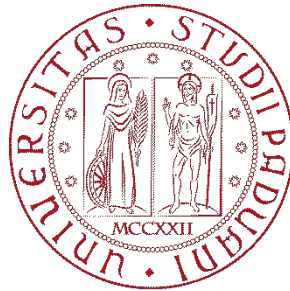


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA,  
PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA



CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

## **NARRAZIONI E STORIOGRAFIA.**

**IL ROMANZO COME FONTE, LA STORIA COME ISPIRAZIONE**

Relatore:

Ch.mo Prof. GABRIELE TOMASI

Correlatore:

Ch.mo Prof. LUCIO BIASIORI

Laureanda:

CHIARA FREZZA

Matricola n. 1237569

ANNO ACCADEMICO 2021-2022



*Il romanzo è la storia degli uomini,  
e la storia il romanzo dei re.*

*Alphonse Daudet*



## Indice

INTRODUZIONE.....	7
1. ARTE E REALTÀ. LA RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO NELLA LETTERATURA .....	11
1. La funzione imitativa dell'arte nel mondo Occidentale.....	11
2. Il concetto di rappresentazione e il ruolo chiave svolto dal genere tragico .....	14
3. Dalla tragedia antica al romanzo moderno.....	17
4. <i>Mimesis</i> come rappresentazione della realtà .....	23
5. Auerbach e Lukács: affinità e divergenze sulla rappresentazione letteraria del mondo .....	34
6. Il romanzo come forma artistica rappresentativa del reale: il suo rapporto con la storia .....	36
2. RACCONTO STORICO E RACCONTO LETTERARIO. FINZIONE E VERITÀ TRA ROMANZO E TESTO STORIOGRAFICO .....	41
1. Introduzione. Dall'arte in genere al romanzo .....	41
2. Quale storia?.....	43
3. Nuovi principi di metodologia storica: i tre livelli strutturali del testo storiografico.....	51
4. Racconto storico e racconto letterario .....	59
4.1 L'essere di finzione: tra romanzo e storiografia .....	62
5. Dalla forma al contenuto: i romanzieri e il dato empirico .....	72
6. La narrativa come fonte .....	83
7. Conclusioni. Qualche concessione epistemica al romanzo? .....	98
3. UN CASO STUDIO. <i>ARTEMISIA</i> DI ANNA BANTI .....	105
1. Introduzione. <i>Artemisia</i> come esempio.....	105

2. Il romanzo come fonte storica. Quanta Artemisia in <i>Artemisia</i> ? .....	107
3. Il romanzo come fonte storica indiretta: <i>Artemisia</i> e gli elementi esterni all'opera....	121
4. Il romanzo e l'arte figurativa: <i>Artemisia</i> e il rapporto con la critica artistica .....	136
5. Conclusioni. Il valore epistemico di <i>Artemisia</i> .....	145
 BIBLIOGRAFIA.....	 149

## Introduzione

Una delle nozioni attorno a cui si sono maggiormente sviluppate le riflessioni estetico-filosofiche nella culturale occidentale è senz'altro l'idea di *rappresentazione*. *Mimesis*, intesa come imitazione, riproduzione, espressione del mondo reale è un concetto che può essere adatto a descrivere una porzione importante dell'attività artistica del nostro paradigma culturale. A partire dall'idea che le opere d'arte sono specchio, o meglio rappresentazione, della realtà si sono sviluppate le successive considerazioni relative al rapporto tra l'evolversi delle vicende storiche e la produzione artistica.

Le opere d'arte appartenenti a un determinato periodo possono essere valutate da diversi punti di vista: esse possono essere interpretate alla luce della conoscenza storica dell'epoca. Interessante è a questo riguardo la riflessione di Arthur C. Danto nel suo testo forse più noto: *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981). Fra le sei proprietà relazionali che lo studioso individua affinché un'opera d'arte appartenga a una categoria ontologica differente da quella degli oggetti comuni compare la storicità<sup>1</sup>. Sia che un'opera proceda nella direzione opposta all'evoluzione dell'arte, sia che manifesti una tendenza esageratamente anticipatoria, il carattere anacronistico di quel che si presenta come opera d'arte rende difficoltosa la fruizione di questa da parte di un pubblico, e rende vacillante il suo stesso statuto di opera d'arte. L'oggetto estetico non è un'entità immutabile nel tempo e nello spazio; le qualità di un'opera sono una funzione della sua identità storica.

Una seconda modalità in cui può essere analizzato il rapporto tra arte, realtà e storia è correlata alla questione epistemica relativa alla possibilità che le opere stesse possano divenire strumenti utili ad arricchire la conoscenza storica, abbiano cioè un valore testimoniale. Tale possibilità, non tanto dell'arte in genere quanto, in particolare, della letteratura, è l'oggetto di questo studio. Va da sé che, a causa delle sue dimensioni, il sistema-letteratura non può essere preso in considerazione nel suo insieme. Il primo capitolo sarà così dedicato all'individuazione del miglior candidato letterario, relativamente alla capacità di proporre un'adeguata rappresentazione del rapporto tra individuo e realtà storica. Le basi teoriche per

---

<sup>1</sup> Le proprietà individuate da Danto sono le seguenti: le opere d'arte hanno un titolo poiché sono a proposito di qualcosa (1), sono rappresentazioni intenzionali (2) che richiedono un'interpretazione costitutiva dell'identità dell'opera (3). Inoltre, le opere d'arte sono storiche o comunque non possibili in tutti i tempi (4), hanno una struttura metaforica (5). Infine, ciò che conta per un'opera d'arte è, secondo Danto, lo stile, cioè il modo in cui una rappresentazione è a proposito di qualcosa (6). Cfr. A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it. di S. Velotti, Laterza, Bari-Roma, 2008.

procedere a questa selezione saranno principalmente la *Teoria del romanzo* (1920) del filosofo ungherese György Lukács e *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946) del filologo tedesco Erich Auerbach.

Al termine del processo di analisi e disamina delle varie forme testuali, si vedrà che, sia per le sue caratteristiche, sia per la sua evoluzione, il genere letterario che meglio si addice a rappresentare il reale – e che di conseguenza viene identificato con uno dei due termini del rapporto storia-letteratura – è il *romanzo*<sup>2</sup>. Quest'ultimo si presta a dar voce alla coscienza individuale, libera dalle costrizioni della tradizione retorica che gravava sugli altri generi. Per i romanzieri, viene meno infatti l'obbligo di far riferimento a personaggi e vicende esemplari per rendere valore e dignità alla propria opera. Tale libertà di espressione, se così si può chiamare, ha effetto nella scrittura che non necessariamente deve seguire regole troppo rigide nella composizione e nei contenuti; questi ultimi si dimostrano quindi molto più liberamente ispirati alla vita reale di individui e collettività.

Inoltre, il romanzo si presenta come la forma letteraria più rappresentativa della modernità: in primo luogo, perché nasce con essa e quindi presenta delle caratteristiche in linea con quella che può essere detta "cultura moderna". In secondo luogo, perché negli ultimi secoli, è stato il genere meglio capace di indagare la propria epoca, di portarne alla luce le contraddizioni. Oltre agli elementi "genetici", che vedono la loro ragion d'essere nel contesto e nelle circostanze in cui ha avuto origine tale forma testuale, è necessario dare importanza anche al dato geografico-culturale: il romanzo ha infatti un'altissima capacità di penetrazione nei più diversificati tessuti sociali e geografici.

In virtù della sua spiccata propensione a rappresentare la realtà della condizione umana, questo genere letterario ha dovuto confrontarsi con la questione della verità e della verosimiglianza. È così che la vicenda dell'eroe romanzesco diviene simbolicamente rappresentazione delle esperienze umane, e conseguentemente, espressione delle vicende storiche vissute. Proprio perché il romanzo – raccontando avvenimenti non veri ma che veri possono sembrare – entra in conflitto con quella che è la narrazione storica vera e propria, fondata su un canone certo e scritta secondo regole precise, esso diventa la forma narrativa finzionale più adatta a un confronto con la produzione storiografica.

---

<sup>2</sup> È stato rilevante notare come le riflessioni di entrambi gli studiosi poggino sostanzialmente su antitesi. Il filosofo ungherese oppone alla complessità e frammentazione della narrazione romanzata l'unità e la totalità dell'*epos*, mentre il filologo tedesco pone in contrapposizione la mescolanza degli stili (*Stilmischung*) con la separazione di essi (*Stiltrennung*). E quindi, da un lato l'armonia tra il soggetto e la realtà trova piena espressione nel poema epico, e l'inospitalità del mondo è rappresentata dal romanzo europeo; dall'altro lato la separatezza degli stili tipica della classicità non è in grado di riprodurre in forma artistica la realtà, mentre, la miscela stilistica a cui si è giunti solo nella modernità restituisce, tramite mezzo letterario, le molteplici sfaccettature della contemporaneità.



A questo punto, si renderà indispensabile un'ulteriore restrizione di campo, relativa, questa volta, al secondo termine della relazione, cioè la storiografia. Ce ne occuperemo nel secondo capitolo. Da un confronto tra una storiografia di stampo positivista, tendente a trasformare la storia in una scienza, e una più influenzata dal decostruzionismo e incline a un soggettivismo estremo che porta all'annientamento del lavoro dello storico come scopritore di verità empiriche, verrà individuata una posizione intermedia, caratterizzata dalla volontà di far convergere la fiducia in una pur limitata e condizionata oggettività con le istanze del raccontare in forma di *narrazione* i fatti storici. Espressione di questa posizione mediana, secondo cui lo storico ricostruisce un'immagine del passato senza abbandonare il rigore richiesto dall'empirismo logico, è il polacco Jerzy Topolski (1928-1998). Egli, nelle proprie riflessioni sulla metodologia storica, pur mettendo in luce come, nella sua veste esteriore, il racconto storico si uniformi a quello letterario, ne sottolinea la caratteristica principale di attività razionale, soprattutto nella fase di ricerca e analisi delle fonti.

Questo processo di comparazione di differenti prospettive storiografiche che avrà come esito l'affermazione del paradigma storia-narrazione su quello storia-spiegazione – con la relativa individuazione di un riferimento primo nella metodologia topolskiana – apparirà come premessa necessaria per affrontare un confronto tra il racconto storico e quello finzionale. Si vedrà che pur partendo dallo stesso *medium* espressivo, il linguaggio, storico e romanziero lavorano all'interno di ambiti differenti e con obiettivi differenti: il primo si colloca sul piano epistemico e ha a che fare con la pretesa di verità, il secondo su quello estetico ed è legato al concetto di finzione. Tuttavia, proprio alla luce delle particolari caratteristiche attribuite al genere del romanzo, tra cui la tendenza a rappresentare la realtà storicamente data, è emersa la possibilità di assegnare a esso una funzione che eccede lo scopo del godimento estetico e invade il campo conoscitivo, proprio dei testi storiografici.

Facendo riferimento agli interventi che hanno avuto luogo nel Convegno di Varsavia del 1976 dedicato all'uso delle fonti letterarie nella pratica storiografica, verrà avviata una riflessione sulla possibilità di attribuire ai romanzi un qualche valore testimoniale. In linea con la posizione generale sostenuta dagli studiosi intervenuti al congresso, si mostrerà come sia difficile assegnare uno statuto di testimonianza storica ai testi finzionali che presentano informazioni dirette su eventi storici; ma al tempo stesso, concependo la letteratura come parte integrante dei processi che formano e creano cultura, si sosterrà che le narrazioni di finzione possono essere considerate un riflesso degli interessi e dei problemi fondamentali che contrassegnano una data epoca e una data società, e possono avere quindi una qualche rilevanza storica.

Alla luce delle considerazioni teoriche sviluppate nella prima parte di questo lavoro, il terzo e ultimo capitolo verrà dedicato all'analisi di un caso studio, e cioè il romanzo *Artemisia* di Anna Banti, pubblicato nel 1947. Accostandosi all'opera da una prospettiva altra da quella letteraria, tre saranno le linee di indagine: in primo luogo, sarà presa in considerazione la possibilità per il testo di fungere da testimonianza diretta sul periodo storico in cui visse e operò Artemisia, il XVII secolo. In secondo luogo, *Artemisia* verrà indagata come prodotto culturale che riflette la mentalità, i pensieri, i problemi e i gusti del periodo storico in cui Anna Banti vive e scrive. Infine, vista la specificità che contraddistingue l'opera presa in esame, la cui protagonista latente è senz'altro la pittura, sarà valutata la possibilità di un contributo epistemico in riferimento all'ampliamento di una conoscenza che potrebbe definirsi "artistica".

## Capitolo 1

### Arte e realtà.

#### La rappresentazione del mondo nella letteratura

##### 1. La funzione imitativa dell'arte nel mondo Occidentale

«*Ceci n'est pas une pipe*», scriveva Renè Magritte nel 1928 sotto un'immagine tanto realistica quanto decontestualizzata di una pipa. Ed è lo stesso Magritte, dopo molte polemiche, a chiarire il significato dell'asserzione che è parte costitutiva del suo quadro forse più noto. La protagonista dell'opera non può essere riempita di tabacco e non può essere fumata, e per questo, il pittore surrealista ci dice che essa non è una pipa ma solo una sua rappresentazione. L'atto di raffigurare qualcosa diventa un modo per creare un'altra realtà e non solo un'azione imitativa nei confronti di quello che già il mondo ci mette a disposizione.

L'idea che le opere d'arte siano specchio della realtà costituisce uno degli elementi attorno ai quali si è sviluppata la riflessione estetico-filosofica nella cultura occidentale, e con *L'inganno delle immagini* si è arrivati a mettere in discussione l'identificazione tra immagine e realtà attraverso la rappresentazione. Così se il principio cardine della pittura classica stabiliva un legame indissolubile tra verosimiglianza e rappresentazione, tra segno e cosa, Magritte – mettendo in scena un paradosso logico-linguistico, dipingendo una pipa e dicendoci che non si tratta di una pipa – opera un ribaltamento di quel principio. L'aver svincolato il concetto di rappresentazione da quello di imitazione è l'esito – compiutosi in tempi relativamente recenti – di un processo durato almeno una ventina di secoli.

La Grande (o Vecchia, in quanto oggi di scarsa attualità) Teoria dell'arte per cui il prodotto artistico è imitazione della realtà è passata attraverso diverse fasi. Nell'Antichità classica, non soltanto fu introdotta l'opinione secondo cui le arti sono imitazione della realtà, ma ne nacquerò subito due interpretazioni: quella rigida di Platone, secondo la quale l'opera d'arte non è nient'altro che una copia del reale e quella più liberale di Aristotele per cui la composizione dell'opera si costituisce a partire da motivi presenti in natura. Ellenismo e Medioevo mantennero il concetto di imitazione della realtà, sottolineando comunque anche le altre funzioni dell'arte, prima l'espressiva, in seguito l'ideologica. Dopo l'antichità classica, il Rinascimento costituì il secondo periodo di fioritura della teoria mimetica che, creata in epoca antica, fu ora formulata con precisione, elaborata e sottoposta a differenziazioni concettuali. Il Seicento fu il secolo di massima diffusione anche se in una particolare versione

idealizzante: l'arte imita la realtà, ma soltanto ciò che in essa è generale e perfetto. Solo nel Settecento comparve la forma più radicale di questa teoria per cui l'imitazione venne presentata come caratteristica comune a tutte le arti, non soltanto a quelle “riproduttive”. Il filosofo francese Charles Batteux, si riferiva alle arti liberali – pittura, scultura, musica, poesia e danza – con il binomio “belle arti” e asseriva di aver trovato un principio generale che le accomuna tutte: l'*imitatio*<sup>3</sup>.

Verso la metà dell'Ottocento altri studiosi di estetica posero l'accento sulla dipendenza dell'arte dal reale, e lo fecero utilizzando una terminologia, un apparato concettuale e delle argomentazioni differenti, misurando gli elementi pro e contro il *realismo* nell'arte. Rispetto però alla passata teoria dell'imitazione compariva qui una differenza, che non consisteva solo nel nuovo nome di realismo, in quanto veniva ora indentificata l'essenza dell'arte, nella fattispecie della letteratura, non tanto nell'imitazione, quanto nell'analisi della realtà. Negli anni Cinquanta il massimo fautore del realismo Jules Champfleury scriveva che «l'immaginazione è la regina dell'errore e della falsità»<sup>4</sup>, sottolineando di non aver rinunciato all'ideale e al bello ma di intenderli diversamente dai classici e dai romantici: il bello dell'arte è un bello riflesso e ha la sua origine nel mondo reale. Nei decenni successivi le tendenze realistiche furono sostenute da importanti personalità, fra cui lo storico Hippolyte Taine e il famoso romanziere Émile Zola. Taine sottolineava che l'artista fa uso della realtà, effettuandone al contempo una selezione e decifrandola. Il romanzo per Zola non era tanto riproduzione quanto indagine della natura e degli uomini; in esso vedeva un modo di conoscere la realtà che non un semplice riprodurla. Nello stesso periodo, Edmond e Jules Goncourt definivano i propri racconti “documenti”, ritenendo la funzione dello scrittore vicino a quella dello storico: il primo è un narratore, un *raconteur* del presente, così come il secondo lo è del passato.

Dopo Zola, Taine, i Goncourt, nelle generazioni seguenti pionieri della nuova concezione dell'arte e del suo rapporto con il reale divennero gli artisti figurativi. Con le loro teorie dimostrarono però come passo dopo passo, la concezione dell'arte si fosse gradualmente spostata dal realismo, da cui avevano preso le mosse, verso il polo opposto. I quadri degli Impressionisti, seppur – nella teoria – favorevoli al realismo, nella prassi rappresentavano una realtà evanescente e soggettiva; Albert Gleizes e Jean Metzinger, in un piccolo libro intitolato *Du cubisme*, scrivevano che i pittori del realismo classico, come Courbert, miravano a rappresentare unicamente un'immagine ottica del mondo, mentre i

---

<sup>3</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, trad. it. di O. Burba, K. Jawoska, Aesthetica Edizioni, Palermo 2017<sup>9</sup>, pp. 271-277.

<sup>4</sup> Champfleury (J. Fleur Husson) *Le réalisme*, 1857.

cubisti, aspiravano alla fusione degli aspetti di un oggetto, e nel fare questo sostituivano la percezione di esso con una costruzione composta di molteplici elementi. Altri ancora ritennero realista proprio l'arte astratta, in quanto mostrante, se non l'aspetto, la struttura della realtà: Mondrian interpretava le forme astratte della sua arte come ricostruzione delle relazioni cosmiche, Kandinsky collegava tali forme alla realtà spirituale, espressa da esse<sup>5</sup>.

Si può senz'altro dire quindi che *mimesis*, tradotto con «imitazione», «finzione», «rappresentazione», «espressione» o anche «menzogna», è il termine con cui di solito si è concepita la relazione tra arte e realtà. Ora è chiaro che questo tipo di attività estetica – in cui a essere sostanziale è la funzione imitativa – è costitutiva di un paradigma culturale-artistico tipicamente occidentale. Nel mondo orientale l'arte non è creazione assoluta, e neanche imitazione del mondo reale o di un modello iniziale. La stessa nozione di arte è distinta da quella di tecnica: se il carattere *shù* indica un'abilità, una capacità tecnica, e in tal senso può essere apparentato al greco *techne* o al latino *ars*, il termine *yì* si ricollega piuttosto all'idea del piantare, del coltivare e per certi versi è possibile stabilire un'analogia con il latino *colère*, da cui proviene il termine *cultura*. *Yì* è stato impiegato come termine per la coltivazione personale, e ha iniziato a ricoprire anche il significato di arte come sviluppo della persona nel suo complesso. Se imitazione vi è, non è intesa come copia o raffigurazione del reale, ma come espressione delle dinamiche con cui il processo naturale si dà; più che un'estetica dell'essere ha luogo un'estetica della transizione e del passaggio. Il lavoro dell'artista non è quello di rappresentare una forma ma è quello di rendere esplicito un *modo di vedere*. Non riprodurre il reale, bensì far avvertire l'emanazione del soffio vitale, del *qi*<sup>6</sup>.

Prendendo in considerazione però il paradigma occidentale, risulta interessante il riferimento a due metafore che potrebbero rivelarsi chiarificatrici: lo *specchio* e la *lampada*. Lo studioso americano M. H. Abrams le pone come titolo di uno dei suoi lavori di critica letteraria più famosi *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition* (1953). Secondo Abrams si è soliti pensare all'opera d'arte come risultato di un atto (o un insieme di atti) creativo compiuto intenzionalmente dall'artista. Questa interpretazione dell'opera come prodotto volontario di un soggetto è in realtà relativamente recente: a partire da Platone e fino alla fine del XVIII secolo si pensava infatti che l'artista giocasse un ruolo di secondo piano nella creazione di un artefatto. Egli era considerato nient'altro che uno *specchio* che rifletteva il mondo così come esso ci è dato in natura e il suo massimo apporto consisteva in qualche perfezionamento e miglioria. Tale concezione rimase in voga fino all'avvento del romanticismo, quando l'autore di un'opera d'arte si avviò verso una lenta trasfigurazione: da

---

<sup>5</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., pp. 281-287.

<sup>6</sup> Cfr. Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara*, a cura di M. Ghilardi, Jouvence, Milano 2014, pp. 28-40.

specchio a *lampada* – una lampada che partecipa attivamente tramite l'illuminazione dell'oggetto. Non si trattava solamente di riflettere gli oggetti esterni; l'artista era ora in grado di proiettare una luce radiante verso gli oggetti che diventavano i contenuti delle sue opere<sup>7</sup>.

## 2. Il concetto di rappresentazione e il ruolo chiave svolto dal genere tragico

È evidente che correlato al concetto di *imitazione* vi è quello di *rappresentazione*, anzi, quest'ultimo risulta essere uno dei termini con i quali si è soliti tradurre *mimesis*. Può essere utile ricordare che «rappresentazione» ha due significati di particolare rilievo. Essi emergono da *La Nascita della tragedia* di Nietzsche, opera nella quale il filosofo ipotizza che l'origine della tragedia sia da ricercare nei riti dionisiaci<sup>8</sup>. In questi riti si mettevano a tacere le facoltà razionali e morali, fino a quando Dionisio stesso non si rendeva presente ai celebranti; i quali credevano che il Dio fosse veramente presente. Questa è la prima forma di rappresentazione; essa ha il senso di una *ri-presentazione*. Dopo qualche tempo, questo rituale fu sostituito dalla sua messa in scena simbolica: il dramma tragico; in esso i partecipanti non celebravano il rito, ma ne imitavano le danze. Questo è il secondo modo in cui possiamo considerare il termine “rappresentazione”, cioè come nome della relazione in cui qualcosa sta al posto di qualcos'altro. Da un lato abbiamo, dunque, l'apparizione mistica, dall'altro la rappresentazione simbolica: nel primo senso è la cosa stessa che appare, nel secondo vi è una contrapposizione tra apparenza e realtà. Il piacere legato a questa seconda modalità di considerare la rappresentazione – chiariva anche Aristotele nella *Poetica* – è raggiungibile solo per coloro che hanno sviluppato un certo concetto di realtà, in opposizione a quello di fantasia o apparenza<sup>9</sup>.

Poniamo di assistere a una rappresentazione dell'*Antigone*. È indispensabile – per cogliere a pieno la portata morale ed etica della tragedia – sapere che quella che stiamo osservando è una rappresentazione teatrale. Se non sapessimo che si tratta di un'attrice che rappresenta il personaggio di Antigone avremmo il dovere morale di tentare di tagliare la corda del cappio a cui la sciagurata s'appende. E, invece, proprio perché sappiamo che

---

<sup>7</sup> Cfr. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London 1953, pp. 32-45.

<sup>8</sup> Dobbiamo ricordarci che i riti dionisiaci erano riti orgiastici, in cui i celebranti, attraverso il vino e giochi sessuali, raggiungevano uno stato di ebbrezza solitamente associato a Dionisio.

<sup>9</sup> Cfr. A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it. di S. Velotti, Laterza, Bari-Roma, 2008, pp. 20-25.

nessuno morirà per davvero rimaniamo lì, sulla sedia, a guardare e possiamo commuoverci della sensibilità di Antigone, irritarci per l'ottusità di Creonte, interrogarci su quali siano le leggi che dobbiamo rispettare, quelle degli uomini oppure quelle che ci sono impartite dagli dèi.

L'invenzione della *tragedia* a cavallo tra il VI e V secolo a.C. accelerò il processo di presa di coscienza del concetto di rappresentazione; e non a caso, il testo nietzschiano precedentemente citato fa riferimento alla nascita di questo nuovo genere letterario che si pone in discontinuità e rottura nei confronti delle altre forme poetiche antiche. La tragedia ha svolto un ruolo decisivo nella presa di coscienza del "fittizio"; è questo tipo di prodotto artistico che ha permesso all'uomo greco del V secolo di comprendere se stesso. Essa non è unicamente la produzione di opere letterarie, di oggetti di consumo spirituale destinati ai cittadini e a loro adattati, ma, attraverso lo spettacolo, la lettura, l'imitazione e l'istituzione di una tradizione letteraria, si ha l'avvento di quella che può essere definita "coscienza tragica". Si ha quindi una maniera nuova dell'uomo di comprendersi, di situarsi nei suoi rapporti con il mondo, con gli dèi, con se stesso e i propri atti.

La tragedia ha per materia la leggenda eroica, non inventa né i personaggi né l'intreccio, li trova nel patrimonio comune dei Greci. Tuttavia, sulla scena tragica l'eroe cessa di presentarsi come modello, come nell'epos e nella poesia lirica, ma diviene un problema. A problematizzarsi è il rapporto dell'eroe con il mondo: ciò che veniva cantato come ideale di valore, pietra di paragone, si trova, attraverso lo svolgimento dell'opera, messo in questione davanti a un pubblico.

La teoria della *mimesis* elaborata da Platone e Aristotele e che fa riferimento a ciò che oggi noi chiamiamo arte, è strettamente legata all'esperienza nuova dello spettacolo tragico. Nella tradizione dell'epos, infatti, il poeta ispirato dalle muse, non imita la realtà ma la svela: la sua parola non rappresenta ma rende l'essere presente. Gli attori tragici invece, interagendo direttamente con il pubblico, fanno parlare e agire le figure leggendarie di tempi passati<sup>10</sup>. La loro messa in scena implica un esser-là: il poeta tragico scompare totalmente dietro ai personaggi che agiscono e parlano sulla scena ognuno per proprio conto come se fossero vivi. L'autore, invece di esprimersi in nome proprio tramite un discorso diretto, si dissimula all'interno dei protagonisti "indossando" le loro sembianze, i loro modi d'essere e i loro sentimenti. *Mimēsthai*, imitare – nella sua accezione più specifica – significa simulare la presenza di un assente<sup>11</sup>. Due sono gli atteggiamenti degli spettatori nei confronti di questo

---

<sup>10</sup> Per i Greci gli eroi antichi, protagonisti nei poemi epici, non sono immaginari, sono realmente esistiti ma in un altro tempo, il quale si configura come un'epoca interamente trascorsa.

<sup>11</sup> Il senso preciso di *mimēsthai* può essere ricondotto al secondo significato di rappresentazione citato precedentemente nell'interpretazione nietzschiana.

tipo di rappresentazione: il primo è quello dei primi spettatori di prodotti cinematografici, i quali, non essendosi ancora costruiti ciò che si potrebbe chiamare una coscienza del fittizio, incoraggiavano i buoni e lanciavano invettive contro i cattivi. Famoso è l'aneddoto relativo al terrore che si diffuse tra gli spettatori in sala durante la prima proiezione del cortometraggio dei fratelli Lumière *L'arrivée d'un train* (1895) tanto che venne coniato il binomio concettuale *train effect*.

Il secondo tipo di atteggiamento nei confronti della rappresentazione è quello correlato al fenomeno della fruizione, la cui condizione è la comprensione che ciò che avviene sulla scena appartiene a un piano diverso da quello reale.

Ciò che i greci chiamavano “storia”, e cioè l'indagine sui conflitti tra Elleni e Barbari, tra diverse città e all'interno delle città stesse, è affare di Erodoto e Tuciddide. La tragedia prende la sua materia altrove poiché le sventure che riguardano i cittadini del V secolo a. C. non appaiono come suscettibili di essere trasportate sulla scena del teatro. Tali vicende non permettono quel processo di distanziamento grazie a cui i sentimenti di terrore e pietà vengono trasferiti nel registro della finzione. Rifiutando di porsi sul terreno degli avvenimenti contemporanei, la tragedia agli occhi di Aristotele acquisisce maggiore valore e maggior verità della storia:

Da quanto si è detto risulta chiaro che compito del poeta non è dire quanto è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa – si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto, e in versi come in prosa resterebbero comunque storia – ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari<sup>12</sup>.

La tragedia, contrariamente alla storia, non racconta, tra tutti gli eventi che avrebbero potuto verificarsi, quelli che sono effettivamente accaduti; essa riorganizza in funzione dei propri criteri la materia della leggenda, ordinando la progressione dell'intreccio secondo la logica del probabile o del necessario: mostra quindi come gli eventi umani potrebbero verificarsi<sup>13</sup>.

Poiché la tragedia mette in atto una finzione, gli eventi dolorosi che fa vedere sulla scena producono sugli spettatori un effetto del tutto diverso rispetto a quello che produrrebbero nel caso in cui tali eventi si manifestassero sul piano del reale. Il particolare,

---

<sup>12</sup> Aristotele, *Poetica*, trad. it. di G. Paduano, Laterza, Roma – Bari 2018, I451 a 36-b 32.

<sup>13</sup> Cfr. J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dionisio*, trad. it. di C. Pavanello e A. Fo, Einaudi, Torino 2001, pp. 69-73.



l'accidentale se semplificato, sistematizzato o condensato in una struttura narrativa diviene – proprio grazie allo specchio della finzione – oggetto di comprensione.

### 3. Dalla tragedia antica al romanzo moderno

Con l'avvento del genere tragico gli eroi greci cessarono di essere intesi come modelli e assunsero le sembianze di uomini, soggetti a vizi, passioni e anch'essi suscettibili di errore. In questo modo l'orizzonte lontano degli uomini di un tempo si avvicina sensibilmente a quello degli spettatori e rende gli eroi più umani e più simili agli uomini e alle donne che fruiscono il dramma tragico. Il mondo dell'*epos*, per la soggettività che vive in esso è un mondo compiuto e sensato; mentre quello della tragedia è carico di problematicità.

Emblematico ed esplicativo è il testo di György Lukács *Teoria del romanzo*, uscito in volume nel 1920, ma concepito e scritto prima della Grande Guerra. L'opera di Lukács si configura come un lungo *excursus* sulla storia delle forme letterarie e ha come obiettivo principale il tentativo di identificare i caratteri distintivi del romanzo moderno e quelli del poema epico. Nel fare ciò, Lukács delinea appunto gli elementi costitutivi anche di altre forme letterarie e in particolare si focalizza sul rapporto che si instaura tra il soggetto – che viene a identificarsi con i protagonisti delle varie opere appartenenti a diversi generi letterari – e il mondo esterno.

Per l'uomo greco “tutto il mondo è sullo stesso piano”, tutto è scopribile e conoscibile, anche la divinità è direttamente accessibile, perciò, l'uomo dell'Epos non ha il problema di conoscere il proprio destino perché gli è facilmente rivelato.

Sapere, infatti, significa soltanto togliere i veli che offuscano lo sguardo; creare è disegnare entità ad un tempo visibili ed eterne; la virtù è cognizione compiuta delle vie da percorrere, e l'estraneità del senso dipende solo dall'eccessiva distanza del senso. È un mondo omogeneo, e anche la frattura tra l'uomo e il mondo, tra l'io e il tu, non può turbare la compattezza<sup>14</sup>.

Anche la metafora spaziale scelta da Lukács è adatta a illustrare questa condizione:

---

<sup>14</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. di G. Raciti, SE, Milano 1999, p. 26.

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle. Tutto è nuovo in essi e però familiare – avventuroso e insieme avito. Vasto è il mondo e tuttavia non più della propria casa [...]<sup>15</sup>.

Non vi è ancora rottura tra l'individuo inteso come soggettività e un'oggettività concepita sia come natura sia come complesso di istituzioni. Vi è piena armonia tra l'esperienza vissuta e la forma trascendentale che ne costituisce l'apriori storico<sup>16</sup>. In termini elementari è possibile dire che l'epos è espressione di un mondo in cui gli uomini sono organicamente inseriti nella vita della comunità e in cui non c'è alcuna scissione tra soggetto e oggetto. Manca all'uomo greco l'*interiorità*, intesa letteralmente come spazio interno nel quale produrre un'immagine della propria esistenza; e gli manca perché non ne ha bisogno: «di fatto non esiste ancora un'interiorità, poiché di fronte all'anima non v'è ancora esteriorità alcuna, nessuna alterità»<sup>17</sup>. Vi è una piena adeguatezza tra lo stile di vita condotto dagli uomini e le forme, le istituzioni, i costumi, la religione che accompagnano e strutturano le relazioni degli uomini tra di loro.

Con la venuta del dramma tragico tutto cambia: esso costituisce un momento di problematizzazione nella relazione tra l'uomo e la propria esperienza. Nella prospettiva propria della tragedia, l'uomo e la sua azione si delineano non come realtà stabili che potrebbero essere circoscritte, definite e giudicate, ma come problemi, domande senza risposta. Quando l'eroe viene messo in discussione davanti al pubblico è l'uomo greco che, in questo V secolo ateniese, nello spettacolo tragico e attraverso di esso si scopre egli stesso problematico.

Secondo Lukács il passaggio tra epos – forma poetica antica rappresentata in modo esemplare dai poemi omerici – e tragedia, sta nel fatto che nella forma tragica emerge la frattura tra io e mondo – la corrispondenza tra l'anima e le forme, non è più spontaneamente data ma comincia a diventare problematica. Questa problematicità non investe direttamente la struttura della composizione tragica, ma ne costituisce il presupposto implicito. Il problema emerge in quanto tale, quando viene posto riflessivamente attraverso la filosofia, specificatamente con Socrate e con Platone. Con la filosofia – la quale pensa il problema come tale – per Lukács, si ha culmine e insieme crisi della civiltà greca antica.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 23.

<sup>16</sup> *Teoria del romanzo* si lega al testo di poco anteriore *L'anima e le forme* (1911), che può essere considerato un primo e cospicuo documento dell'esistenzialismo di questo secolo, una raccolta di saggi che Lukács dedica a figure per lui significative in rapporto al titolo del suo libro. L'anima rappresenta il legame con la vita nei suoi aspetti casuali e contingenti, essa deve pervenire a una configurazione, a una forma. Solo in questa configurazione la vita può raggiungere l'altezza dell'idea, può assumere una forma compiuta, può realizzare il proprio destino.

<sup>17</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 24.

L'eroe della tragedia rileva il vivente uomo omerico, lo illumina e lo trasfigura sottraendogli la fiaccola che è sul punto di estinguersi, infiammandola di una luce nuova. L'uomo nuovo di Platone, il saggio dotato di conoscenza attiva e sguardo suscitatore d'essenze, non si limita a smascherare l'eroe, ma impregna di luce vivida l'oscuro pericolo che costui ha vinto e, superandolo, lo trasfigura. Ma il saggio è l'ultimo tipo umano e il suo mondo l'ultima figurazione della vita concessa allo spirito greco<sup>18</sup>.

Si ha quindi un graduale emergere della frattura tra soggetto e *polis*: se nel mondo dell'epica vi era una piena conformità tra io e mondo, con la tragedia avviene lo scacco responsabile dell'avvio della produzione di una forma di interiorità nel soggetto; tale interiorità diviene oggetto di riflessione nella filosofia.

In senso strutturalmente profondo, tutti gli uomini dell'epica sono uguali, perché organico e omogeneo è il mondo che li circonda:

Finché il mondo è interiormente omogeneo, neppure gli uomini si distinguono qualitativamente fra loro: ci sono, sì, eroi e canaglie, anime timorate e delinquenti, ma perfino il maggiore degli eroi supera appena di una spanna la schiera dei suoi simili, e gli stolti possono udire e apprendere le parole piene di dignità pronunciate dai più saggi<sup>19</sup>.

Dal punto di vista moderno, l'interiorità dell'uomo greco non esiste. La tragedia però può essere vista come la chiave di volta tra epos antico e romanzo moderno. Il dramma antico esplora i meccanismi attraverso cui un individuo, per quanto eccezionale sia, viene condotto alla rovina, non sotto il dominio della costrizione, ma a causa di una colpa, di un errore che qualsiasi altra persona può commettere. Essa è l'esemplificazione narrativa del momento in cui l'equilibrio e l'armonia tra eroe e realtà iniziano a incrinarsi.

[...] la tragedia, ancorché mutata, ha mantenuto inviolata la sua essenza nel nostro tempo, mentre l'epopea ha dovuto scomparire cedendo il posto a una forma del tutto nuova, il romanzo<sup>20</sup>.

Se il mondo si è fatto inospitale, anche l'eroe del romanzo assume una nuova configurazione: quest'ultimo ha ora anche una psicologia, visto che ha un'interiorità, anzi un minaccioso abisso; e ha un'interiorità perché è data la scissione tra soggetto e oggetto.

L'eroe dell'epos non conosce alcuna interiorità, perché l'interiorità nasce dall'ostile dualismo di mondo e anima, dal tormentoso distacco tra psiche e anima; e avendo acquisito la sua

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 30.

<sup>19</sup> Ivi, p. 59.

<sup>20</sup> Ivi, p. 34.

anima, l'eroe epico non ha alcuna cognizione d'una realtà a lui estranea: ogni evento esteriore è l'occasione di un destino adeguatamente prescrittogli<sup>21</sup>.

In questo modo, l'inserimento del singolo nella comunità diviene problematico, perciò gli eroi divengono "eroi cercatori": essi cercano il proprio destino, la propria storia, la concordanza tra interiorità ed esteriorità, principalmente la propria identità.

Il romanzo è la forma dell'avventura, la forma del valore caratteristico dell'interiorità; suo contenuto è la storia di un'anima che si mette in cammino per conoscersi, che cerca l'avventura per mettersi alla prova, per trovarvi, confermando se stessa, la propria essenzialità<sup>22</sup>.

Lukács individua due modi attraverso cui è dato il rapporto tra eroe e mondo: in una prima modalità il protagonista del racconto ha desideri e scopi anacronistici rispetto al mondo in cui vive. Il modello esemplare di questa prima forma di romanzo è il *Don Chisciotte* (1605-1615) di Cervantes, testo in cui l'anima del protagonista risulta troppo ristretta rispetto alla realtà con cui si confronta. L'unico ideale per cui sembra vivere Don Chisciotte è quello cavalleresco e Cervantes, attraverso la trama e la struttura narrativa del testo, espone quest'affezione maniacale del protagonista. Inoltre, nel fare ciò, l'autore manifesta all'interno di un prodotto letterario il carattere storicamente irreversibile della transizione: descrive infatti il passaggio dalla fine della civiltà medievale all'inizio di un'altra epoca che non ha nessuna possibilità di accogliere gli ideali di un'era trascorsa.

Si tratta di qualcosa di più di un caso storico se il Don Chisciotte fu concepito come una parodia dei romanzi cavallereschi, e il rapporto che lo lega ad essi è qualcosa di più di un rapporto saggistico. Il romanzo cavalleresco era incorso nel destino comune ad ogni epica che, sulla base di criteri puramente esteriori, volesse conservare e perpetuare una forma anche dopo che la dialettica della filosofia della storia aveva già fatto giustizia delle condizioni trascendentali preposte alla sua esistenza<sup>23</sup>.

Parallelamente all'irreversibilità di un'epoca – con il *Don Chisciotte* – si ha l'attualizzazione della prima forma di romanzo, e nell'attuarsi di questa forma emerge il distacco tra la prestazione di Cervantes e quella degli scrittori di romanzi cavallereschi – divenuti letteratura di intrattenimento e quindi emblema della degenerazione di questa forma letteraria.

La seconda configurazione che può assumere un romanzo è quella in cui i desideri dell'anima del protagonista sono più ampi rispetto all'oggettività del reale, «l'incongruenza

---

<sup>21</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ivi, p. 93.

derivante dall'essere l'anima più estesa e più vasta del destino che la vita può offrirle»<sup>24</sup>. Lukacs definisce questa forma come *il romanzo della disillusione* e trova il suo massimo compimento nell'opera di Flaubert *L'educazione sentimentale* (1869). In questo romanzo, l'autore riesce a trascrivere la discrepanza tra le aspirazioni (sentimentali) del protagonista e la possibilità di realizzarle sul piano reale. Inoltre, la grandezza di Flaubert – a detta di Lukács – è quella di aver incorporato il tempo nella struttura narrativa. Al tempo come puro scorrimento cronologico viene aggiunta la dimensione della durata: nello scorrere, il tempo raccoglie ciò che è trascorso e il presente di volta in volta si carica di aspettative che il protagonista proietta verso il futuro. Lo scrittore francese riesce a dare una configurazione formale alla frammentarietà del reale costituita dal flusso temporale all'interno del quale vengono coinvolte sia le esperienze del protagonista, sia le esperienze di altri personaggi, sia l'orizzonte storico sociale che fa da sfondo al romanzo. Il tempo e con esso il suo incessante passare non acquisisce un'accezione negativa, di irreparabile dissoluzione; esprime invece positività, ossia accettazione serena di questo destino e suprema rassegnazione.

La figura centrale del romanzo non viene posta in risalto né contraendo il numero dei personaggi, né facendolo diventare il perno della struttura compositiva del testo:

[...] la vita dell'eroe è altrettanto frammentaria del mondo che lo circonda e la sua interiorità disconosce la possibilità di opporre a questa inettitudine il potere lirico o beffardo del pathos. Tuttavia, *l'Éducation sentimentale*, grazie alla sua capacità di accogliere l'intera problematica della forma del romanzo, è l'opera più tipica del diciannovesimo secolo, l'unica ad aver raggiunto, senza attenuare la desolatezza della sua materia, la vera oggettività epica, e con essa la positività e l'energia affermativa connesse all'esecuzione di una forma<sup>25</sup>.

Un ulteriore elemento caratterizzante il genere letterario del romanzo – come forma specifica della modernità – è il suo essere in prosa. È altamente significativo che il romanzo sia prosaico dal momento che, nella lirica, il verso è l'espressione stilistica della poeticità immanente che sussiste nella relazione tra anima e forma, tra soggetto e oggetto. Il verso celebra poeticamente il carattere armonico della totalità storicamente data e quando questa totalità si presenta come infranta e frammentaria, esso risulterebbe essere una tecnica narrativa forzata e artificiosa. Così Lukács, interpretando Hegel, scrive a proposito del rapporto tra verso e prosa:

La poeticità del tempo patriarcale «eroico», che si esprime in modo tipico nei poemi omerici, riposa sulla autonomia e attività spontanea degli individui; ma, come dice Hegel

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 105.

<sup>25</sup> Ivi, p. 118.

«l'individualità eroica non si separa dal tutto morale al quale appartiene e ha coscienza di sé solo nell'unità sostanziale con questo tutto». La prosaicità della moderna epoca borghese sta, per Hegel, nell'inevitabile abolizione sia di questa attività spontanea dia del legame immediato dell'individuo con la società<sup>26</sup>.

Proprio per questo, secondo Lukács, il romanzo risulta essere la forma narrativa più adeguata nel riflettere efficacemente il carattere oggettivo di una realtà contrassegnata dalla mancata armonia tra soggetto e mondo e dalla perdita della comunità organica tipica della *polis*, comunità che ora risulta impossibile attuare.

Il romanzo quindi, come grande opera di raffigurazione narrativa di una totalità sociale, costituisce il polo opposto rispetto all'epos antico. Esso si configura come il fenomeno letterario più tipico della società borghese. È vero, nella letteratura antica e medievale vi sono opere affini al romanzo, ma esso acquista i suoi caratteri tipici solo quando diventa la forma artistica di espressione della realtà borghese, ed è proprio in esso che le contraddizioni specifiche di questa società trovano la rappresentazione più adeguata.

Secondo le definizioni di Fielding e di Balzac, il romanziere è destinato a essere «lo storico della vita privata». Essi, tuttavia, con piena coscienza artistica, raffigurano caratteri, situazioni, passioni, azioni, partendo dall'immorale punto di vista della vita borghese, proprio perché aspirano a riprodurre con la massima veracità le principali leggi borghesi. Nei grandi romanzi del XIX, “il tipico”, sia nella costruzione dell'azione, sia nella raffigurazione dei caratteri, non significa “media statistica”; i grandi romanzi a una superficiale verosimiglianza degli eventi e dei caratteri della media quotidianità borghese contrappongono le opposizioni sociali e il loro realismo si basa proprio su questa intrepida rivelazione delle contraddizioni. Aggiunge Lukács:

La fantasia poetica del narratore consiste proprio nell'inventare una storia e una situazione, nelle quali trovi espressione attiva questa «essenza» dell'uomo, l'elemento tipico del suo essere sociale. Mediante questo dono inventivo, che naturalmente presuppone una penetrazione profonda e concreta nei problemi sociali, o grandi narratori possono creare un quadro della loro società dal quale, anche per quel che riguarda i particolari economici, si può attingere di più che «dai libri di tutti gli storici, gli economisti e gli statistici di professione del periodo presi insieme» (Engels su Balzac)<sup>27</sup>.

Secondo il filosofo ungherese quindi, i grandi rappresentanti del romanzo realistico hanno cominciato a vedere nella vita privata il vero materiale di questo genere. Ma questa

---

<sup>26</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p.136.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 144.

storiografia della vita privata non cade al livello della cronaca banale solo quando in uno o più fenomeni contingenti – ricondotti in un insieme narrativo – si manifestano le grandi forze storiche della società<sup>28</sup>.

#### 4. *Mimesis* come rappresentazione della realtà

Il genere del romanzo, valutato nella sua evoluzione e nella sua varietà, è stato spesso considerato il candidato letterario migliore per ricoprire il ruolo di opera narrativa che più adeguatamente riproduce la complessità del reale.

È stato posto in evidenza il ruolo decisivo svolto dal dramma tragico in vista dell'acquisizione di un certo concetto di rappresentazione e la sua funzione determinante di ponte tra il genere epico e quello del romanzo moderno. Nella Prefazione a *Germinie Lacerteux* (1864) i fratelli Edmond e Jules de Goncourt ammettono come cosa ovvia che il romanzo costituisca la forma più appropriata di espressione della società del loro tempo e che esso non abbia solo ereditato il posto della tragedia classica:

Ci ha presi la curiosità di sapere se questa forma convenzionale di una letteratura dimentica e di una società scomparsa, la Tragedia, sia definitivamente morta; se, in un paese senza caste e senza aristocrazia legale, le miserie degli umili e dei poveri possano parlare all'interesse, all'emozione, alla pietà, tanto quanto le miserie dei grandi e dei ricchi; se, in una parola, le lacrime che si piangono in basso possano far piangere come quelle che si piangono in alto<sup>29</sup>.

Ora è chiaro che anche questo breve passo contiene parecchie questioni che meritano di essere sviscerate e indagate. Con il loro scritto polemico, infatti, Edmond e Jules de Goncourt contrappongono il carattere di verità del loro romanzo alla falsità e alla convenzionalità dei romanzi correnti, che mirano a consolare attraverso “letture anodine” il pubblico borghese. In questo testo invece viene posta in primo piano la vita reale di una rappresentante del quarto stato, come è necessario cominciare a fare nell'epoca del suffragio universale e della democrazia. Alla novità del contenuto si unisce poi quella del metodo, che obbedisce all'analisi scientifica: ormai il romanzo – scrivono i due autori – «si è imposto gli studi e i compiti della scienza»<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Cfr. G. Lukács, M. Bachtin, *Relazione letta da Gyorgy Lukacs alla Sezione di letteratura dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista*, in *Problemi di teoria del romanzo*, trad. it. di V. Strada, Einaudi, Torino 1976, pp. 5-7.

<sup>29</sup> E. e J. de Goncourt, *Le due vite di Germinie Lacerteux*, Rizzoli, Milano 1957, pp. 8.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

Secondo i fratelli Goncourt, vivendo in un'epoca di suffragio universale, di democrazia e di liberalismo – anche se essi non erano sostenitori incondizionati di queste idee e di queste istituzioni; lontanissimi dal socialismo politico, appartenevano all'alta borghesia quasi aristocratica, non soltanto per origine ma anche per il tipo di vita condotta, per le loro opinioni e preoccupazioni – è ingiusto escludere le cosiddette classi inferiori, il popolo dalla rappresentazione letteraria:

vivendo nel diciannovesimo secolo, in un'epoca di suffragio universale, di democrazia, di liberalismo, ci siamo chiesti se le cosiddette «classi inferiori» non abbiano diritto al Romanzo; se questo mondo sotto un mondo, il popolo, debba restare sotto il peso del «vietato» letterario e del disdegno degli autori che sino ad ora non hanno mai parlato dell'anima e del cuore che il popolo può avere. Ci siamo chiesti se possano ancora esistere, per lo scrittore e per il lettore, in questi anni d'uguaglianza che viviamo, classi indegne, infelicità troppo terrene, drammi troppo mal recitati, catastrofi d'un terrore troppo poco nobile<sup>31</sup>.

L'ultimo capoverso della prefazione contiene invece un entusiastico e retorico riassunto della funzione di questa nuova forma d'arte e di rappresentazione della realtà:

Ed ora, questo libro viene pure calunniato: poco c'importa: oggi che il Romanzo si allarga e ingrandisce e comincia ad essere la grande forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e della ricerca sociale, oggi che esso diventa, attraverso l'analisi e la ricerca psicologica, la Storia morale contemporanea, oggi che il Romanzo s'è imposto gli studi e i compiti della scienza, può rivendicarne la libertà e l'indipendenza. Ricerchi dunque l'Arte e la Verità; mostri miserie tali da imprimersi nella memoria dei benestanti di Parigi; faccia vedere alla gente della buona società quello che le dame di carità hanno il coraggio di vedere, quello che una volta le regine facevano sfiorare appena con gli occhi, negli ospizi, ai loro figli: la sofferenza umana, presente e viva, che insegna la carità<sup>32</sup>.

A romanzi come questo – in cui si narra la vita segreta di una donna di servizio di una casa nobile, malata di isteria e che si degrada fino alla morte a causa di una passione amorosa, ispirato al vero caso di una delle domestiche dei due fratelli, si è giunti in tempi relativamente recenti, dopo secoli e secoli in cui il popolino era escluso da un certo tipo di letteratura.

L'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione narrativa è uno dei contributi specifici della letteratura e il romanzo del XIX si propone di essere la forma seria che più di ogni altra riesce a rendere appassionata e viva l'indagine sociale. Tuttavia, l'arte intesa come *mimesis* del reale, cioè, platonicamente, come copia della copia della verità, è una

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 7.

<sup>32</sup> Ivi, p.8.



peculiarità che appartiene a gran parte dell'arte occidentale e non si addice al solo romanzo moderno.

Pietra miliare in cui si esemplifica questa propensione della letteratura occidentale alla rappresentazione della realtà è *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), colossale opera di critica letteraria del filologo tedesco Erich Auerbach (1892-1957)<sup>33</sup>. Secondo la concezione auerbachiana, sono dati fatti socio-culturali che includono aspetti della realtà quotidiana, ossia della cronaca e della storia accertabili e ricostruibili nella narrazione letteraria.

L'obiettivo di Auerbach è quello di proporre una nuova sintesi dei tratti principali che scandiscono l'evoluzione letteraria dal periodo ebraico-greco-latino alla contemporaneità, aspirando a una totalità attraverso l'indagine di esempi-campione e grazie a un confronto sistematico con le ricerche più significative nelle varie discipline correlate (dalla psicoanalisi sino alla sociologia dei comportamenti). Egli analizza minuziosamente pochi frammenti, convinto che nel microcosmo della pagina letteraria possano trovarsi gli elementi fondamentali di un'intera epoca storica e che l'esame stilistico di una singola opera riveli lo spirito di un intero periodo.

La sua indagine è fondata su alcuni elementi strettamente interdipendenti, i quali dettarono la forma alla questione originaria dell'interpretazione del mondo tramite un prodotto narrativo, ma ne stabilirono anche gli stretti limiti. Nella parte conclusiva del suo lavoro Auerbach sostiene:

Una storia sistematica e completa del realismo non soltanto sarebbe stata impossibile, ma non avrebbe servito allo scopo. Dato che, attraverso quelle idee direttive, l'argomento era stato delimitato, non si trattava più di realismo senz'altro della misura e della natura del serio, del problematico o del tragico nella trattazione di argomenti realistici, di guisa che venivano escluse soltanto le opere comiche e quelle indubitabilmente destinate a restare nello stile umile, le quali furono prese in considerazione solo occasionalmente come esempi in contrario, funzione a cui furono talvolta chiamate anche opere per nulla realistiche, opere di stile sublime<sup>34</sup>.

La prima di queste «idee direttive» è sicuramente la teoria antica, più tardi ripresa da ogni tipo di corrente classicista, dei livelli di rappresentazione letteraria. Il mondo greco-latino, pur con vari accenti, ha predisposto una rigida separazione degli stili, corrispondente in sostanza a

---

<sup>33</sup> Se nel paragrafo precedente sono state prese in considerazione le opere di estetica e critica letteraria di Lukács, in questo paragrafo, il cui obiettivo è quello di esporre ed evidenziare la peculiarità dell'arte di interpretare la realtà, Auerbach, e specificatamente *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946) risulta essere il riferimento primo.

<sup>34</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (II)*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Einaudi, Torino 2000, pp. 339-340.

un'altrettanta rigida separazione della società in classi, la quale obbliga gli scrittori a trattare gli elementi bassi e quotidiani in modo comico e a riservare il livello tragico agli eventi e ai personaggi eccezionali, nobili ed eroi. È anche per questo che oltre che a esservi una certa difficoltà di rappresentare realisticamente il mondo da parte di un autore antico non si è ancora pervenuti all'acquisizione di una coscienza storica:

Se la letteratura antica non poteva rappresentare la vita quotidiana né seriamente né problematicamente, e nemmeno nel suo sfondo storico, ma solamente nello stile umile, comico e tutt'al più idilliaco, senza storia statico, si ha dunque non soltanto un limite al suo realismo, bensì anche, e soprattutto, un limite della sua coscienza storica. Infatti proprio nei rapporti spirituali ed economici della vita quotidiana si manifestano le forze che stanno alla base dei movimenti storici; questi ultimi, siano bellici o diplomatici o riguardanti l'intima struttura dello Stato, sono soltanto il prodotto o l'ultimo risultato di mutamenti sotto la superficie di ogni giorno<sup>35</sup>.

Non esiste infatti nell'antichità una profonda indagine storica che tratti metodicamente lo sviluppo dei movimenti sociali e spirituali. Lo storico odierno dell'antichità è obbligato a rivedere, riordinare, ristrutturare completamente la materia offerta dagli storici antichi; è necessario, per i contemporanei, completare il contenuto storico pervenuto con iscrizioni e testimonianze indirette di ogni specie, per poter applicare un metodo di lavoro e di osservazione moderno e ben strutturato. Anche Tacito, considerato il più grande esponente della storiografia latina, non compie vere e proprie indagini obiettive e documentate sul contenuto delle sue elaborazioni storiografiche, egli è piuttosto «un grande artista sotto le cui mani le cose diventano vive e convincenti»<sup>36</sup>.

Auerbach, con la sua indagine critica di testi campione appartenenti a diverse epoche culturali, vuole dimostrare che la rivoluzione contro la teoria classica dei livelli stilistici avvenuta al principio del secolo XIX non è stata la prima. Sicuramente essa si configura come una svolta duratura e definitiva rispetto al sistema classico antico, ma le barriere abbattute dagli scrittori realistici e romantici erano state innalzate dai seguaci di una rigida imitazione delle teorie letterarie classiche. Durante tutta l'epoca umanistico-rinascimentale, e ancor maggiormente, nel corso dei secoli che vanno a costituire il periodo medioevale, era stato possibile, nella poesia ma anche nelle arti figurative, rappresentare i fatti più consueti della realtà entro un sistema serio e non comico o grottesco.

Auerbach individua nella figura e nella storia di Cristo, in cui a mescolarsi sono realtà quotidiana ed elevatissima e sublime tragedia, gli elementi originari in grado di aprire la prima

---

<sup>35</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (I)*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Einaudi, Torino 2000, p. 40.

<sup>36</sup> Ivi, p.42.

breccia nella teoria classica. Il vero fulcro della dottrina cristiana, l'incarnazione e la passione, era del tutto inconciliabile con il principio della separazione degli stili:

Il re dei re, beffeggiato, sputacchiato, flagellato e inchiodato sulla croce come un volgare delinquente – oh, il racconto di queste cose, non appena penetra nel cuore degli uomini, annienta completamente l'estetica della separazione degli stili, produce un nuovo stile sublime, che non disdegna il quotidiano e accoglie in sé il realismo sensibile, la bruttezza, l'indecenza, la miseria fisica; oppure, se si preferisce esprimersi inversamente, nasce un nuovo *sermo humilis*, uno stile basso, quale propriamente potrebbe usarsi soltanto nella commedia e nella satira, ma però ora conquista il sublime e l'eterno molto al di là dei suoi limiti originari<sup>37</sup>.

Nasceva quindi, già durante la prima cristianizzazione, un nuovo genere letterario, il *sermo humilis*, conforme alle esigenze dei Padri della Chiesa di diffondere la dottrina di Cristo. La concezione della realtà, la quale traspare dalle opere cristiane della Tarda antichità e del Medioevo, è tutt'altra rispetto a quella dell'epoca moderna. Il cardine su cui ruota la concezione antico-cristiana della realtà, è il significato della parola «figura». Secondo tale concezione, un fatto che accade sulla terra, significa non soltanto se medesimo, ma anche un altro fatto che esso preannuncia.

L'interpretazione della realtà e dell'accadere storico, nella letteratura medioevale, si configura come realismo figurale; di tale realismo Dante, con la *Commedia*, fu il massimo esponente: l'aldilà si presenta come atto realizzato del piano divino e in rapporto a esso, i fenomeni terreni sono figurali, potenziali e bisognosi di compimento. La concezione figurale si estende dai fenomeni anche alle anime, in quanto quest'ultime conquistano la nozione completa della loro individualità mediante il giudizio divino. Auerbach cita, a questo avviso, l'esempio dantesco di Catone l'Uticense, il cui rapporto figurale tra uomo terreno e anima:

non [...] realizza soltanto il carattere, ma anche una significazione già riconoscibile nella figura terrena, [...] che realizza la sua parte di tutore della libertà politica in terra, che era solo figurale, quale tutore della libertà eterna degli eletti ai piedi del Purgatorio<sup>38</sup>.

Figura e compimento hanno entrambi essenza di fenomeni e di avvenimenti storico-culturali e così la concezione figurale evidenzia come l'aldilà sia eterno ma ricco di fenomeni, senza tempo ma pregno di storia: in questo si manifesta il prorompente realismo dell'aldilà dantesco.

In nessun altro artista medioevale si attesta una sintesi così compiuta del contrapporsi delle due tradizioni, l'antica, che separa gli stili, e la cristiana, che li mescola. I soggetti che la

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 82.

<sup>38</sup> Ivi, p. 214.

*Commedia* propone offrono infatti una mescolanza di sublime e di infimo alla cui vista Virgilio inorridirebbe; non vi sono limiti nella rappresentazione esatta e schietta del quotidiano, del grottesco e del repellente che Dante propone; si pensi al verso «e lascia pur grattar dov'è la rognà»<sup>39</sup> in uno dei passi più solenni del Paradiso.

Tuttavia, sembra che egli, intitolando il suo grande poema, «commedia» non si sia mai del tutto liberato dagli schemi teorici antichi; ipotesi comprovata a maggior ragione dal fatto che nel riferirsi all'*Eneide* virgiliana egli utilizza i termini «alta tragedia»<sup>40</sup>. Chiarificatrice in questo senso è anche la definizione che Dante fornisce del nome «commedia» nel decimo paragrafo dell'Epistola a Cangrande:

La commedia è un genere di narrazione poetica che differisce da tutti gli altri. Differisce dalla tragedia riguardo al contenuto: infatti la tragedia all'inizio suscita un sentimento di quieta ammirazione, ma nella conclusione è rivoltante e terrificante; è definita così perché deriva da “tragos”, che è il “capro” e “oda”, come se si trattasse di un “canto del capro”, ossia disgustoso e maleodorante appunto come un capro, come appare palese nelle tragedie di Seneca. La commedia, poi, propone all'inizio le difficoltà di un evento, ma lo sviluppo di questo approda a un esito felice, come si palesa nelle commedie di Terenzio.

Da qui alcuni scrittori hanno preso l'abitudine di usare, nei loro saluti, invece di “salve”, l'espressione “tragico principio e comico finale”. Allo stesso modo i due generi differiscono nell'espressione: alata e sublime è la tragedia, dimessa e umile la commedia, come afferma Orazio nella sua *Arte poetica*, dove consente talvolta ai comici di esprimersi come i tragici e viceversa [...]<sup>41</sup>.

Perciò il suo poema prende il nome di «commedia», sia per il suo triste inizio, sia per il *modus loquendi*, essendo il mezzo espressivo dell'opera non quello dell'italiano illustre ma piuttosto il linguaggio comune e quotidiano del popolo<sup>42</sup>.

Un altro significativo momento del processo letterario che ha portato lo scrittore del romanzo moderno a svincolarsi definitivamente dalla teoria classica della separazione degli stili coincide con la nascita del nuovo dramma tragico, la tragedia elisabettiana, di cui massimo esponente fu William Shakespeare (1564-1616). Auerbach, propone un estratto (atto II, scena II) dell'opera *Enrico IV. Parte II*, dramma storico che narra le vicende inglesi avvenute tra gli anni 1399 e 1413. Oltre a esservi una cospicua mescolanza degli stili – la scena ritrae la burlesca situazione di un principe stanco e desideroso di birra – innovativa è

---

<sup>39</sup> D. Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*, Mondadori, Milano 2016, XVII, 129.

<sup>40</sup> D. Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, Mondadori, Milano 2016, XX, 113.

<sup>41</sup> D. Alighieri, *Epistola a Cangrande*, trad. it. di M. A. Garavaglia, <http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm> [19/10/2018 06:32:57], § 10.

<sup>42</sup> Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (I)*, cit., p. 202.

anche la mescolanza dei personaggi, e di conseguenza del tragico e del comico. Anche se in Shakespeare, non «chiunque» è degno di rappresentazione tragica – infatti «i suoi eroi tragici sono re, principi, condottieri, nobili e le grandi figure della storia romana»<sup>43</sup> – astraendo da questa concezione aristocratica del tragico-sublime la combinazione degli stili nella rappresentazione delle persone è molto marcata: il tragico e il comico, il sublime e l'umile si fondono nella maggior parte delle tragedie e lo fanno in modi diversissimi:

Si alternano azioni tragiche, in cui succedono fatti di alta politica [...] con scene e zuffe comico-popolari, collegate più o meno strettamente con l'azione principale. Oppure, nelle scene tragiche, accanto agli eroi si presentano i buffoni o altri tipi comici [...]; o infine molte persone tragiche hanno in sé la tendenza a una rottura di stile in senso comico, realistico o amaro-grottesco<sup>44</sup>.

Un elemento innovativo rispetto al dramma antico riguarda la figura dell'eroe. Se, come sostiene Lukács, la differenza sostanziale tra l'eroe epico e quello tragico, riguarda la perfetta conformità tra soggetto e mondo per il primo e la tendenza alla contraddizione per il secondo, ciò che divide l'eroe del dramma classico da quello elisabettiano è concetto di destino.

Per l'antichità, gli avvenimenti drammatici della vita umana consistevano nel cambiamento di fortuna che si abbatteva sull'uomo dall'esterno; nella tragedia del XVI secolo, invece, comincia a prevalere il carattere dell'eroe quale artefice del proprio destino. John Ervine, in un'introduzione a un'edizione di Shakespeare, riassume così quest'opinione generale:

E qui veniamo alla grande differenza fra il dramma greco e quello elisabettiano: la tragedia nei drammi greci è una tragedia preordinata, in cui i caratteri dei personaggi non hanno una parte decisiva. Ad essi non spetta che agire e morire. La tragedia nei drammi elisabettiani viene invece direttamente dal cuore dei personaggi stessi. Amleto è Amleto, non perché un dio capriccioso lo abbia spinto verso una fine tragica, ma perché vi è un'essenza unica in lui per cui egli è incapace di comportarsi diversamente da come fa<sup>45</sup>.

È necessario mettere in evidenza come nelle opere shakespeariane e più in generale nella maggior parte dei drammi inglesi di questo periodo la mescolanza del sublime e dell'umile, del solenne e del quotidiano, del tragico e del comico sia dovuta non solo a una rottura con

---

<sup>43</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (II)*, cit., p. 65.

<sup>44</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (II)*, cit., p. 67.

<sup>45</sup> J. Ervine, Introduction, in W. Shakespeare, *The Complete Works of Shakespeare*, London and Glasgow s. d., Londra 1928, p. XII.

la teoria classica degli stili ma anche a una nuova concezione del mondo, che rende impossibile l'isolamento di un avvenimento e l'adozione di un unico piano stilistico.

La seconda e definitiva svolta alla vecchia Teoria è quella successiva agli sconvolgimenti avvenuti, in Francia e in Europa, soprattutto fra il 1789 e il 1830, quando anche persone umili o borghesi hanno avuto un ruolo decisivo nei cambiamenti storici: da quel momento indipendentemente da qualunque sfumatura religiosa, la vita normale di personaggi normali è stata dotata di un valore emblematico in sé e non solo in nome di un progetto di vita figurale. È interessante appurare come non tutte le opere d'arte, essendo prodotti culturali, siano possibili in ogni età storica; esse sono strettamente connesse – possono essere adeguate allo stile dell'epoca, oppure al contrario, porsi in opposizione – al periodo storico in cui vengono concepite.

A questo punto è utile, per illustrare quest'affermazione, richiamare la riflessione che Arthur C. Danto ci offre nel suo testo forse più noto: *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981). Fra le sei proprietà relazionali che Danto individua affinché un'opera d'arte appartenga a una categoria ontologica differente da quella degli oggetti comuni compare la storicità<sup>46</sup>. Sia per quanto riguarda il procedere nella direzione opposta all'evoluzione, sia per ciò che potrebbe essere definita una tendenza esageratamente anticipatoria, il carattere anacronistico di quel che si presenta come opera d'arte rende difficoltosa la fruizione di questa da parte di un pubblico, e diventa vacillante il suo stesso statuto di opera d'arte:

Uno scultore che avesse prodotto un torso arcaico di Apollo nell'epoca di Prassitele avrebbe fatto la fame, visto che il mondo dell'arte era evoluto al punto da escludere un torso del genere come possibile opera d'arte, a meno che fosse stato nel periodo appropriato, e fosse sopravvissuto come antichità [...].

Mi colpisce maggiormente però la direzione inversa, in cui dobbiamo immaginare l'oggetto di una fase storico-artistica posteriore che emerga in una fase precedente, molto precedente: un mucchio di canapa del genere di quelli esposti da Robert Morris, per esempio, che ricompaia ad Anversa nel Seicento, quando certamente sarebbe potuto esistere un mucchio di canapa, ma quasi certamente non sarebbe potuto esistere come opera d'arte per il semplice fatto che il concetto di arte non si era evoluto in modo tale da accoglierlo come un suo esempio<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Le proprietà individuate da Danto sono le seguenti: le opere d'arte hanno un titolo poiché sono a proposito di qualcosa (1), sono rappresentazioni intenzionali (2) che richiedono un'interpretazione costitutiva dell'identità dell'opera (3). Inoltre, le opere d'arte sono storiche o comunque non possibili in tutti i tempi (4), hanno una struttura metaforica (5) e infine ciò che conta per un'opera d'arte è lo stile, cioè il modo in cui una rappresentazione è a proposito di qualcosa (6).

<sup>47</sup> A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, cit., p. 55.

L'oggetto estetico non è un'entità platonica immutabile nel tempo e nello spazio; le qualità estetiche dell'opera sono una funzione della loro identità storica.

Non è un caso quindi che il fenomeno estetico della completa liberazione dalla teoria della separazione degli stili, rappresentato dal romanzo moderno del XIX, prenda avvio in un'epoca dominata da eventi di trasformazione e sconvolgimento sociale come quelli che segnarono la rivoluzione del 1789. E non è neppure un caso che terreno fertile per questo tipo di innovazioni e rivoluzioni letterarie sia stata proprio la Francia del XIX secolo. Auerbach a questo riguardo scrive:

Detto a un tempo quali furono le circostanze che in questo momento suscitarono in un uomo di quest'epoca il moderno realismo tragico su base storica: la Rivoluzione francese con tutte le sue scosse che, come sua conseguenza, si propagarono in tutta Europa, fu uno dei grandi movimenti dei tempi moderni a cui consapevolmente parteciparono grandi masse d'uomini. Si distingue dal moto della Riforma, che non fu meno violento e non produsse minor sommovimento nelle masse [...] per la molto maggior rapidità di propagazione, per l'efficacia sulle folle e per i mutamenti sulla vita pratica [...]<sup>48</sup>.

Scrittori come Stendhal e Balzac, facendo oggetto di rappresentazione seria, problematica, addirittura tragica, persone comuni della vita quotidiana, condizionate dal tempo in cui vissero, infransero la regola classica della separazione dei livelli stilistici secondo la quale la realtà quotidiana e pratica doveva avere il suo posto nella letteratura soltanto entro la cornice di uno stile umile o medio. In questo modo essi portarono a termine un'evoluzione che si preparava da lungo tempo e aprirono la via al realismo moderno, che da questo momento si è svolto in forme sempre più ricche, corrispondenti alla realtà del nostro vivere in continua evoluzione.

Già i romanzieri della seconda metà del Settecento non si rivolgevano più a una *élite* ristretta appartenente alla classe nobiliare, ma a uomini e donne sconosciuti, che svolgevano attività lavorative diverse e che si avvicinavano alla letteratura per svago o per accrescere le proprie conoscenze. Il romanzo moderno, definito da Hegel (poi ripreso da Lukács) come l'epopea della società borghese, proprio perché si diffuse in Europa come veicolo letterario di diffusione dell'ideologia borghese-liberale, lega a questa classe la sua affermazione, il suo sviluppo e la sua caratterizzazione. In linea generale lo sviluppo di questo genere si affermò prima nei paesi che avevano già delineato un'identità nazionale come l'Inghilterra – con Daniel Defoe e Jonathan Swift – e la Francia – con Voltaire e Diderot.

---

<sup>48</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (II)*, cit., p. 225.

Nella seconda metà dell'Ottocento, per effetto della mutata situazione sociale e della crescente industrializzazione, si diffuse in letteratura un nuovo modo di rappresentare la realtà. Già in età romantica il romanzo aveva interpretato l'esigenza realistica di una letteratura vicina al modo di sentire gli uomini comuni, alla quotidianità e al vero storico. È soprattutto nel romanzo realista e sociale che la peculiarità rappresentativa dell'arte in generale e della letteratura in particolare, trova espressione.

Auerbach individua nel romanzo *Le Rouge et le Noir* (1830) di Stendhal la prima opera letteraria in cui «le condizioni politiche, storiche e sociali del tempo sono contestate con l'azione in modo estremamente preciso e reale [...]»<sup>49</sup>. Tuttavia, la mentalità di Stendhal è ancora poco influenzata dallo storicismo: vi è una prospettiva storico-temporale ma viene meno una comprensione dei suoi sviluppi. Inoltre, il suo realismo risulta essere il prodotto della «battaglia per l'affermazione di se stesso»<sup>50</sup>, e con questo si spiega come il livello di stile dei suoi grandi romanzi realistici si avvicini all'antico grande concetto eroico della tragedia assai più di quello dei realisti posteriori. Julien Sorel è assai più eroe che i personaggi di Balzac: essendo le opere di quest'ultimo cronache sociali, esse non presentano un eroe protagonista, ma un insieme di personaggi che esprimono la mentalità degli ambienti cui appartengono.

La *Comédie Humaine* (1842) di Balzac consacrò il mondo quotidiano a dignità letteraria. Anche in questo testo, il contesto che fa da sfondo all'opera, accuratamente descritto e analizzato, influenza il carattere e le azioni dei personaggi. L'autore, preoccupandosi di essere un pittore fedele dei caratteri tipici della società a lui contemporanea, cerca di restituire alla realtà descritta una sua evidenza, affinché possa parlare da sé al lettore. Nella prefazione alla raccolta di scritti sopra citata egli delinea così il suo programma:

Il caso è il più grande romanziere del mondo: per essere fecondi, non c'è che studiarlo. La Società francese sarebbe stata lo storico, io avrei dovuto soltanto esserne il segretario. Redigendo l'inventario dei vizi e delle virtù, raccogliendo i fatti salienti delle passioni, dipingendo i caratteri, scegliendo i principali avvenimenti della Società, formando dei tipi mediante la mescolanza dei tratti di diversi caratteri omogenei, avrei forse potuto scrivere la storia dimenticata da tanti storici, quella degli usi e costumi<sup>51</sup>.

Il suo obiettivo è quindi quello di tracciare una monumentale storia dei costumi della Francia contemporanea. Che Balzac si riferisca ad alcune sue opere con il termine «storia» significa

---

<sup>49</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (II), cit., p. 224.

<sup>50</sup> Il realismo letterario di Stendhal nacque dal suo disagio entro il mondo post-napoleonico, dalla coscienza di non appartenervi e di non avervi posto. Egli sente e vive la realtà del suo tempo come un ostacolo che gli si contrappone.

<sup>51</sup> H. de Balzac, *La Commedia Umana*, trad. it. di F. Ficarra, Gherardo Casini Edizioni Periodiche, Roma 1965, p. 24.



in primo luogo che egli intende la sua *attività inventiva*, non di *history* ma di *fiction*<sup>52</sup>, come un'interpretazione della storia, anzi addirittura una filosofia della storia; in secondo luogo, che concepisce il presente come storia, o meglio, come risultato della storia. Infatti, i suoi personaggi e i suoi eventi, per quanto attuali siano, sono sempre presentati come fenomeni scaturiti da avvenimenti e forze storiche.

Con il realismo moderno di Stendhal e Balzac, si incontrano quindi due delle fondamentali caratteristiche della letteratura intesa come rappresentazione e indagine del reale: vengono presi sul serio i fatti reali quotidiani di uno stato sociale mediocre, la piccola borghesia provinciale e i fatti considerati sono calati in una determinata epoca storica contemporanea, l'epoca del regno borghese. Ciò voleva dire anche sostenere la tesi della mescolanza degli stili per cui non esistono oggetti sublimi e umili, proprio perché nella molteplicità di espressione linguistica si rivela anche la realtà dei fatti.

Gli scrittori realisti di tutto il XIX secolo intesero la letteratura, e in particolare il genere del romanzo come trattazione seria della realtà quotidiana, in cui ceti sociali più estesi e socialmente inferiori sono elevati a oggetto di una raffigurazione artistica di tipo problematico-esistenziale che riflette il reale rapporto tra soggetto e mondo dell'età contemporanea.

È chiaro che quello realista rappresenta solo uno degli esiti a cui è pervenuto il genere del romanzo. Auerbach dedica molto spazio – due lunghi capitoli del secondo volume di *Mimesis* – all'analisi di estratti di opere appartenenti a questo specifico filone romanzesco, sviluppatosi primariamente nella Francia ottocentesca. Si potrebbe sostenere che egli predilige la trattazione di opere appartenenti al sottogenere del romanzo realista, proprio perché queste ultime risultano essere la varietà in cui, più esplicitamente rispetto ad altre, la rappresentazione e l'interpretazione del reale costituiscono la peculiarità e l'obiettivo principali.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX vi fu il passaggio a un realismo molto più psicologico e intimista, fondato sull'enfasi di singoli momenti rilevanti a livello individuale piuttosto che sul piano storico-sociale; anche questo tipo di narrazione, meno concentrata sulla macro-dimensione, permette allo scrittore di romanzi di ricostruire ulteriori aspetti della vita di uomini contemporanei.

In definitiva, il romanzo, da quello storico a quello psicologico, può essere considerato il prodotto letterario che meglio restituisce la complessità e la continua evoluzione degli ultimi secoli di storia. È necessario ora chiederci perché proprio questo genere letterario risulti

---

<sup>52</sup> Le espressioni inglesi in questo sono particolarmente chiare.

essere il più adeguato a indagare il rapporto che sussiste tra una particolare forma d'arte, la realtà, e di conseguenza la storia.

## 5. Auerbach e Lukács: affinità e divergenze sulla rappresentazione letteraria del mondo

Nei due paragrafi precedenti, nel tentativo di sviluppare un'analisi dell'intricata questione della rappresentazione della realtà, del quotidiano e del rapporto tra io e mondo nella letteratura, hanno svolto il ruolo di sostegno per alcune successive considerazioni, più di altre, due opere e cioè *Teoria del romanzo* (1920) e *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), rispettivamente dell'ungherese György Lukács (1885-1971) e del tedesco Erich Auerbach (1892-1957)<sup>53</sup>.

È interessante notare come entrambe le riflessioni sul genere romanzesco – anche se Auerbach non si occupa specificatamente e unicamente di questo genere – poggino sostanzialmente su antitesi. Il filosofo ungherese oppone alla complessità e frammentazione della narrazione romanzata l'unità e la totalità dell'*epos*, mentre il filologo tedesco pone in contrapposizione la mescolanza degli stili (*Stilmischung*) con la separazione di essi (*Stiltrennung*). E quindi, da un lato l'armonia tra il soggetto e la realtà trova piena espressione nel poema epico, e l'inospatialità del mondo è rappresentata dal romanzo europeo; dall'altro lato la separatezza degli stili tipica della classicità non è in grado di riprodurre in forma artistica la realtà, mentre la miscela stilistica a cui si è giunti solo nella modernità restituisce, tramite il mezzo letterario, le molteplici sfaccettature della contemporaneità.

Lukács vede il mondo greco come luogo ancora intero, in cui domina la totalità armonica, in cui il senso non è qualcosa che va ricercato e conquistato, ma è già dato. Questa conformità tra soggetto e oggetto trova la sua forma corrispondente nell'epica, in particolare nei poemi omerici. Anche per Auerbach, ai primordi, c'è stata una forma esemplare, archetipa delle maggiori realizzazioni del realismo d'Occidente, ma non la identifica con l'*epos* bensì con il testo biblico. Il realismo biblico – spiega il filologo – anche se si contraddistingue per uno stile prevalentemente di sfondo, tendente cioè a lasciare in ombra molti aspetti delle vicende narrate, crea maggiori suggestioni rispetto alla descrizione compiuta e accurata. Esso

---

<sup>53</sup> È possibile considerare Lukács e Auerbach pressoché coetanei. Nati alla fine dell'Ottocento, vissero il doppio dramma dei conflitti mondiali, dramma ulteriormente aggravato dalla loro fede ebraica. Non è però stato riscontrato una corrispondenza o un carteggio fra i due autori.

alludendo a una dimensione più profonda di quanto non traspaia dalla superficie narrativa, si differenzia dallo stile della narrazione omerica; quest'ultima invece risulta essere “di primo piano”, e non lasciando nulla di non detto, mette ogni cosa in evidenza. In questo modo, il testo di Omero non lascia trasparire una dimensione spazio-temporale, essendo posto tutto sullo stesso livello, e anche quando introduce delle digressioni non stabilisce alcuna priorità del piano principale del racconto rispetto a quello della digressione stessa.

Se i due autori identificano come modello esemplare dell'antichità due generi letterari differenti, è possibile ritenerli concordi nell'individuare nel genere del romanzo, la forma che meglio riproduce la complessità del reale tipicamente contemporaneo. Per Lukács, il romanzo manifesta la differenza tra ideale e reale, dal momento che il mondo immaginario della narrazione esiste proprio e solo in relazione a quel suo «altro» che è il mondo reale abbandonato dal senso. Da questo punto di vista il romanzo è una finzione che per funzionare ha bisogno del riferimento alla realtà, vale a dire è una finzione che *si sa* tale proprio nel momento in cui si distingue appunto dalla realtà. Non a caso egli considera il *Don Chisciotte* come il primo romanzo, giacché proprio attraverso il personaggio di Don Chisciotte, che è altro dal mondo, Cervantes rivela la realtà del mondo. In questo caso è l'ironia, che Lukács identifica con l'elemento riflessivo, a tenere ferma la separazione tra personaggio e mondo, ovvero tra ideale e reale.

Per Auerbach, il realismo del romanzo moderno opera una definitiva trasfigurazione ontologica di ciò che nell'antichità non poteva che essere oggetto di narrazioni comiche o grottesche, e nel farlo eleva a statuto artistico la quotidianità del reale. All'inizio del Novecento, dopo il secolo in cui nella letteratura a prevalere era una sorta di realismo romantico, venne preferito un realismo più intimo: correlato a ciò, si osservò un deciso indebolimento del legame tra individuo e storia universale, e a emergere fu l'interesse per i piccoli eventi della vita quotidiana di personaggi qualunque. Nelle pagine di James Joyce e Virginia Woolf i gesti ordinari e gli accadimenti minimi come prendere la misura per un calzerotto<sup>54</sup>, diventano occasione di lunghe digressioni. Secondo Auerbach, l'ampliarsi oltre misura degli orizzonti culturali e tecnologici ha comportato un disorientamento generale delle coscienze. Alla luce di un mondo così frammentato – in cui, in termini lukácsiani, l'uomo fatica a riappropriarsi del senso – ciò che al soggetto resta di universale è l'istante qualunque, rivalutato nella sua pienezza, l'*hic et nunc*.

Si potrebbe dire che per entrambi i pensatori, la vera arte realistica è quella che mira a restituire, attraverso la rappresentazione di casi particolari e di destini individuali, la totalità

---

<sup>54</sup> L'ultimo capitolo di *Mimesis* è proprio dedicato all'analisi dell'episodio narrato da Virginia Woolf in *To the Lighthouse*, in cui la madre prende le misure per un calzerotto sulla gamba del figlio.

dei rapporti sociali e delle forze storiche. Questa forma di realismo va oltre una descrizione analitica della realtà, simile a un *reportage*. Ed è proprio sulla necessità che il romanzo esprima una correlazione tra casi individuali e realtà del vivere comune, che il pensiero di Lukács e quello di Auerbach, aldilà delle differenze di metodo e delle diverse concezioni filosofiche, sembrano convergere. Infatti, i grandi romanzieri, dalla narrazione e dalla descrizione della dimensione del quotidiano, come per metonimia, riescono a far emergere i caratteri di fondo del più ampio contesto sociale e storico.

È ora necessario chiederci perché proprio questo genere letterario, e non altre forme narrative, risulta essere il più adeguato a indagare il rapporto che sussiste tra una particolare forma d'arte, la realtà, e di conseguenza la storia.

## 6. Il romanzo come forma artistica rappresentativa del reale: il suo rapporto con la storia

Si è visto che l'idea che le opere d'arte siano uno specchio, o meglio, una rappresentazione della realtà costituisce uno dei cardini attorno a cui si è costruita la riflessione estetico-filosofica occidentale. *Mimesis*, intesa come riproduzione, imitazione, espressione del mondo reale è un concetto che può essere adatto a descrivere una grande porzione dell'attività artistica dell'Occidente.

A partire da queste considerazioni, il rapporto tra l'evolversi delle vicende storiche e la produzione artistica di un certo periodo può essere considerato da diversi punti di vista. Le opere d'arte possono essere valutate alla luce della conoscenza storica dell'epoca in cui sono state create – e a questo proposito è esplicativa la tesi di Danto per cui la storicità è una delle proprietà per cui un oggetto si innalza a uno statuto ontologico differente da quello delle mere cose – o, al contrario, le opere stesse possono essere utili ad arricchire la conoscenza storica di un certo periodo, possono quindi essere considerate, in un certo senso, delle fonti storiche.

Condizione necessaria affinché sia data la possibilità di un ruolo testimoniale dell'arte, perché un prodotto artistico possa dire qualcosa di storicamente rilevante su un determinato periodo, è la concezione per cui all'attività artistica viene attribuita una certa capacità interpretativa del reale. Hegel sosteneva:

Nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica. L'arte ha in comune questa destinazione con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare che essa manifesta sensibilmente anche, ciò che è supremo e lo rende quindi più vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento. È la profondità di un mondo ad essere penetrata dal pensiero che lo erige in primo luogo come un al di là di contro alla coscienza immediata e alla sensazione attuale; è la libertà della conoscenza del pensiero che si sottrae all'al di qua, cioè alla realtà e alla finitezza sensibili<sup>55</sup>.

Una possibile capacità testimoniale dell'arte, di tipo cognitivo-storico, sarà il nucleo centrale di questo lavoro, e verrà indagata non in relazione all'arte in genere, ma alla letteratura in particolare. Molto spesso, infatti, le fonti letterarie sono state utilizzate, accostate ad altre fonti, per arricchire la conoscenza storica, soprattutto per periodi che si presentano agli storici come lacunosi e carenti di documentazioni ufficiali.

Precedentemente sono stati presi in considerazione *L'anima e le forme* e *La teoria del Romanzo* di Lukács, e la monumentale opera di critica letteraria di Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*<sup>56</sup>, proprio con l'intento di indagare il modo in cui, nel passato, più o meno lontano, gli uomini appartenenti a periodi storici differenti hanno trascritto, sotto forma narrativa, in prosa o in versi, la realtà quotidiana in tutta la sua complessità.

La letteratura costituisce sicuramente un sistema multiforme e complesso, che non può essere sottoposto a indagine nel suo insieme. Per questo, visto l'obiettivo di indagare il rapporto che sussiste tra letteratura, realtà e storia, sarà attuata una restrizione di campo, e non sarà preso in considerazione il sistema letteratura *tout court*, bensì il genere del romanzo. Questo genere letterario, infatti, rappresenta un elemento di fondamentale importanza nella riflessione sul rapporto tra storia e letteratura, e sia per le sue caratteristiche, sia per la sua evoluzione, si presta in modo particolare a essere posto in relazione con il sapere storico.

Prima di arrivare a specificare i motivi per cui il romanzo sembra essere il candidato ideale per indagare il rapporto tra letteratura e storia, è importante riflettere su una precedente e basilare dicotomia, quella tra le narrazioni in prosa e in versi. A questo proposito, Eileen John, nel saggio *Poetry and Directions for Thought*<sup>57</sup> (2013), si occupa di indagare la relazione tra le parole che compongono una poesia e il pensiero che esse suscitano. In secondo luogo, si

---

<sup>55</sup> G. H. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, pp. 13-14.

<sup>56</sup> La traduzione italiana del sottotitolo, "Il realismo nella letteratura occidentale", potrebbe essere veicolo di fraintendimenti. Auerbach, infatti, non cerca di ricostruire la storia letteraria del realismo – inteso come particolare corrente artistica sviluppatasi in un dato periodo storico – bensì si occupa di indagare il modo in cui gli scrittori di epoche molto differenti le une delle altre hanno rappresentato il reale e la quotidianità sotto forma di un sistema narrativo. Nella versione inglese l'opera si intitola: *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (Mimesis. La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale).

<sup>57</sup> Cfr. E. John, *Poetry and Directions for Thought*, in *Philosophy and Literature*, vol. 37 no. 2, 2013, pp. 451-471.

interessa alla modalità in cui il contenuto lirico di una poesia può essere identificato da parte del lettore come un pensiero proprio. Il punto di riferimento da cui prendono avvio le riflessioni di John è il testo di Kendall Walton *Thoughtwriting in Poetry and Music* (2011) pubblicato nella rivista *New Literary History*. La tesi di Walton è che il contenuto di un'opera musicale o di una poesia può esprimere un determinato pensiero o sentimento, senza presupporre che vi sia un soggetto pensante o senziente, responsabile di quel pensiero o sentimento<sup>58</sup>. Per cui, secondo il filosofo, i poeti compongono i loro testi affinché i lettori si appropriino dei pensieri o dei sentimenti contenuti nelle loro poesie, affinché li facciano propri.

John cerca di condensare ciò utilizzando il binomio concettuale *thoughtwriters*:

He argues that poets can function as “thoughtwriters”, “meaning they” compose texts for others to use in expressing their thoughts (feelings, attitudes)<sup>59</sup>.

Inoltre, si chiede se riconoscere qualcosa come un pensiero significhi semplicemente individuare il contenuto di quel tipo di pensiero, o se invece fare ciò implica anche riconoscere un soggetto pensante sostenitore di quel pensiero. Se, per Walton, il modello del *thoughtwriter* consente di comprendere poesie espressive senza invocare un personaggio fittizio, secondo John tale modello non è sufficiente a eliminare la necessità di porre un soggetto espressivo.

In secondo luogo, e forse questo è quello che maggiormente incide sulla questione sopra enunciata – se, nell'indagare il rapporto che sussiste tra storia e letteratura, sia più utile e fruttuoso prendere in considerazione la forma narrativa della lirica oppure quella della prosa – John sostiene che l'idea per cui i lettori di poesie si appropriino dei loro contenuti di pensiero per il proprio uso espressivo non sia così semplice e che necessiti di una problematizzazione:

[...] I suggest we need to complicate the idea that readers appropriate poems for their own expressive use: poems are not only material for thought, they often offer too much thought, and they prompt experiences of thought in which we do not fully claim thought as our own<sup>60</sup>.

Le poesie non sono solo materia di pensiero, ma esse spesso offrono una sovrabbondanza di pensiero, e suggeriscono esperienze cognitive per cui è estremamente difficoltoso rivendicare il contenuto come proprio. La struttura e la precisione di una poesia, anche nei

---

<sup>58</sup> Cfr. K. Walton, *Thoughtwriting in Poetry and Music*, *New Literary History*, 42, 2011, pp. 455-476, qui p. 470.

<sup>59</sup> E. John, *Poetry and Directions for Thought*, cit., p. 453.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

versi più casuali e che scorrono più liberamente, sono un risultato possibile grazie ad artefatti verbali. La poesia più che un contenitore di pensieri e di sentimenti è appunto un *artefatto verbale* deliberatamente costruito, e si impone all'attenzione del lettore o del critico proprio per le parole specifiche usate e per le particolari strutture retoriche utilizzate.

Secondo John, una poesia richiede più agilità di pensiero, più linee di coscienza che interagiscono simultaneamente di quanto solitamente accade in una narrazione in prosa, nella quale i contenuti di pensiero sono direttamente ricondotti a un soggetto pensate che può essere identificato con i personaggi fittizi o con il narratore della storia.

That is to say the poem indeed points me toward thinking: it is partly “digestible” or apt for appropriation into thinking, but it goes overboard in relation to what episodes of thinking can be in beings like us<sup>61</sup>.

Ciò non significa che le poesie ostacolano l'appropriazione di pensiero da parte dei lettori, ma, secondo John, è molto probabile che vi sia una deformazione di tale contenuto cognitivo a causa della loro complessità, la quale implica una semplificazione, una rivisitazione, una riformulazione, uno «*shifting of tactics*»<sup>62</sup>.

Vista la difficoltà di interpretazione e la conseguente propensione all'approssimazione del contenuto di pensiero di una poesia, è difficoltoso attribuire a essa, intesa come artefatto verbale, una funzione ulteriore a quella estetico-emozionale, come potrebbe essere quella epistemico-storiografica. La narrativa in prosa appare invece più adatta ad accogliere la capacità dell'arte letteraria che va oltre a quella comunicativo-espressiva.

Tra tutte le opere in prosa, il romanzo è il genere letterario più rappresentativo della modernità. In primo luogo, perché nasce con essa e quindi presenta delle caratteristiche in linea con quella che può essere detta “cultura moderna”. In secondo luogo, perché il romanzo, negli ultimi secoli, è stato il genere meglio capace di indagare la propria epoca, di portarne alla luce le contraddizioni. Oltre agli elementi “genetici”, che vedono la loro ragion d'essere nel contesto e nelle circostanze in cui ha avuto origine tale genere letterario, e a quelli prettamente formali, è necessario dare importanza anche al dato geografico-culturale: il romanzo ha infatti un'altissima capacità di penetrazione nei più diversificati tessuti sociali e geografici.

Richiamandosi a Husserl e Heidegger, Milan Kundera in *L'Arte del romanzo* (1988) sosteneva che lo «spirito europeo», nato ai tempi dell'antica Grecia, nell'età moderna è andato in crisi. Crisi originata con la nascita delle discipline scientifiche; la categorizzazione della

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 459.

<sup>62</sup> Ivi, p. 461.

conoscenza del mondo ha condotto l'uomo a dimenticare la totalità della sua vita, a non interrogarsi più su essa. Parallelamente alla nascita delle scienze e alla storia intesa come disciplina scientifica del passato, è nata una nuova arte, il romanzo, che in questi quattro secoli che hanno portato a una grande quantità di scoperte scientifiche, ha anch'esso scoperto qualcosa:

Nel modo che gli è proprio, secondo la logica che gli è propria, il romanzo ha scoperto, uno dopo l'altro, i diversi aspetti dell'esistenza: con i contemporanei di Cervantes si chiede cosa sia l'avventura; con Samuel Richardson, comincia ad esaminare quello che accade dentro, a svelare la vita segreta dei sentimenti; con Balzac, scopre come l'uomo sia radicato nella Storia; con Flaubert, esplora la terra fino ad allora incognita del quotidiano; con Tolstoj, studia l'intervento dell'irrazionale nelle decisioni e nei comportamenti umani. Il romanzo snoda il tempo: l'inafferrabile attimo passato con Marcel Proust, l'inafferrabile attimo presente con James Joyce. Interroga, con Thomas Mann, il ruolo dei miti che, venuti dal fondo dei tempi, guidano a distanza i nostri passi. E così via<sup>63</sup>.

Il romanzo quindi «accompagna la storia», e non può farne a meno poiché è nato in un determinato momento storico, a partire dal quale l'esistenza umana diviene oggetto di indagine. Esegue questo compito, molte volte, in direzione opposta alla storia: il romanziere si prende la libertà di non rispettare le periodizzazioni storiche, e se, da Balzac in poi, egli deve fare i conti con un contesto storico preciso, cerca di evitare tutti i riferimenti più noti, o i luoghi comuni, proprio come se fosse alla ricerca di un'*altra* storia<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1988, pp.17-18.

<sup>64</sup> Cfr. L. Gasparrini, *Il romanzo come fonte storica: la creazione di Milan Kundera*, in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, Carocci editore, Roma 1998, pp. 226-227.



## Capitolo 2

### Racconto storico e Racconto letterario.

#### Finzione e verità tra romanzo e testo storiografico

##### 1. Introduzione. Dall'arte in genere al romanzo

Nel capitolo precedente è stato indagato il rapporto che intercorre tra arte e realtà. Considerata la vastità dell'argomento, si è resa necessaria una restrizione di campo avvenuta su diversi livelli: in primo luogo, sul versante artistico si è preso in considerazione soltanto il paradigma specificatamente occidentale, il quale individua nella *mimesis*, intesa come imitazione, rappresentazione ed espressione, una delle funzioni principali dell'attività artistica. Si è brevemente accennato alla concezione dell'arte cinese, nella quale a essere prevalente non è soprattutto l'espressione, attraverso il mezzo artistico, delle dinamiche con cui il processo naturale si dà; compito dell'artista è infatti far avvertire l'emanazione del soffio vitale, del *qi*.

A un restringimento culturale-geografico, è seguita una seconda ridefinizione dei termini. L'arte, infatti, compresa nella sua totalità, è un sistema estremamente complesso e multiforme, i cui prodotti – intesi come artefatti creati dall'uomo, di qualsiasi materiale, dotati di caratteristiche estetiche – sono di svariate tipologie e tra loro, molte volte, risultano incommensurabili. Dall'arte occidentale in generale, si è passati quindi all'analisi, nel suo rapporto con la realtà, di una particolare forma artistica che ha come risultato una narrazione.

Nel suo rapporto con il mondo, a essere presa in considerazione non è l'arte nella sua totalità, bensì la letteratura. Il genere tragico, si è visto in precedenza, è responsabile di un ragguardevole apporto nei termini di presa di coscienza del concetto di rappresentazione. Inoltre, se nell'*epos* era presente una totale armonia tra gli eroi e il mondo da loro vissuto, con la tragedia, per la prima volta, il soggetto antico emerge in tutta la sua problematicità: gli eroi greci cessano di essere intesi come modelli e assumono le sembianze di uomini, soggetti a vizi, passioni e anch'essi suscettibili di *hamartia*, dell'errore che li porterà alla rovina. C'è da sottolineare che l'eroe tragico non si macchia di una colpa per vizio o malvagità, ma proprio a causa di un errore irreparabile.

Tuttavia, il mondo greco-latino, pur con vari accenti, ha predisposto una rigida separazione degli stili, corrispondente in sostanza a un'altrettanto rigida separazione in classi

sociali, la quale obbliga gli scrittori a trattare gli elementi bassi e quotidiani in modo comico e a riservare il livello tragico agli eventi ai personaggi eccezionali come nobili ed eroi. In questo modo, a essere rappresentata nella tragedia, è solo una piccola parte di realtà, e gli stessi personaggi che la compongono devono appartenere a un elevato ceto sociale.

Facendo un balzo in avanti di più di qualche secolo, è stato individuato nel romanzo il genere che meglio rappresenta la complessità del reale, la forma narrativa in grado di restituire tramite il mezzo artistico-letterario le problematicità che investono il rapporto tra uomo e natura, o meglio, hegelianamente, “seconda natura”. Si fa quindi riferimento oltre che alla dimensione intersoggettiva dell’individuo, anche alla sua libertà di scelta per cui, per esempio, egli è chiamato a scegliere la persona con cui fondare una famiglia, oppure a prediligere un lavoro piuttosto che un altro, pur essendo sempre inserito all’interno di una cornice istituzionale complessiva che fa dell’agire individuale un momento parziale del funzionamento totale. Inoltre, soprattutto negli ultimi due secoli, il rapporto tra soggetto e natura può essere inteso anche come relazione tra essere umano e oggetti artificiali, sotto forma di oggetti tecnici o merci.

Ora, ridimensionata la vastità dell’argomento, è stato individuato nel romanzo il candidato che meglio adempie al compito di riproduzione letteraria della modernità, sia per motivi genetici, in quanto, essendo nato con essa, presenta delle caratteristiche comuni a quella che può essere detta cultura moderna ed è in grado di portarne alla luce le contraddizioni; sia per motivi geografici-culturali, vista la sua diffusione in termini spazio-temporali.

Questa particolare propensione del romanzo alla rappresentazione, che potrebbe essere definita come funzione-specchio, lo porta a essere uno dei termini decisivi di un’altra questione rilevante: la relazione che c’è tra la letteratura, in particolare nella sua forma romanzata appunto, e la storia. Proprio in virtù di questa spiccata capacità di raffigurare la realtà della condizione umana, il romanzo si è dovuto confrontare con la questione della verità e della verisimiglianza, e di conseguenza anche con la storia. Le opere letterarie possono infatti essere interpretate in virtù del contesto storico dell’epoca, oppure, possono divenire strumenti utili ad arricchire la conoscenza storica di un certo periodo.

Secondo la linea teorico-interpretativa di stampo idealista, che appare piuttosto valida per uno studio che voglia indagare il rapporto tra arte e storia, il romanzo nasce con una marcata tendenza a porsi in relazione con la realtà storica, con la dimensione prosaica dell’esistenza. Il romanzo, sostiene Lukács:

cerca con le sue raffigurazioni, di scoprire e ricostruire la nascosta totalità della vita. [...] Tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé, devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono e non devono essere mascherati da mezzi compositivi. In questo modo, l'aspirazione fondamentale del romanzo, che ne determina la forma, si obiettivizza quale psicologia degli eroi del romanzo: i quali sono dei cercatori<sup>65</sup>.

Secondo l'interpretazione, ancora una volta, lukácsiana, un grande romanziere inserisce la vicenda individuale, con tutto il corredo di accadimenti, gesti e pensieri che afferiscono alla sfera privata del personaggio, in una relazione dialettica con le vite degli altri, con il loro ambiente sociale e con il generale contesto storico, affinché dal particolare si possa desumere qualcosa dell'universale. Solo in questo modo la letteratura è saldamente inserita all'interno del paradigma storico.

I nuclei centrali da cui prenderanno avvio le riflessioni sul rapporto tra romanzo e storia che svilupperò in questo capitolo sono sostanzialmente due: da un lato, si cercherà di indagare l'influenza e l'apporto cognitivo delle fonti letterarie all'interno della produzione storiografica; dall'altro lato verranno analizzate le modalità in cui gli scrittori utilizzano il dato storico e lo rendono funzionale alle loro narrazioni finzionali.

Se, in questa complessa relazione che investe l'arte e la storia, è stato attuato un restringimento di campo nell'ambito di uno dei termini del rapporto, individuando appunto nel romanzo il genere ideale che si presta a questo tipo di ricerche, si rende ora necessaria un'ulteriore restrizione, questa volta orientata verso il secondo termine. È infatti necessario domandarci quale tipo di storiografia meglio si presti a essere confrontata e indagata nel suo rapporto con la narrazione finzionale.

## 2. Quale storia?

Anche il sistema «storia» risulta essere multiforme e articolato ed è quindi opportuno attuare una limitazione di campo, individuando il tipo produzione storiografica che più si addice a un confronto vivo e stimolante con il genere del romanzo. Con l'obiettivo di individuare questa storiografia, due sono i poli opposti che verranno presi in considerazione nel tentativo di sistematizzazione del lavoro dello storico: da un lato vi è lo scientismo positivista, il quale assegna all'attività dello storico un posto fra le scienze esatte; dall'altro il

---

<sup>65</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 87.

decostruzionismo, il quale riduce l'opera storiografica a un discorso costruito secondo codici linguistici e comunicativi svincolati dalla realtà, a cui è impossibile applicare la nozione di verità.

Dal punto di vista epistemologico, per gli studiosi di stampo positivista, la storia acquisisce lo statuto di *Wissenschaft*, cioè di disciplina che cerca metodicamente la verità, sostituendo con quest'ultima tutti i miti su cui si fondavano le spiegazioni sul passato. Di conseguenza, quest'impostazione si basa sul *Wissenschaftsanspruch*, sulla rivendicazione di scientificità dell'attività storiografica, erigendosi su posizioni metodologiche quali quella di Auguste Comte. A essere determinante è anche la premessa ontologica secondo cui è data la possibilità di interpretare il passato indipendentemente dal soggetto che lo studia. L'obiettivo degli storici positivisti è quello di veder riconosciuto alla loro disciplina uno *status* di scientificità, opponendo la verità storica a ciò che siamo soliti denominare "miti", intesi nel significato comune di narrazione menzognera<sup>66</sup>.

Uno dei teorici che più sentì l'esigenza di sottolineare la scientificità dello statuto della storiografia fu il tedesco Carl Gustav Hempel (1905-1997). Il suo tentativo di ricondurre la storiografia al rigore delle scienze empiriche è sintetizzato nel saggio *The Function of General Laws in History* (1942), in cui si pone in diretta antitesi con lo storicismo. Egli sostiene la possibilità di un metodo storiografico molto simile a quello adottato dalle scienze naturali e in grado di salvaguardare l'unità del sapere empirico. Hempel, nella sua elaborazione teorica, fa appello all'uso, per lo meno implicito, di leggi generali nella spiegazione storica: proprio su questo punto infatti sembra possibile rintracciare una certa omogeneità tra i metodi delle scienze empiriche e quello storiografico. Il modello causale degli eventi può essere schematizzato in questo modo:

1. un insieme di asserzioni singolari che enuncino il verificarsi di certi eventi  $C_1 \dots C_n$  in determinati tempi e luoghi,
2. un insieme di ipotesi universali grazie al quale:
  - a) le asserzioni di entrambi i gruppi sono ragionevolmente ben confermate da prove empiriche,
  - b) dai due gruppi è possibile dedurre logicamente l'enunciato che asserisce il verificarsi dell'evento E.

---

<sup>66</sup> È a causa del gergo quotidiano per cui la storia è vera e il mito falso, che uno storico, quando respinge le conclusioni di un altro, le definisce "mitiche", e contemporaneamente afferma che le sue idee non sono vere. Tuttavia, ciò che sembra vero a uno storico sembrerà falso a un altro, per cui la verità di uno storico diventa il mito di un altro, innescando un circolo vizioso.

Le condizioni iniziali del primo gruppo di asserzioni costituiscono l'*explanans* e vengono poste in un rapporto causale, per mezzo delle ipotesi universali, con l'*explanandum* (l'evento E).

Il carattere più rilevante dell'elaborazione hempeliana è correlato alle leggi generali: esse sono sempre presenti nelle spiegazioni storiche, anche se non sempre vengono esplicitate. Si tratta di un aspetto rilevante perché la presenza di legge generali comporta il rifiuto di identificare nello scopo della conoscenza storica la comprensione di eventi unici e irripetibili. In questo senso, Hempel assegna alla storiografia procedure e metodi non dissimili da quelli adottati dalle scienze empiriche<sup>67</sup>.

Inoltre, l'impostazione strettamente logica del modello, consente non solo la *spiegazione* degli eventi storici – che si configura come il compito principale delle storiografia – ma anche la *previsione* di avvenimenti che si possono verificare.

Nel versante opposto, quello decostruzionista, la ricaduta delle teorie decostruzioniste sul modo di pensare e poi di usare la storia è notevolissima. La storiografia viene privata del suo statuto di scientificità e viene ricondotta a un'arte retorica. Un'efficace ricognizione dei rapporti intercorsi tra metodo storico e decostruttivismo è stata condotta dallo studioso di storia e cultura medievale Tommaso di Carpegna Falconieri, stando al quale:

secondo i filosofi decostruzionisti la fonte storica e la ricostruzione di un fatto operata da uno storico sono entrambi solamente testi, cioè discorsi costruiti secondo codici linguistici e comunicativi svincolati dalla realtà. Il che significa che non vi è una relazione di realtà tra il fatto e i suoi racconti e che non vi è nulla al di fuori del testo: «*Il n'y a pas de hors-texte*» (Jacques Derrida)<sup>68</sup>.

In questo senso, l'approccio storico decostruzionismo profila un soggettivismo estremo che porta all'annientamento del lavoro dello storico come scopritore di verità storiche, in ragione del fatto che tutto l'accento è posto sulla rappresentazione della realtà operata dallo studioso. L'ermeneutica decostruzionista non pensa alla tradizione come un insieme coerente di scritture e sistemi pervenuti a noi in modo simultaneo e trasparente; al contrario: gli oggetti dell'interpretazione e quindi i testi, le iscrizioni, i concetti, giungono a noi, e di conseguenza anche allo storico, in una condizione di opaca materialità. Anche a detta del celebre storico Jacques Le Goff:

---

<sup>67</sup> Cfr. C. G. Hempel, *The Function of General Laws in History*, in P. Gardiner (a cura di), *Theories of History*, New York 1959, The Free Press, pp. 344-356.

<sup>68</sup> T. Di Carpegna Falconieri, *Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza*, in I. Lori Sanfilippo (ed.), *Medioevo. Quante storie*, Atti della V Settimana di Studi Medievali, "130 anni di storie", Giornata conclusiva (Roma, 21-23 maggio 2013), Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 2014, p. 113.

il carattere del materiale storico non è mai innocuo e oggettivo, ma ha sempre una natura “monumentale”, è sempre il risultato di una manipolazione, di un montaggio, consapevole o inconsapevole, compiuto dalle società che lo hanno prodotto e dalle epoche successive. Non esiste un “documento-verità”<sup>69</sup>.

L’obiettivo primario della decostruzione è proprio quello di mostrare e pensare la distanza, lo scarto che separa una data interpretazione dagli oggetti a cui essa si riferisce. Il lavoro del decostruzionista, operato a sfavore dello storico consiste nel riesaminare tutti quei testi, quelle fonti e quei documenti pervenuti in condizioni opache – poiché macchiati da modalità di lettura prodotte con discernimenti orientati da questo o da quel determinato interesse particolare – ma anche e soprattutto i risultati e le interpretazioni storiche.

La critica decostruzionista non prende le mosse dalla volontà di scoperciare una tradizione per liberarne *il* senso autentico o *la* verità essenziale, ma piuttosto si configura come una sorta di emancipazione, di affrancamento soprattutto linguistico.

Il lavoro del linguaggio con il linguaggio e del linguaggio su se stesso messo in atto dai decostruzionisti, unito alla perdita delle certezze di stampo positivista, sono responsabili di quel crescente interesse nei confronti del *medium* linguistico avvenuta negli anni sessanta del secolo scorso.

Una prima opera significativa che cerca di rispondere all’esigenza di definire lo statuto della spiegazione storica – affine o meno a quella in uso nelle scienze esatte – è *The Analytical Philosophy of History* (1965) di Arthur C. Danto. Egli tratta il tema della narrazione storica sollevando alcune questioni fondamentali: in che senso la narrazione è conoscenza del passato? Che cosa si intende per conoscenza del passato? Che cos’è la narrazione?

Innanzitutto, Danto chiarisce quello che intende per “passato”, e nel farlo confuta l’idea di un passato fisso, determinato e immutabile. Da un punto di vista conoscitivo, sarebbe fallace e controproducente per la ricerca storica, ritenere fisse e durature le nostre credenze sul passato dal momento che queste vengono continuamente sottoposte a revisione. Questa concezione del passato è strettamente connessa a quella di evento, il quale viene considerato come temporalmente esteso. Due eventi, secondo il filosofo, possono iniziare nello stesso momento ma terminare in momenti diversi, e continuare a svilupparsi nel futuro. Il passato quindi non si presenta come un grande contenitore in cui vanno ad accumularsi gli eventi secondo l’ordine del loro accadere, ma è piuttosto un recipiente aperto e non delimitabile da una netta cesura<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Cfr. J. Le Goff, *Storia e memoria*, trad. it. di A. Menitoni, Einaudi, Torino 1982, pp. 121-122.

<sup>70</sup> Cfr. A. C. Danto, *Filosofia analitica della storia*, trad. it. di P. A. Rovatti, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 199-201.

L'indeterminatezza del passato è sicuramente connessa alla (im)possibilità di una sua conoscenza completa, definitiva ed esaustiva. Se si presentasse come fisso e immutabile, sarebbe di certo meno complicato individuare una descrizione in grado di riflettere l'ordine in cui le cose sono accadute. Un isomorfismo tra descrizione ed evento accaduto sarebbe possibile, sostiene Danto, solo nel caso di un Cronista Ideale, il quale descriverebbe istantaneamente, in tempo reale, ciò che avviene e lo riporterebbe proprio nel modo in cui si presenta. Tuttavia, in questo modo, verrebbe meno gran parte del lavoro dello storico: il lavoro di ricerca dei dati, l'analisi, la sintesi, la revisione. Insomma, il Cronista Ideale descriverebbe una serie di eventi proprio come se fosse un testimone, ma essere testimone non significa essere uno storico, infatti:

per ogni evento vi è una classe di descrizioni in conformità delle quali non si può essere testimoni e queste descrizioni sono necessariamente e sistematicamente escluse dalla C. I. (cronaca ideale). L'intera verità relativa a un evento può essere conosciuta soltanto dopo, e talora soltanto *molto* dopo che l'evento stesso ha avuto luogo e questa parte di storia può essere raccontata solo dagli storici. Vi è qualcosa che rimane ignoto anche al miglior testimone. Ciò che abbiamo deliberatamente trascurato di fornire al cronista ideale è la conoscenza del futuro<sup>71</sup>.

È proprio la conoscenza del futuro che è indispensabile al sapere storico, e che manca al testimone diretto. La Guerra dei Sette anni è stata definita tale dagli storici, i quali a posteriori, conoscono – conoscenza che manca al testimone – la durata della guerra iniziata nel 1756.

Secondo Danto, le proposizioni che descrivono gli eventi passati, e generalmente la storia *tout court*, sono frasi narrative, le quali «si riferiscono ad almeno due eventi temporalmente separati, anche se descrivono (o sono relative a) il primo evento cui si riferiscono»<sup>72</sup>. Dalla proposizione «la Guerra dei Sette anni cominciò nel 1756», posso evincere la durata della guerra, dal momento che si riferisce al suo inizio e alla sua fine, tuttavia, essa ne descrive esplicitamente solo l'inizio. Allo storico è data questa possibilità alla luce del luogo in cui la sua attività di ricerca si pone: egli descrive gli eventi sempre retrospettivamente, sempre a posteriori, fornendo a essi un inizio e una fine, senza i quali non vi è storia.

A Danto preme sottolineare che il significato dell'evento – il suo essere causa di un evento successivo e le relazioni in cui si trova con esso – è esprimibile solo da proposizioni narrative, le quali costituiscono il discorso storico e non quello di un testimone diretto; quest'ultimo potrebbe riprodurre fedelmente e istantaneamente i fatti accaduti sotto forma

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 207.

<sup>72</sup> Ivi, p. 195.

di cronaca in tempo reale, ma non sarebbe in grado di fornire una formulazione adeguata dell'evento, il quale acquista, alla luce di quelli successivi, nuove proprietà e una descrizione più ricca.

Secondo questa concezione, e più in generale secondo la posizione del narrativismo, gli eventi acquistano significato solo all'interno di una *narrazione*. Uno stesso evento può acquisire un diverso significato a seconda delle narrazioni in cui viene inserito, e il significato di un evento può essere colto soltanto a posteriori. Insomma, «le narrazioni costituiscono il contesto naturale in cui gli eventi acquistano un significato storico»<sup>73</sup>. Avanzando la tesi secondo cui la forma delle spiegazioni storiche è narrativa, viene così dislocato il *focus* dalla struttura logica della spiegazione al linguaggio, al fine di individuare al suo interno le strutture proposizionali che schiudono le interpretazioni della storia. In questa prospettiva, la *proposizione narrativa* risulta essere l'elemento minimale della conoscenza storica.

Individuando nella frase narrativa, elemento minimo della narrazione, il processo di significazione degli eventi, Danto riconosce anche l'arbitrarietà e l'incompletezza costitutive della conoscenza storica, e più specificatamente egli ammette che:

se anche potessimo essere testimoni dell'intero passato, ogni resoconto che ne daremmo implicherebbe selezione, accentuazione, eliminazione e presupporrebbe un criterio di pertinenza (*relevance*), per cui il nostro resoconto, anche se desiderassimo il contrario, non includerebbe ogni cosa<sup>74</sup>.

Questo perché ogni descrizione presuppone un'organizzazione narrativa che costruiamo noi. E ciò implica:

un ineliminabile fattore soggettivo. Vi è in essa [nella narrazione storica] un elemento di pura arbitrarietà. Noi organizziamo gli eventi che hanno relazione con alcuni eventi che troviamo significativi<sup>75</sup>.

La narrazione storica, pur riportando fatti realmente accaduti nel modo più oggettivo possibile, è soggetta a una scelta e a un ordinamento prodotti intenzionalmente da un soggetto. Queste sono alcune delle caratteristiche peculiari delle descrizioni storiche; a esse devono aggiungersi la connessione e il criterio di pertinenza:

ogni narrazione è una struttura attribuita agli eventi che ne raggruppa alcuni con altri e ne scarta taluni come non pertinenti. [...] In parole povere, si può dire che una narrazione ricorda

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 21.

<sup>74</sup> Ivi, p. 158.

<sup>75</sup> Ivi, p. 194.



soltanto gli eventi significati; ma per quanto riguarda questo fatto, qualunque narrazione si preoccuperebbe di scoprire l'importanza che gli eventi rivestono: ogni narrazione vorrebbe idealmente includere solo le cose che sono rilevanti o significative per altri eventi. Difficilmente possiamo dividere le narrazioni in classi con questo criterio, se non forse in buone e cattive, essendo le cattive quelle che contengono un certo numero di particolari insignificanti<sup>76</sup>.

La funzione esplicativa appartiene alla narrazione in quanto tale, tuttavia essa non può essere considerata il calco perfetto della realtà, a causa dell'inevitabile elemento di arbitrarietà che ha a che fare con esigenze di organizzazione e selezione dei dati, dunque con aspetti del tutto pertinenti all'attività di ricerca storica.

Inoltre, secondo Danto, la narrazione risulta essere la forma di spiegazione più adeguata in vista di una conoscenza storica anche in virtù della configurazione di ciò che è l'evento storico, dato che «l'*explanandum* non descrive semplicemente un evento – qualcosa che accade – ma un *cambiamento*»<sup>77</sup>. Esso implica un inizio, una parte centrale e una fine. Ciò che uno storico spiega non è né il primo né il secondo evento cui si riferisce la sua descrizione narrativa ma la loro connessione:

Una storia è il resoconto – dirò la spiegazione – di come si è verificato un cambiamento dall'inizio alla fine e tanto l'inizio quanto la fine fanno parte dell'*explanandum*<sup>78</sup>.

Considerando le frasi narrative come descrittive di eventi – quest'ultimi intesi come cambiamenti dotati di un inizio e una fine – ed essendo esse le proposizioni che più ricorrono nei testi storiografici, la spiegazione storica assume la forma di una narrazione, dal momento che l'insieme delle descrizioni che la costituisce ha la struttura di una storia, un *intrigo* che ha un inizio, una parte centrale e una fine. Tale caratterizzazione sembra emergere dall'idea che la spiegazione di un evento storico non possa che avvenire all'interno di una frase che ha la caratteristica di mettere in relazione due eventi temporalmente separati; e la proposizione narrativa potrebbe essere considerata come una sorta di “intrigo in miniatura”.

È chiaro che, nel dualismo spiegazione-comprensione, Danto è ancora restio ad abbandonare l'indirizzo positivista: egli inizia a svincolarsi dai modelli logici e dalle proposizioni individuali ma considera ancora la spiegazione deduttiva un fattore fondamentale per assicurare la coerenza del testo storico.

Chi invece si è soffermato a lungo sul concetto di narrazione, sottolineando come anche la storia quantitativa e la storia sociale siano caratterizzate dall'intrigo – essendo

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 187.

<sup>77</sup> Ivi, p. 317.

<sup>78</sup> Ivi, p. 318.

quest'ultimo una mescolanza molto umana e poco scientifica di cause materiali, di fini e di casi – è Paul Veyne. Egli è stato tra i primi a proporre una vera e propria metodologia a carattere narratologico. La nozione basilare della narratività non ha nulla a che fare con la cronologia; la figura di storico ideale non coincide con quella del cronista ideata da Danto; non si tratta di trascrivere i fatti in tempo reale, ma vi è piuttosto un rimando all'atto della sintesi dell'eterogeneo. Ne deriva una particolare concezione del lavoro dello storico, che lega il suo racconto allo sviluppo dell'intreccio.

Estremizzando la posizione del modello retorico-narrativo si giunge alla posizione elaborata in *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) da Hayden White<sup>79</sup> (1928-2018). White, abbandonando definitivamente la concezione positivista, sostiene la possibilità di tradurre il passato in un racconto storico, il quale può assumere la configurazione di un romanzo, di una commedia, di una tragedia o di altri generi letterari. In sostanza, White ripropone in termini più sofisticati la vecchia tesi per cui la storia è da ricondurre sotto il dominio dell'arte e non della scienza. Egli ritiene che il contenuto di un discorso non si esprima tutto nelle informazioni che trasmette, ma anche nella forma in cui le comunica, forma che è anch'essa produttrice di significato. La narrazione storica utilizza un complesso di codici attraverso i quali l'autore, con il suo talento artistico, esprime una serie di significati. In questo senso quindi «la narrazione rientra nel dominio performativo della *poiesis* e non in quello comunicativo della scienza»<sup>80</sup>.

Con l'auspicio di un vantaggioso confronto tra il prodotto storiografico e quello del romanziere, e in virtù delle accese dispute metodologiche che hanno visto studiosi in polemica sia con l'esasperata tendenza a trasformare la storia in una scienza, sia con l'azzerramento del lavoro dello storico proposto dalle posizioni estreme del narrativismo, è stata individuata una posizione intermedia caratterizzata dalla volontà di far convergere la fiducia in una pur limitata e condizionata oggettività con le istanze del raccontare in forma di una narrazione i fatti storici. Espressione di questa posizione mediana secondo cui lo storico ricostruisce un'immagine del passato senza abbandonare il rigore richiesto dall'empirismo logico è il polacco Jerzy Topolski (1928-1998)<sup>81</sup>, rappresentante di una corrente minoritaria di scuola marxista.

---

<sup>79</sup> L'opera di White si inserisce nel più ampio filone della svolta linguistica che ha interessato il pensiero filosofico occidentale dalla fine del XIX secolo, raggiungendo il suo apice proprio negli anni Settanta, quando è avvenuto il definitivo passaggio dal soggetto al linguaggio quale fulcro della teorizzazione filosofica nell'indagine della realtà.

<sup>80</sup> H. White, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora 1973, p. 59.

<sup>81</sup> Jerzy Topolski, oltre ad avere dedicato molto tempo a studi dedicati alla teoria e metodologia della storia, era specializzato in storia economica, storia della cultura materiale e storia moderna. È stato membro dell'Accademia polacca delle scienze e professore all'Università Adam Mickiewicz di Poznań. Inoltre, è stato

### 3. Nuovi principi di metodologia storica: i tre livelli strutturali del testo storiografico

La linea teorica espressa dallo storico Jerzy Topolski è stata individuata come la proposta metodologica che meglio di altre svolge un ruolo di mediazione fra le posizioni più estreme sia dalla parte del positivismo sia da quella del narrativismo. La filosofia tradizionale della storia, di stampo analitico-positivista, si basava sulle seguenti convinzioni:

1. la convinzione che il passato sia dato indipendentemente dal soggetto che lo studia, dunque, si potrebbe dire, “all'esterno” rispetto allo storico;
2. la convinzione che esista una certa verità concernente il passato e che raggiungerla, al di là delle difficoltà per conquistarla, sia il fine della ricerca;
3. la convinzione che la via giusta e relativamente sicura nella ricostruzione della verità concernente il passato sia la fonte storica.

Queste convinzioni possono essere denominate rispettivamente *premessa ontologica* (1), *premessa epistemologica* (2) e *premessa prammatica* (3). La crisi delle certezze positiviste, unita all'evoluzione della filosofia della storia, ha determinato l'inasprimento di alcune contraddizioni fra le suddette premesse. Dal momento che gli storici, nella loro attività, fanno inconsciamente ricorso a queste premesse, si è reso necessario un cambiamento, cioè un nuovo approccio metodologico modellato sulle seguenti direttive:

1. l'abbandono della convinzione che la pratica storiografica sia incentrata sulla spiegazione del passato, da cui derivava una ricerca prevalente secondo regole logiche, per passare a un'analisi del racconto storico concepito non soltanto come procedimento logico e informativo, bensì anche come procedimento narrativo, retorico e culturale;
2. l'abbandono della convinzione che il fine della ricerca storica consista nella ricostruzione del passato per mezzo della lingua e del racconto, facendo ricorso alla nozione di verità, nel senso di una rispondenza del racconto con la realtà. Nella versione più radicale, tale abbandono sfocia nella proposta di una ricerca senza nozione di verità; nelle versioni meno radicali, l'abbandono del realismo non tocca le constatazioni relative a fatti semplici e individuali, poiché tutte le constatazioni più generali non fanno riferimento alla realtà.

---

membro del Comitato della Commissione Internazionale della Storia e della Teoria della Storiografia, e di molti comitati di redazione di periodici internazionali come *History and Theory* e *Storia della Storiografia*. È stato visiting professor negli Stati Uniti, in Canada, in Italia, Francia, Germania e Olanda.

Il modello metodologico presentato da Topolski non rientra fra le proposte delle frange più estreme del narrativismo, per le quali il testo storiografico consiste in una narrazione intesa come ricostruzione intenzionale dello storico, satura della sua visione della realtà, dunque né vera né falsa, ma rientrante piuttosto sotto il dominio dell'immaginazione.

Nella sua veste esteriore, certamente, il racconto storico si uniforma alle opere letterarie, ma rimane un prodotto dell'attività razionale, nella fattispecie nella ricerca e nell'analisi delle fonti, che secondo Topolski, continuano a rimanere la base su cui, in un successivo momento, erigere il racconto stesso. In *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica* (1997) lo storico propone, dopo due testi divenuti dei classici della riflessione contemporanea del sapere storico quali *Metodologia della ricerca storica* (1968) e *Teoria del sapere storico* (1983), una nuova rilettura della storiografia fornendo un'analisi accurata del racconto storico<sup>82</sup>, dell'uso delle fonti e dei condizionamenti ideologici che intervengono nella ricerca e nella scrittura.

Il nocciolo del modello storiografico topolskiano consiste nell'individuazione e nella distinzione di tre diversi livelli nello stesso testo: il *livello informativo* prettamente logico e grammaticale (1), il *livello persuasivo* e retorico (2) e il *livello ideologico*, anche detto "profondo" (3). Questi livelli o strutture sono parte di un'unica realtà narrativa, la quale è generata all'interno di un paradigma spazio-temporale. La filosofia analitica della storia si era polarizzata principalmente intorno al primo livello, in cui avviene il trasferimento di informazioni (ma anche di *beliefs*) dallo storico al lettore. I lavori ascrivibili al quadro generale narratologico, più o meno estremo, si concentravano sostanzialmente sul livello retorico con il cosiddetto *linguistic turn*. Il passaggio all'analisi del livello profondo è stato condizionato dalla stessa svolta linguistica, ma anche dagli sviluppi antropologici intervenuti nella storiografia<sup>83</sup>. L'opera di Topolski intende proporre un'analisi equilibrata di tutti e tre i differenti livelli, evitando qualsiasi tipo di frattura fra essi. Egli specifica che, una volta individuate le tre strutture, il racconto non deve essere paragonato a una stratificazione geologica. Scrive Topolski:

nella nostra concezione, il livello profondo – di regola non articolato – che possiamo chiamare "determinante" e che governa tutta la struttura e il contenuto del racconto, potrebbe

---

<sup>82</sup> Analisi che verrà presentata nel paragrafo successivo poiché messa in relazione con il *medium* del racconto letterario.

<sup>83</sup> Sviluppi segnati in primo luogo dalle opere di autori quali Emmanuel Le Roy Ladurie, Carlo Ginzburg e Natalie Zemon Davis.

piuttosto paragonarsi, biologicamente parlando, a un sistema genetico da cui dipendono la forma e la vita di un organismo<sup>84</sup>.

Il livello determinante risulta essere quello teorico-ideologico dal momento che, mediante molteplici meccanismi, decide sia il contenuto informativo sia la retorica del racconto.

Il *livello informativo* trasmette al lettore una somma di conoscenze concernenti il passato: lo strumento base di tale trasmissione è il linguaggio, mentre i mezzi tecnici sono la logica e la grammatica. Se Danto individua nelle proposizioni narrative l'elemento minimo di un discorso storico, secondo Topolski il testo storiografico – pur essendo un amalgama di diversi tipi di proposizioni – è fondamentalmente costituito da frasi affermative denominate *proposizioni storiche*, correlate a un tempo datato, spesso non esplicito ma implicito nel contesto, che includono informazioni assunte direttamente o indirettamente dalle fonti; e, anche se in minor parte, da *proposizione teoriche*, le quali dispongono di una decisiva forza previsionale e sono prive di un coefficiente temporale.

Le proposizioni storiche concernono sempre avvenimenti di diversa ampiezza: piccoli, ad esempio «Un giorno dell'inverno 780-781 Alcuino s'imbarcò per attraversare la Manica», o grandi «Nel XVIII secolo la produzione industriale progredì in molti paesi europei», ma la constatazione fattuale è sempre rapportata, rispetto a un soggetto di estensione variabile (Stati, gruppi sociali, individui ecc.), a un'entità temporale e spaziale<sup>85</sup>. Le proposizioni teoriche servono invece agli storici come mezzo per arricchire il racconto e assumono le sembianze di osservazioni generali del tipo:

è quasi superfluo aggiungere che nessun esempio specifico di non interferenza in ambito economico può essere spiegato con la teoria del *laissez faire*. Né questa dottrina, né tutte le altre, possono esistere senza un preesistente concetto dell'economia, sulla cui assenza ritengo inutile ancora insistere. Naturalmente, anche senza concetti e teorie generalizzate, esisteva una sufficiente conoscenza empirica che permetteva di prendere decisioni ad hoc in una o nell'altra situazione. E c'erano le conseguenze economiche di azioni intraprese per tutt'altro scopo: alcune erano previste, altre no<sup>86</sup>.

Queste proposizioni di Finley descrivono la relazione fra lo Stato e l'economia nell'Antichità, in maniera piuttosto generica. Secondo Topolski, questo secondo tipo di proposizioni mantiene sempre un carattere “fattografico” e verifica la loro utilità nella pratica stessa.

---

<sup>84</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, con la collaborazione di R. Righini, Mondadori, Milano 1997, p. 41.

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*, pp. 43-44.

<sup>86</sup> M. I. Finley, *L'economia degli antichi e dei moderni*, Laterza, Bari 1977, p. 240.

Il racconto storico è sempre una totalità narrativa più o meno coerente e, sostiene Topolski:

la coerenza della narrazione storica, cioè di tutte le totalità narrative legate reciprocamente all'interno, dipende dal carattere del soggetto del racconto (la nazione, lo Stato, l'organizzazione economica, la guerra, l'alimentazione in un dato luogo in un dato tempo di un gruppo sociale ecc.) e dal quadro dell'analisi concepita attraverso nozioni più generali di carattere storico e teorico<sup>87</sup>.

Inoltre, i collegamenti logico-formali delle proposizioni e delle sequenze di proposizioni non assicurano la coerenza del testo, dal momento che esse possono essere logicamente collegate senza un legame di coerenza di contenuto.

I luoghi di informazione da cui gli storici acquisiscono i contenuti in vista della compilazione dei propri racconti sono le fonti, le quali si offrono anche come base di esperienza diretta del passato, di contatto diretto con il passato<sup>88</sup>. Normalmente si concepiscono il racconto e le fonti storiche come oggetti che appartengono a differenti categorie epistemologiche, ma, secondo Topolski, le fonti oltre a essere la base della ricerca storiografica sono anch'esse racconti, per quanto deboli e molto differenziati. Ogni genere di fonte parla rispondendo – o non rispondendo o rispondendo parzialmente – alle domande poste dallo storico. E l'elenco delle domande rivolte alle fonti dipende dalle conoscenze (accompagnate dal corrispondente sistema di valori) dello storico stesso. Affinché una fonte diretta, come potrebbe essere una reliquia, risponda alle domande dello storico, essa deve essere resa in una qualche forma narrativa. Lo storico deve tradurre tale fonte in una descrizione, e a questo proposito Topolski scrive:

Qualora egli (lo storico) osservi un antico aratro di cui si servivano i contadini in passato, deve comprendere (almeno mentalmente) l'oggetto che osserva, collocarlo nel tempo e in uno spazio geografico e culturale ecc. Bisogna dunque integrare l'immagine dell'aratro nel mondo narrativo, mondo che costituisce sempre ovviamente un'interpretazione<sup>89</sup>.

Sinteticamente, si potrebbe dire che le fonti storiche, nella produzione del racconto, giocano un triplice ruolo: in primo luogo esse svolgono una funzione di riserva delle informazioni evocate attraverso la serie di domande che lo storico si pone nell'utilizzarle; in secondo luogo,

---

<sup>87</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, cit., p. 49.

<sup>88</sup> Topolski, adottando una concezione dinamica delle fonti, distingue *fonti dirette*, le quali non hanno alcun problema di credibilità in quanto viene meno una terza persona che funge da intermediario, da *fonti indirette*, delle quali è invece necessario convalidarne la credibilità in quanto ha luogo la mediazione di una terza persona; e *fonti indirizzate*, espressamente create al fine di tramandare ai posteri determinate informazioni influenzando i meccanismi della memoria collettiva, da *fonti non indirizzate*, che trasmettono informazioni non volute, solitamente frammentarie e indiziarie.

<sup>89</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, cit., p. 56.

esse possono essere considerate un territorio di ispirazione non verbalizzata tipica della pratica storiografica; infine, le fonti sono la base per l'esperienza diretta del passato.

Dal momento che il testo storico non si presenta come un diario personale, scritto a proprio esclusivo godimento e destinato a rimanere in un cassetto, ma è piuttosto equiparabile a una fonte indirizzata – esso oltre a comunicare dei contenuti relativi a un presunto passato e a essere indirizzato a molti destinatari, mira a persuadere i propri lettori della validità di un argomento e nel farlo cerca di stimolare la comprensione del significato del messaggio veicolato da esso – è strutturalmente costituito da un secondo piano, definito in precedenza *livello persuasivo o retorico*.

La retorica compenetra l'intero racconto e utilizza la grammatica e la logica come degli strumenti per costruire totalità narrative composte da sequenze di proposizioni che recano un'informazione riguardante il passato; tali sequenze di proposizioni devono istituire un'argomentazione completa e coerente, finalizzata a convincere i lettori della validità delle conclusioni. Il fine della retorica è quindi duplice:

1. la prima forma di persuasione concerne il contenuto informativo del racconto e si traduce nel tentativo di convincere i lettori della validità, obiettività e adeguatezza delle informazioni comunicate, in breve della verità dei fatti descritti.
2. La seconda forma di persuasione concerne invece il messaggio non informativo dello stesso racconto, e tende a trasmettere opinioni e convinzioni dello storico, i cosiddetti *beliefs*.

Anche relativamente alla composizione del testo intervengono numerosi processi retorici: la selezione delle informazioni provenienti dalle fonti unita alle conoscenze dello storico esterne alle fonti, seguite dalla gerarchizzazione di tali informazioni e dalla periodizzazione attuata tramite la divisione del racconto in totalità narrative. A quanto detto si unisce la scelta della posizione del narratore rispetto agli avvenimenti ed eventi contenuti nel racconto, e la scelta del vocabolario da utilizzare per la trasmissione di tutte le informazioni storiche. Topolski, a questo proposito, si allinea con la posizione di Febvre per cui la storia viene definita come scelta continua:

la scelta delle informazioni che lo storico seleziona per il racconto costituisce indubbiamente un'operazione di base. Ma si tratta di una selezione particolarissima. Non è una scelta che muove da una somma globale o almeno equilibrata – rispetto ai diversi tipi di informazione che concernono il frammento del passato studiato dallo storico da cui egli attinge

una parte (come frutti da un paniere) – ma una scelta già di per sé deformata in partenza, attraverso una selezione preliminare<sup>90</sup>.

La selezione di cui parla lo storico polacco, anche in una situazione quasi ideale, si realizza attraverso la selezione che si può definire naturale dello stato delle fonti, la visione del mondo dello storico e le convenzioni a cui lo storico ricorre per la costruzione del suo racconto.

Vi è inoltre una cornice retorica che può essere definita generale, dal momento che ogni racconto storico che forma sempre una totalità è collocato dal proprio autore in un certo quadro generale o in un certo ambiente che trasmette ai lettori i riflessi del soggetto analizzato, e che trasmette, in primo luogo, le convinzioni dello storico. Oltre a questa cornice retorica generale, ve ne è una definita da Topolski “metaforica” e legata *stricto sensu* alla retorica che organizza il racconto. Per molti storici il racconto storico, inteso come processo di descrizione del passato, è necessariamente metaforico. In realtà, più in generale, in tutto il processo intellettuale si fa ricorso al paragone per sostituire il meno conosciuto con il più noto, con il fine di far comprendere nel migliore dei modi il testo ai rispettivi destinatari.

Alcune metafore utilizzate dagli storici e prese a titolo di esempio sono quelle per cui la Polonia del XVI è spesso definita come “granaio d’Europa”, oppure quella per cui Richelieu viene identificato con una volpe. Oltre a esservi un’equazione per cui  $a = b$ , Polonia = Granaio, Richelieu = volpe, vi è anche un’eccedenza, un’ulteriore funzione, un *surplus*. Il *surplus* di una metafora consiste soprattutto nella visualizzazione evocata, e in questi specifici casi vi è l’evocazione di un oggetto reale: un granaio e una volpe<sup>91</sup>.

Le figure retoriche, all’interno di un testo storico assolvono differenti compiti: nel loro ruolo epistemico esse aiutano a concettualizzare il passato; segue una funzione persuasiva dal momento che non si producono nel momento stesso in cui vengono impiegate ma vengono attinte da una riserva caratteristica di una certa cultura, e tramite tali figure si possono individuare determinate scuole o correnti storiografiche. Hanno inoltre un ruolo pedagogico che si manifesta nel momento in cui una figura retorica aiuta la comprensione o la memorizzazione delle informazioni. Solo alla fine si colloca la funzione estetica.

L’ulteriore livello di un testo storico individuato da Topolski è stato definito come *ideologico* o *profondo*. Esso può essere inteso come il luogo in cui l’energia intellettuale dello storico si aziona e mette in moto il processo narrativo. Il livello teorico è spesso stato identificato come “punto di vista” dello storico, ma tale concezione pone l’accento

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 68.

<sup>91</sup> Cfr. ivi, pp. 79-80.



sull'attività intellettuale cosciente dello storico, mentre il livello profondo del racconto abbraccia elementi dei quali non è (pienamente) consapevole, ma che influenzano il processo cognitivo.

Vi è di certo un legame fra il mondo passato come oggetto di conoscenza e il soggetto che intende conoscere tale oggetto. Nella pratica storiografica, secondo Topolski, è difficile che il testo rifletta perfettamente la realtà passata, dal momento che a partire dall'attività di ricerca e di analisi, molti sono i fattori che influenzano l'elaborazione del passato. Scrive Topolski:

In primo luogo, bisogna distinguere i fattori che entrano in gioco nel processo dell'invenzione, dell'immaginazione e della costruzione:

1. il modo di pensare radicato nella cultura, cioè i miti universali organizzatori che governano l'attività intellettuale dello storico;
2. la lingua, ivi comprese le convenzioni linguistiche;
3. le conoscenze fattuali di cui dispone (anche potenzialmente) lo storico;
4. il suo *savoir général*, ivi comprese le conoscenze teoriche più avanzate;
5. il sistema di valori (più o meno coerente) dello storico<sup>92</sup>.

È chiaro che la lingua, la comprensione di base dei fatti storici, e il bagaglio di conoscenze dello storico inserite all'interno di una specifica cultura costituiscono il punto di avvio da cui poi si svilupperà il racconto storico.

La lingua implica di per sé una certa interpretazione del mondo e dell'uomo accumulatasi nelle diverse culture. Lo storico stesso, in quanto componente di una società, partecipa alla creazione dell'esperienza culturale della lingua. Ciò vale sia per la lingua che possiamo chiamare naturale, sia per la lingua specialistica tipica dell'attività storiografica<sup>93</sup>. E in questo modo si sviluppa la pratica di impiegare certi termini per denotare certe cose, e su questa traccia si accumulano le convenzioni. Intorno alla conoscenza del mondo del passato esistono due meccanismi: la convenzionalità linguistica naturale e professionale e il processo di creazione delle innovazioni (interpretazioni) candidate a divenire nuove convenzioni.

Tutto questo si ripercuote sul sapere pregresso dello storico con il quale egli avvia la propria ricerca, sapere che è immerso nelle convenzioni naturali e storiografiche. Lo storico concepisce il passato non in termini individuali e localizzati, ma principalmente in base a totalità narrative, le quali mettono insieme singoli fatti tramite ciò che Topolski definisce *colligatory concepts*. A questo livello, il sapere storiografico è più generale rispetto al sapere

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 93.

<sup>93</sup> I linguaggi specializzati sono in genere più rigorosi rispetto ai linguaggi naturali, implicano la definizione dei significati dei termini, prevedono regole precise per il loro uso e per la creazione di nuovi termini.

fattuale che concerne i fatti individuali. Le constatazioni generali che hanno luogo nella struttura teorica del testo storico sono potenzialmente in grado di generare previsioni. Topolski a questo proposito scrive:

[...] una constatazione come: «L'oscillazione dei prezzi, che in epoca feudale fu determinata dalla fluttuazione dei prezzi agricoli in rapporto all'andamento dei raccolti (abbondanti o scarsi)...», può costituire la base per la previsione ipotetica che un cambiamento generalizzato del livello dei prezzi avesse subito una variazione, in un luogo e in un tempo determinati (presi in esame in una ricerca storica), provocata (probabilmente) da un cambiamento nell'alternanza dei raccolti (dunque un cambiamento nel settore dell'agricoltura)<sup>94</sup>.

Una constatazione di questo genere, sotto il profilo ontologico ed epistemologico è una constatazione aperta.

La narrazione storica non è guidata da strutture indipendenti dallo storico: egli non può sottrarsi alle convinzioni, ai miti fondamentali<sup>95</sup> che appartengono alla cultura europea e ad altre influenze. Vi sono strutture mentali, forze latenti, che organizzano il pensiero dei ricercatori nella loro attività intellettuale, mirata a organizzare la presunta realtà, strutture che non costituiscono una porzione intenzionale e cosciente del testo. Il legame tra racconto e realtà non si sgretola, ma in rapporto al passato non si riduce alla dualità vero o falso; la realtà diventa quindi un qualcosa di soggettivo e oggettivo insieme.

Non possiamo (neanche tramite le notizie provenienti dalle fonti) “osservare” il passato; possiamo soltanto avere la sensazione di un contatto certo con il passato. Il mondo narrativo del racconto storico è sempre una totalità costruita, dunque non realmente esistente<sup>96</sup>.

Il mondo narrativo del racconto è concepito come una totalità ricostruita, perché la storia è scelta, deformata dalle selezioni preliminari e successive operata dallo storico. Ne deriva una metodologia che pone l'accento sulla formazione del sapere, rifiutando l'esistenza di una verità unica e privilegiata, in favore di un racconto storico inteso sia come costruzione sia come processo culturale.

Con la differenziazione in tre specifici livelli – *informativo*, *retorico* e *profondo* – di uno stesso testo storico Topolski intende mettere in luce la peculiarità di ognuno di essi, senza però generare alcuna frattura fra di loro. Egli ci invita a far emergere ciò che è latente, ossia lo strato ideologico, quello che determina la selezione delle informazioni, la loro

---

<sup>94</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, cit., p. 98.

<sup>95</sup> I miti che organizzano la storiografia occidentale secondo Topolski sono i seguenti: il mito dell'evoluzione, il mito della rivoluzione, il mito del sublime, il mito della coerenza, il mito della casualità, il mito dell'attivismo e il mito del determinismo.

<sup>96</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, cit., p. 16.

gerarchizzazione e la costruzione formale del racconto, pur ribadendo che la ricostruzione fattografica del passato rimane l'elemento indispensabile nella pratica storiografica.

#### 4. Racconto storico e racconto letterario

Dopo aver individuato i diversi livelli che, per Topolski, costituiscono un testo storico, è necessario precisare la configurazione che acquisisce il prodotto di tali attività storiografiche. Come si è visto, egli ritiene che nel livello profondo risieda il motore intellettuale ed emozionale che determina il contenuto del livello informativo e di quello persuasivo. Il lavoro di ricerca, analisi e produzione scritta realizzato dallo storico ha come risultato una totalità narrativa che assume la forma di un *racconto*. A questo proposito lo studioso polacco scrive:

Il carburante propulsore perché il motore possa produrre il racconto e la capacità di condurlo è l'*invenzione* (basata sulle conoscenze da fonti ed extrafonti), mentre la forma attraverso la quale si sprigiona l'energia del motore, alimentato più o meno efficacemente, è l'*argomentazione*. Si può dunque osservare come il livello profondo non possa produrre il racconto senza carburante e senza la capacità di condurlo, cioè senza l'invenzione. L'argomentazione come attività d'indagine e narrativa è in tal senso subordinata all'invenzione<sup>97</sup>.

Nel caso del racconto storico, ciò che viene creato (inventato) è un mondo narrativo, anzi vengono a costituirsi più mondi narrativi o immagini narrative.

Ne deriva una particolare concezione del lavoro dello storico, che lega il suo racconto allo sviluppo dell'intreccio: una costruzione in stretta somiglianza strutturale con il racconto letterario, e più specificatamente con il romanzo. Il rapporto tra la verità degli eventi storici e la finzione della scrittura narrativa agisce nella narrazione dei fatti storici. La storia si compone infatti della stessa materia della letteratura: essa è fatta di parole, è un discorso che ha come contenuto il passato. Che cosa distingue quindi, almeno dal punto di vista formale, la narrazione in prosa che costituisce un racconto storico da quella che compone un romanzo?

Una prima possibilità potrebbe essere quella di sostenere che le asserzioni che costituiscono i romanzi sono sostanzialmente false, o almeno non hanno necessariamente

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 141.

una controparte reale, mentre i fatti descritti dalle proposizioni che compongono un saggio storico devono fare i conti con il mondo degli eventi.

Nella prefazione al romanzo *Casa Desolata* Dickens scrive:

ricordo qui che tutto quanto ho evidenziato in queste pagine riguardo alla Corte del Lord Cancelliere è sostanzialmente vero e non si allontana dalla verità [...]. Ora c'è una causa in corso, iniziata venti anni fa circa [...]»<sup>98</sup>.

Dickens dichiara quindi, che alcune cose all'interno del romanzo non sono vere solo nella finzione ma anche nella realtà; nel caso specifico egli si riferisce alla lentezza delle corti di giustizia inglesi. Naturalmente non va sempre così, ci sono cose che sono vere nel romanzo senza essere vere nella realtà, e ci sono cose vere nella realtà che non sono vere nel romanzo. Chadband è un personaggio di *Casa Desolata*. È vero che Chadband è una persona in carne e ossa nel romanzo, ma nella realtà tale persona non esiste.

In linea di principio, leggendo un testo non si è immediatamente in grado di decidere se esso sia di finzione o meno. Si consideri, ad esempio, questa frase:

Era sera tardi quando K. arrivò. Il villaggio era sommerso dalla neve. Non si vedeva nulla dalla collina del Castello, avvolta com'era dalla nebbia e dall'oscurità, non un barlume di luce che indicasse il grande Castello<sup>99</sup>.

Il lettore che ha già avuto l'occasione di imbattersi in queste parole, avrà compreso che ciò che sta leggendo sono le battute iniziali del celebre romanzo kafkiano *Il Castello*; ma un lettore alle prime armi, oppure un lettore non particolarmente amante dell'autore boemo, potrà solamente valutare la sintassi e la semantica di tale parte di testo e non sarà in grado di stabilire se si tratta di una biografia in cui si parla di un certo K., di un romanzo oppure di uno scritto appartenente al genere ibrido della *bio-fiction*.

Da un confronto con tanti altri frammenti di testo, non è possibile riscontrare alcuna differenza rilevante, sul piano linguistico della sintassi e della semantica, in grado di farci considerare un'opera come un resoconto fattuale delle esperienze di vita di un certo uomo o di un certo periodo piuttosto che come un testo romanzesco. Il breve passaggio dell'opera dedicata al racconto di rituali, intrighi e feste nella grande reggia di Versailles nei secoli XVII e XVIII, scritta dallo storico e archivista francese Jacques Levron, «Entro il recinto del palazzo stesso, i ladri, gli assassini e i borsaioli erano molti, e avevano un'audacia incredibile[...]»<sup>100</sup> non è sufficiente a farci intendere se i ladri di cui si parla sono delle persone

---

<sup>98</sup> C. Dickens, *Casa desolata*, trad. it. di A. Negro, Einaudi, Torino 2018, pp. 3-4.

<sup>99</sup> F. Kafka, *Il Castello*, trad. it. di U. Gandini, Feltrinelli, Milano, p. 33.

<sup>100</sup> J. Levron, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*, Rizzoli, Milano 2017, p. 143.

realmente esistite che agivano all'interno della reggia di Versailles, oppure se si tratti di furfanti inventati da uno scrittore di racconti ambientati in dimore storiche.

O ancora, questa volta in riferimento a uno dei più grandi personaggi della storia antica:

[...] sulla via del ritorno fu fatto prigioniero presso l'isola di Farmacussa dai pirati che già a quel tempo dominavano il mare con grandi mezzi e con un numero spropositato di imbarcazioni. Gli chiesero innanzitutto di pagare un riscatto di 20 talenti, ed egli, deridendoli quasi che non sapessero chi avessero preso, promise che ne avrebbe pagati 50; poi mandò quelli che stavano con lui, chi in una città chi in un'altra, a procurarsi il denaro, e rimase con un amico e due servi tra quei ferocissimi cilici, comportandosi con tale altezzosità che ogni volta che andava a riposare mandava a ordinare loro di tacere<sup>101</sup>.

In questo passo Plutarco descrive come neppure Giulio Cesare riuscì a sfuggire ai pirati. Infatti, per i viaggiatori dell'epoca, i brutti incontri erano un'eventualità frequente, soprattutto per chi si spostava per mare. I pirati terrorizzavano naviganti e popolazioni costiere, uccidendo, depredando o immettendo i malcapitati prigionieri nel sempre fiorente mercato degli schiavi. Anche in questo caso appare complicato stabilire se il passo appartenga a una monografia storica o a un romanzo d'avventura.

È possibile sostenere con una certa sicurezza che non vi sono indicatori semantici e tanto meno sintattici capaci di segnalarci la finzionalità o la veridicità di un frammento di linguaggio; non c'è nessun tipo di elemento grammaticale in grado di definire un testo come di finzione, o come storico, e anche da ciò che un'espressione significa, ci si presenta qualche difficoltà nello stabilire se un'opera sia di finzione o meno. Quindi, è del tutto possibile comprendere quello che un testo dice senza che questo sia sufficiente per determinarne la finzionalità o la veridicità.

È stato detto che dal punto di vista formale, sia il testo storiografico, sia il testo letterario, nella fattispecie il romanzo, sono costituiti della stessa materia: le parole. Nel momento in cui lo storico interpreta e rielabora i risultati delle sue ricerche, in funzione di un'esposizione che sia utile alla conoscenza per altri, la storia stessa si presenta come un racconto. Secondo Topolski, il racconto storico è la forma identificativa del testo storiografico. Infatti, nel suo lavoro, lo storico si serve delle stesse norme retoriche proprie di altri generi letterari in prosa, e deve fare in modo che il suo discorso non sia solo comprensibile ma in un certo senso anche interessante e avvincente per i lettori. Anche il romanzo si costituisce come un racconto, è una narrazione in prosa estesa, di carattere realistico o fantastico, con un certo numero di personaggi e contrassegnata da vicende

---

<sup>101</sup> Plutarco, *Vita di Cesare*, 1, 8-2, 7.

piuttosto complesse che si sviluppano in modo generalmente conflittuale e vengono seguite fino al loro svolgimento.

Le proposizioni che compongono i romanzi sono perlopiù identificate come proposizioni finzionali, e dato che l'essere di finzione, come è stato visto sopra, non dipende solo da proprietà interne al testo, è necessario cercare la radice di tale carattere in qualcosa che il testo possiede in virtù della sua relazione con l'esterno, o comunque al di fuori dell'insieme degli enunciati che lo compongono.

Per comprendere la struttura formale tipica del romanzo, inteso come testo finzionale, si rende necessaria una breve analisi di quello che si intende per "essere di finzione". La finzionalità potrebbe dipendere dal modo in cui i parlanti di un linguaggio usano, in un determinato contesto, le espressioni di quel linguaggio per compiere delle significazioni particolari<sup>102</sup>.

#### 4.1 L'essere di finzione: tra romanzo e storiografia

Il filosofo statunitense John Searle, nel saggio *The Logical status of Fictional Discourse*, compreso in *Expression and Meaning* (1979) sostiene che non sia possibile stabilire la finzionalità di un testo in virtù di proprietà testuali, sintattiche o semantiche, e che sia necessario, per stabilire il suo eventuale "essere di finzione", riferirsi a un qualcosa di diverso da tali proprietà. Egli inizia la sua analisi confrontando due passi da testi differenti; il primo, fattuale, è tratto da un articolo del *New York Times* scritto dalla giornalista Eileen Shanahan:

Washington, 1972 Dec. 14 – Un gruppo di funzionari del governo federale, statale e locale ieri ha respinto l'idea del presidente Nixon che il governo federale fornisca l'aiuto finanziario che permetterebbe ai governi locali di ridurre le tasse.

Il secondo, finzionale, è tratto invece dal romanzo di Iris Murdoch *Il rosso e il verde*:

Altri dieci meravigliosi giorni senza cavalli! Questo pensava il sottotenente Andrew Chase-White, promosso recentemente nel prestigioso reggimento di cavalleria King Edwards, mentre gironzolava contento in un giardino nei sobborghi di Dublino in un soleggiato pomeriggio domenicale dell'aprile 1916.

---

<sup>102</sup> Cfr. J. Perry, *Indexicals and Demonstratives*, in R. Hale e C. Wright (eds.), *Companion to the Philosophy of Language*, Blackwell, Oxford 1997, pp. 586-612.

Nell'articolo del *NYT*, la giornalista sta compiendo un'asserzione. Un'asserzione è un tipo di atto illocutorio<sup>103</sup> che prevede determinate regole semantiche e pragmatiche:

1. Regola essenziale: colui che fa un'asserzione si impegna con la verità della proposizione espressa.
2. Regole preparatorie: il parlante deve essere in grado di fornire delle prove o delle ragioni per la verità della proposizione.
3. La proposizione espressa non deve essere ovviamente vera sia per il parlante che per l'ascoltatore nel contesto di emissione.
4. Il parlante si impegna a credere alla verità della proposizione espressa.

Nessuna di queste regole si applica al brano di Murdoch. La sua emissione non la impegna alla verità della proposizione che in un soleggiato pomeriggio d'aprile il sottotenente Chase-White pensasse che avrebbe trascorso dieci meravigliosi giorni senza cavalli. L'autrice non può essere accusata di essere stata insincera. Se Iris Murdoch non sta asserendo, quale atto illocutorio sta compiendo? Se per alcuni sta compiendo l'atto illocutorio di narrare una storia o di scrivere un romanzo, per Searle sta compiendo una modificazione dell'atto illocutorio di asserire qualcosa. Scrivendo *Il rosso e il verde*, Iris Murdoch sta  *fingendo* di compiere un'asserzione o sta agendo  *come se* compisse un'asserzione, o sta  *imitando* il compiere un'asserzione. Non sta fingendo di fare qualcosa per ingannare il proprio pubblico, non sta mentendo; possiamo dire che sta costruendo una para-realtà e si sta impegnando in una "performance" in cui è  *come se*  stesse facendo quella cosa, senza alcun intento di ingannare. Una prima conclusione a cui perviene Searle è questa: l'autore di un'opera finzionale finge di eseguire una serie di atti illocutori (tra cui asserzioni, descrizioni, caratterizzazioni, identificazioni e numerosi altri), normalmente di tipo  *rappresentativo* .

Nel passo dell'articolo di Shanahan, secondo Searle, parole e mondo instaurano una relazione grazie alle regole dette "correlative". Tali regole normano la conformazione delle asserzioni alla realtà. Esse possono essere viste come delle regole  *verticali*  che stabiliscono una connessione tra linguaggio e mondo. Nei testi finzionali questa connessione viene meno: in essi sembrano irrompere delle convenzioni  *orizzontali*  che spezzano il collegamento tra linguaggio e realtà. Questo taglio orizzontale, in grado di rompere la connessione tra parole e cose, è necessariamente legato alle intenzioni dell'autore. Ciò che rende tale un'opera "di

---

<sup>103</sup> L'idea di Searle è che parlare (e scrivere in) un linguaggio consista nel compiere particolari atti linguistici chiamati  *atti illocutori* , e che vi siano una serie di relazioni tra il significato delle parole, la frase che proferiamo e l'atto illocutorio che compiamo proferendo quelle parole e quelle frasi. Come è noto, la nozione di atto illocutorio è stata teorizzata da John L. Austin in  *How to do Things with Words*  (1961) per giustificare il fenomeno della  *performatività*  del linguaggio. Infatti, talvolta, il linguaggio è usato per compiere delle azioni non per descrivere il mondo. Proferendo una frase, in certi contesti, si compie un'azione. L'illocutorietà del linguaggio si lega strettamente alla sua dimensione pratica.

finzione” è l’atteggiamento illocutorio che l’autore assume, la volontà di invocare delle convenzioni finzionali (orizzontali) in grado di sospendere il normale funzionamento illocutorio delle asserzioni<sup>104</sup>.

Inoltre, Searle distingue tra *opere di finzione* e *discorso di finzione*. Infatti, un’opera di finzione non consiste necessariamente, e di solito non consiste interamente, in discorsi di finzione<sup>105</sup>.

Consideriamo l’inizio di *Orgoglio e Pregiudizio* di Jane Austen:

Nessuno pensa che un celibe, dotato di un vistoso patrimonio non debba necessariamente essere alla ricerca di una moglie. È una convinzione tanto diffusa, che non è possibile che un giovanotto appaia per la prima volta in un luogo, senza che nessuno delle famiglie dei dintorni, non lo consideri prontamente, come proprietà esclusiva di una delle proprie figlie<sup>106</sup>.

In questo passo l’autrice sembra volerci raccontare qualcosa di vero, sembra rivendicare la verità della proposizione secondo cui in quegli anni, nessun giovane celibe e ricco potesse non cercare una moglie. Searle, con la distinzione tra opere e discorsi di finzione – per cui nelle opere di finzione l’autore finge di asserire almeno alcuni enunciati dichiarativi del testo, mentre nelle opere non di finzione l’autore asserisce tutti gli enunciati dichiarativi del testo – ci permette di affermare che *Orgoglio e Pregiudizio* è un’opera di finzione, anche se le prime battute dell’opera sono asserzioni genuine e autentiche.

Anche Kendall Walton nell’opera del 1990 *Mimesis as Make-Believe* sostiene che l’essere di finzione è una questione strettamente pragmatica, ma prende le distanze da Searle e considera le teorie degli atti linguistici prive di utilità nella spiegazione della finzionalità.

Ciò che è caratteristico della finzione, per Walton, è che gli attori implicati sono coinvolti in *pratiche*, o veri e propri *giochi*, giochi di far finta. Nel considerare le teorie linguistiche, gli studiosi si sono maggiormente concentrati sulle azioni attraverso le quali le opere di finzione vengono prodotte, dal momento che le teorie degli atti linguistici propongono di comprendere il linguaggio in termini di azioni compiute dagli utenti del linguaggio. Secondo Walton, la nozione fondamentale è quella di *opere* di finzione, non quella di *atti* di realizzazione di finzioni.

La finzione letteraria è solo la punta dell’iceberg delle nostre attività di finzione; l’autore di un romanzo fa finta di asserire che certe cose siano accadute, e questo fa sì che la sua finzione sia *letteraria*; ciò che rende la sua opera una *finzione* è il far finta di compiere un particolare atto illocutorio, nella fattispecie quello assertorio. Il far finta di asserire è un’azione

---

<sup>104</sup> Cfr. J. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in *Expression and Meaning – Study in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 60-68.

<sup>105</sup> Cfr. *ivi*, p. 72-74

<sup>106</sup> J. Austen, *Orgoglio e Pregiudizio*, trad. it. di B. Minozzi, Cavallotti Editori, Milano 1951, p. 5.



particolare all'interno di un già fissato *gioco di far finta*. Il termine “giochi”, precisa Walton, non implica che si tratti di semplici futilità: «i giochi di far finta sono una specie dell'attività immaginativa; specificamente sono esercizi dell'immaginazione che coinvolgono supporti»<sup>107</sup>.

Cosa intende il filosofo per supporti? Essi vengono definiti in relazione al nostro contatto con l'esterno. Scrive Walton:

I sollecitatori contribuiscono alle nostre vite immaginative in diversi modi. In quello più ovvio, ampliano i nostri orizzonti immaginativi. Ci inducono a immaginare ciò che altrimenti potremmo non essere abbastanza ricchi di immaginazione per pensare<sup>108</sup>.

Facendo un esperimento mentale, immagino di essere a passeggio tra i boschi con la mia famiglia. Io e mia sorella Anna trovandoci di fronte a un ceppo di legno con una forma sorprendentemente simile a quella di un orso ci accordiamo nell'immaginare che tutti i ceppi che troveremo nel nostro cammino siano degli orsi. Anna, vedendo in lontananza un tronco, grida: «Ehi laggiù c'è un orso!», così da spaventare i nostri genitori. Essi vengono subito rassicurati che è soltanto nel gioco che «c'è un orso».

Un tronco quindi, nel gioco dell'immaginare un orso è un supporto che genera una *verità fittizia*. I supporti sono generatori di verità fittizie, sono cose che in virtù della loro natura, rendono le proposizioni fittizie. Inoltre, i supporti hanno valore in un contesto sociale: deve esserci un qualche accordo tra i partecipanti al gioco di far finta che effettivamente renda possibile una certa convenzione.

Dopo aver esplicitato, almeno in parte, le nozioni di *giochi di far finta* e di *supporti*, è possibile proseguire dicendo che, secondo la visione di Walton, ciò che contraddistingue le opere di finzione è che esse hanno la *funzione* di servire da *supporto* in *giochi di far finta*. Quando leggiamo un romanzo, osserviamo un quadro o guardiamo un film, facciamo lo stesso tipo di giochi che i bambini fanno con le bambole, con i camion giocattolo o con dei pezzi di legno: dei giochi di far finta. Scrive al riguardo Walton:

*La Grande Jatte*, il *David* di Michelangelo, *I viaggi di Gulliver*, *Macbeth*, e le opere artistiche rappresentazionali in generale, sono supporti in giochi di far finta. Altrettanto sono bambole, camion giocattolo [...]. È bene che le differenze di questi diversi tipi di supporti siano viste sullo

---

<sup>107</sup> K. L. Walton, *Mimesi come Far Finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, trad. it. di M. Nani, Mimesis, Milano – Udine 2011, p. 33.

<sup>108</sup> Ivi, p. 43.

sfondo di ciò che li accomuna, ossia il fatto che tutti prescrivono immaginazioni, che generano verità fittizie<sup>109</sup>.

Ciò che rende di finzione nella *Grande Jatte* la presenza di una coppia a passeggio nel parco è il dipinto stesso, la disposizione dei puntini di colore sulla superficie della tela; ed è a causa delle parole da cui è costituito *I viaggi di Gulliver* che è di finzione l'esistenza di una società di persone alte sei pollici che fanno la guerra per decidere come vanno rotte le uova.

È stato visto come Searle distingue tra opera di finzione e discorso finzionale perché consapevole della possibilità che le opere di finzione possano contenere anche delle asserzioni genuine. A questo proposito, Walton critica le teorie dell'intento assertivo che non riescono a far coesistere asserzioni genuine e asserzioni fittizie all'interno di una stessa opera finzionale. L'incipit di *Anna Karenina* è di sicuro uno dei passi più celebri di Tolstoj e può essere un esempio chiarificatore: «Tutte le famiglie felici sono simili le une alle altre, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo»<sup>110</sup>.

In questo passo, Tolstoj rivendica probabilmente la veridicità di ciò che scrive, il lettore ha l'impressione che l'autore stia comunicando qualcosa di cui è profondamente convinto. Questo enunciato è probabilmente asserito, per cui l'assenza di forza assertiva – come invece prevedono le teorie dell'intento assertivo – non è condizione necessaria e neanche sufficiente per qualificare un testo come di finzione.

*Anna Karenina* rimane un romanzo di finzione, indipendentemente dal fatto che la frase che lo apre sia asserita o meno. Tolstoj voleva che servisse a far finta che certe cose fossero considerate vere; oppure voleva che nella comunità in cui il romanzo è stato prodotto, esso servisse a far finta che certe cose fossero vere; o ancora voleva che nella comunità in cui viene fruito *Anna Karenina* serva a far finta che certe cose siano considerate vere.

A maggior ragione, secondo Walton, sarebbe sbagliato considerare gli enunciati asseriti in un romanzo storico, e più generalmente in un romanzo, come “interruzioni di finzione”, inserti di non-finzione. In *Guerra e Pace* Tolstoj non smette di lavorare alla sua finzione quando scrive che Napoleone aveva invaso la Russia, anche se nello scriverlo stava affermando che Napoleone aveva realmente invaso la Russia. Tolstoj ha costruito un mondo di finzione in cui non solo Napoleone ha tenuto varie conversazioni, delle quali l'autore ha inventato i dettagli, ma nel quale Napoleone ha anche invaso la Russia<sup>111</sup>.

Dopo alcune necessarie considerazioni sull'essere di finzione, e viste le posizioni sostenute da Searle e Walton, da un punto di vista prettamente formale, si può notare che il

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 74.

<sup>110</sup> L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. it. di M. Luporini, Sansoni, Firenze, 1967, p. 15.

<sup>111</sup> Walton, *Mimesi come Far Finta*, cit., p. 105.

romanzo si uniforma al testo storiografico essendo anch'esso un racconto, ma si differenzia da esso poiché le locuzioni che lo costituiscono sono primariamente delle proposizioni finzionali e non delle asserzioni, pur non escludendo, come si è visto, la possibilità, per il romanzo, di contenere delle frasi genuine.

Schematicamente, si potrebbe dire che nell'ultimo secolo, e in particolare con un certo tipo di approccio storiografico, si è tentato di rendere commensurabili il discorso storico e quello letterario, cercando di colmare in qualche modo il divario tra *fictions* e fatti. Da un lato, si riconosce che anche la letteratura ha a che fare con i fatti, con la realtà culturale, sia pure in forma indiretta<sup>112</sup>. Dall'altro lato, si tende a rintracciare nella stessa storiografia, in quanto forma di rappresentazione linguistica mediata, procedure non dissimili da quelle della creazione letteraria. Nel primo caso, la letteratura diviene potenziale fonte del discorso storiografico, il quale può tentare di inglobarla senza peraltro confondersi con essa. Nel secondo caso, la letteratura diviene per la produzione storiografica una potenziale risorsa, nel senso che le sue procedure risultano strettamente coinvolte nella costruzione del discorso storico stesso.

Di fatto la commistione tra verità e finzione nella scrittura narrativa riguarda anche la storiografia. Un'opera storiografica non è la semplice riproposizione speculare dei documenti del passato ma è una narrazione in prosa volta a raccontare e a interpretare un evento. Oltre alla distinzione tra la verità del fatto e l'ornamento retorico di cui lo storico si avvale nell'esposizione, vi è chi sostiene che anche l'atto fondativo di una qualunque ricerca storica – cioè delineare il proprio ambito di interesse, attribuire un inizio e una fine alla narrazione, delineare l'intreccio delle vicende narrate – costituisce di fatto un'operazione letteraria. A questo proposito, Hans Robert Jauss (1921-1997) scrive:

Tra gli apporti della *fiction* alla storiografia non rientra soltanto l'assegnazione di un inizio e di una fine e la consistenza dello svolgimento, ma anche la messa in prospettiva degli stati storici. La messa in prospettiva è la condizione perché una descrizione possa divenire significativa<sup>113</sup>.

Lo storico svolge quindi una funzione di mediazione tra la verità del fatto, testimoniata dalla fonte, e l'interpretazione del fatto che costituisce il testo e che giunge al lettore.

Ora, viste le analogie con la narrazione letteraria e la conseguente difficoltà di una definizione per il racconto storico, si rende necessaria una breve riflessione sui tratti caratteristici della narrazione storiografica. È stato detto che una delle proprietà

---

<sup>112</sup> Nei prossimi paragrafi verrà approfondita la modalità in cui la letteratura si serve del dato storico e verrà indagata la possibilità di considerare i romanzi delle fonti storiche attendibili.

<sup>113</sup> H. R. Jauss, *L'usage de la fiction en historie*, in "Le Débat", n. 54, Parigi 1989, p. 92.

caratteristiche del discorso letterario, più specificatamente del romanzo, è quella di essere costituito principalmente da proposizioni finzionali. A questo riguardo Arnaldo Momigliano scrive:

la differenza tra un romanziere e uno storico è che il romanziere è libero di inventare i fatti [...] mentre lo storico non inventa i fatti<sup>114</sup>.

Le proposizioni del discorso letterario non descrivono fatti, eventi e situazioni che si sono manifestati nella realtà, mentre il tratto caratteristico del racconto storico si rispecchia in una supposta verità fattuale. Tuttavia, pur considerando la base empirica il tratto distintivo della narrazione storica, la verità fattuale non risulta sufficiente per descrivere appieno il racconto storico. Vi sono infatti alcuni tratti del racconto storico che partecipano di altri generi di narrazione, uno fra tutti il racconto letterario. Il nocciolo della questione consiste nella misura e nell'intensità con le quali tali tratti appaiono nei diversi generi di racconto.

A presentarsi come ibrido emblematico tra racconto romanzato e racconto storico è sicuramente una delle opere più importanti di Simon Shama<sup>115</sup>, *Dead Certainties*<sup>116</sup> (1991) in cui vi è una chiara sovrapposizione fra *fact* e *fiction*, eventi e narrativa. Lo storico ha oltrepassato il confine che separa il racconto storico dal racconto basato su elementi immaginari ma possibili ed è penetrato nella coscienza dei personaggi storici senza il supporto di alcuna fonte. La sua propensione a rievocare fatti del passato tramite tecniche narrative tipiche di un romanziere offre un modello di storia che si discosta nettamente dai presupposti abituali. Il libro presenta due racconti, definiti da Shama *novelle narrative*: la prima intitolata *Le molte morti del generale Wolfe* racconta la fine di James Wolfe, capo dell'armata britannica nel nord America, dopo la vittoria di Québec del 1759, che sbaragliò i francesi e sancì la conquista del Canada; la seconda, *Morte di un uomo di Harvard*, ricostruisce l'assassinio di George Parkman, speculatore-benefattore della grande università, per mano presunta di John White Webster, professore di chimica, processato e giustiziato nel 1849.

*Le molte morti del generale Wolfe* si apre con un resoconto in prima persona che un soldato di Wolfe fa dell'assalto alla collina dove erano trincerati i francesi. È una pura invenzione. Segue una concisa *Vita del generale Wolfe*, e ancora la recensione di Shama di una mostra del 1771, in cui Benjamin West espose con strepitoso successo la grandiosa opera *Morte del generale Wolfe*, che allora provocò stupore perché Wolfe vi era ritratto non in toga romana, come si

---

<sup>114</sup> A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984, p. 479.

<sup>115</sup> Nato a Londra nel 1945, docente presso le università di Cambridge e di Oxford si specializzò negli studi sulla Rivoluzione francese. Nel 1980 accettò la cattedra dell'università di Harvard tenendo corsi che vanno dall'arte barocca alla politica francese del Settecento, da Brueghel ai processi linguistici olandesi.

<sup>116</sup> S. Shama, *Dead Certainties*, Alfred A. Knopf, New York 1991.

addiceva agli eroi, ma in uniforme del tempo. Il dipinto di West risale al 1770 e raffigura proprio l'episodio della battaglia che si tenne il 13 settembre del 1759 nella piana di Abraham in cui perse la vita il generale James Wolfe e che segnò la conquista inglese del Québec a spese della Francia. L'interpretazione dell'evento contemporaneo in chiave neoclassica, unita alla resa realistica dei suoi protagonisti determinò il successo dell'opera di West, considerata il manifesto della moderna pittura di storia.

Segue ancora un saggio su West prodotto direttamente da Shama, un tributo allo storico ottocentesco Francis Parkman, la ricomparsa del soldato iniziale che ora rivela come Wolfe sia morto in maniera nient'affatto eroica e attorniato da appena tre uomini, e infine, una lettera di Katherine Lowther, promessa sposa del generale, che alla madre di lui chiede se vi sia per lei qualche messaggio d'affetto tra le cose lasciate dal figlio. Questi punti di vista multipli si ritrovano in anche in *Morte di un uomo di Harvard*, in cui, con atti del processo alla mano, Shama inventa addirittura dialoghi tra personaggi inesistenti ma, in *Dead Certainties*, chiamati ugualmente a deporre.

Quindi, come si configura la storiografia di Shama? Si potrebbe dire che la storia tradizionale è *una* storia. È come se gli storici elaborassero le centinaia di storie singole in una gigantesca *history machine*, che appiattisce tutte le storie in uno strato omogeneo, rimuovendo tutto ciò che è irrilevante per il quadro generale. Shama invece conserva l'individualità delle diverse storie raccontate da differenti punti di vista, permettendo al lettore di comporre, in autonomia, la sua versione dei fatti. Per lui, anche nel più austero e dotto resoconto nato negli archivi più forniti, la facoltà dell'invenzione – consistente nel selezionare, scartare, correggere, commentare, interpretare e giudicare – è in primo piano nell'attività storiografica.

In ogni modo, senza scomodare posizione estreme, anche per Topolski, come si è visto a inizio paragrafo, l'invenzione, nello studio del passato e nella costruzione del racconto, occupa un posto di primo piano: essa è infatti considerata il carburante propulsore affinché il motore (il livello profondo) possa avviarsi e di conseguenza alimentare la produzione del racconto che si colloca nei livelli informativo e persuasivo. Tuttavia, nel processo storiografico, essa opera in maniera differente rispetto ad altri generi testuali. Nel metodo di presentazione delle azioni umane esiste una distanza notevolissima fra la narrazione storica e quella romanzata: lo storico generalmente si occupa dei risultati globali degli avvenimenti, dei processi, delle tendenze, e nel considerarli, li descrive dall'esterno. In un testo storico, a seconda della composizione e della prevalenza dell'uno o dell'altro tratto, si distinguono differenti tipi di racconto: descrittivo, esplicativo, giustificativo, fattuale, teoretico, dispersivo,

coerente, monografico e sintetico<sup>117</sup>. Lo storico è quindi il narratore che descrive, dimostra, spiega e, solo di tanto in tanto, qualora si renda necessario all'economia del racconto, si manifesta al lettore. Tutti gli interventi e le mediazioni dell'autore, che lo legano ai propri lettori, non modificano i fatti che il racconto descrive: essi vengono comunque narrati dall'esterno perché sono esauriti, fatti, compiuti.

Il romanziere invece, a differenza dello storico, sviluppa un'azione non dall'esterno ma dall'interno, e nel farlo non descrive azioni umane già maturate, ma piuttosto manifesta il processo della loro maturazione. Secondo Topolski:

lo storico non organizza il suo racconto sulla falsariga del romanziere, e ciò non tanto perché violerebbe il metodo storico, ma per carenza di fonti, che non gli consente di ricostruire con esattezza i dialoghi, e ancor più i processi psichici dei personaggi, i loro monologhi [...]. Lo storico non può penetrare nei meccanismi della vita psichica dei suoi eroi<sup>118</sup>.

Tratti caratteristici del racconto storico sono quindi il riferimento ai fatti, la *base empirica* e la prevalenza quasi assoluta dell'analisi dei processi, degli avvenimenti e delle azioni umane da un *punto di vista esterno*. Il terzo carattere fondamentale del racconto storico è correlato al *tempo*<sup>119</sup>.

La base empirica del testo storiografico è infatti calata nel tempo, e l'analisi del passato condotta rigorosamente dall'esterno è inseparabile dal fattore temporale. Il tempo interessa lo storico in misura diversa rispetto agli studiosi di scienze naturali: nella ricerca storica e nella storiografia non si tratta di un tempo di durata assoluta, indipendente dalla sua collocazione nella freccia del tempo, bensì di un tempo datato, che si estende dal passato verso il futuro. Lo storico, anche quando calcola un intervallo temporale rapporta sempre quella frazione alla freccia del tempo. Il racconto storico non è soltanto ancorato all'asse temporale per la mediazione di un tempo puntuale o di "durata", ma oscilla lungo lo stesso asse.

Sulla scia delle considerazioni dantoniane in *Filosofia analitica della storia* si potrebbe dire che l'annalista ideale annota le proprie osservazioni concernenti gli avvenimenti una dopo l'altra nell'ordine in cui si presentano, selezionandole opportunamente in virtù delle proprie esigenze e anche in base alla propria visione del mondo. Le annota senza però collegarle tra

---

<sup>117</sup> Cfr. J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej* (Teoria del sapere storico), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983, pp. 285-289.

<sup>118</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, cit., p. 24.

<sup>119</sup> In questa terza caratteristica la visione di Topolski si avvicina notevolmente a quella di Danto, il quale, come si è visto, considera il fattore temporale come essenziale nella realizzazione del racconto storico. La narrazione storica, in cui a prevalere sono le frasi narrative, è diversa rispetto a una cronaca ideale della storia, e si caratterizza per la posizione dello storico: egli è sempre collocato nel futuro rispetto agli avvenimenti che narra e al processo che analizza, proprio in virtù della conformazione dell'evento stesso.

di loro e quindi senza la volontà di costituire un discorso storico. Egli, annotando gli avvenimenti, ignora non solo il loro sviluppo futuro – tipica caratteristica del cronachista ideale di Danto – ma manca anche del sapere rispetto al loro passato; non indaga quindi gli avvenimenti pregressi che si possono configurare come con-cause di quel dato fatto.

Affinché lo storico realizzi un prodotto narrativo che possa essere identificato con il racconto storico è necessario che egli abbia la libertà di muoversi in due direzioni sulla freccia del tempo; nel fare questo egli non agisce come un semplice cronista che scrive nel corso degli avvenimenti, ma li osserva e li esamina da una prospettiva esterna, futura. Il fattore tempo e la modalità del suo utilizzo distinguono il racconto storico dagli altri generi di narrazione.

Nel racconto storico non si ha solo a che fare con il tempo retrospettivo, bensì anche con quello che si può chiamare prospettivo. Il tempo oscillante, cioè il movimento sulla freccia, a ritroso e in avanti, consente allo storico di modificare a proprio piacimento la linea e la direzione della narrazione. Nondimeno, come per Danto, anche per Topolski, pur muovendosi sulla freccia del tempo, il punto di vista generale da cui lo storico compie la sua attività di ricerca, analisi e produzione si colloca sempre nel futuro rispetto agli eventi analizzati: si tratta sempre di avvenimenti fatti, finiti, compiuti.

Inoltre, così come per il racconto letterario, al racconto storico può essere estesa la nozione di “mondo possibile”. Il mondo narrativo storiografico e il mondo narrativo del romanzo sono entrambi mondi possibili, ma il mondo possibile storiografico deve essere credibile e soprattutto accertabile dal lettore, a differenza di quello letterario il quale può essere anche limitatamente credibile dal punto di vista della nostra esperienza fattuale e, in aggiunta, si può rivelare impossibile, dato che spesso contravviene le leggi logiche e fisiche generalmente condivise. In più, considerare l’universo letterario una costruzione fittizia, basata sull’invenzione di mondi alternativi volta per volta autosufficienti che instaurano complessi e ramificati rapporti con il mondo reale (luoghi, persone realmente esistite, eventi storici), non significa negare il suo contenuto di verità e il suo anelito conoscitivo rispetto al nostro mondo, quello in cui viviamo o agiamo o che rappresenta il nostro più immediato passato o il nostro possibile futuro, ma si tratta piuttosto di rivalutare la nostra concezione di realismo e di mimesi<sup>120</sup>.

Secondo lo storico polacco si possono distinguere tre condizioni necessarie in relazione al mondo narrativo storico possibile:

---

<sup>120</sup> Cfr. R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Fictions: Truth, Lies, Possible Worlds. A Survey*, Between, vol. IX, n. 18 (Novembre 2019), p.4.

1. la descrizione del mondo narrativo storico possibile non deve comprendere espressioni linguistiche (proposizioni, generalizzazioni, leggi ecc.) che si riferiscano a fatti individuali fittizi (dunque a quelli che non hanno un'evidenza nelle fonti);

2. la descrizione del mondo narrativo storico possibile non deve comprendere constatazioni che affermino allo stesso tempo che la proposizione  $p$  è vera e che  $p$  è falsa, dunque che presentino delle contraddizioni logiche. Il mondo narrativo storico deve essere un mondo senza contraddizioni [...];

3. la descrizione del mondo narrativo storico deve essere collegata (avere una certa coerenza), cioè contenere delle generalizzazioni (nozioni) e delle relazioni causali (anche del tipo del sillogismo pratico) che legano le informazioni a fatti individuali<sup>121</sup>.

La seconda condizione possiede un carattere formale fondamentale mentre la prima condizione è una caratteristica del racconto storico in opposizione a quello letterario. Il discorso si complica con la terza condizione, poiché essa può essere un tratto anche del discorso che costituisce un romanzo. Tuttavia, nella storiografia si parte sempre da una base fattuale non inventata, la quale può portare a una *fiction* che può essere rinvenuta nelle generalizzazioni o nei vari collegamenti causali di differenti unità narrative, ma non investe i singoli fatti (operazione possibile invece nel caso dei mondi possibili letterari).

## 5. Dalla forma al contenuto: i romanzieri e il dato empirico

Il confronto fra un certo tipo di storiografia – con il riferimento primo alla prospettiva dello storico polacco Topolski – e il romanzo inteso non solo come opera letteraria ma anche come opera finzionale<sup>122</sup>, da un punto di vista che potremmo definire formale, ha fatto emergere sia analogie sia difformità fra queste diverse forme testuali.

In entrambi i casi si tratta di narrazioni e ambedue le tipologie testuali si configurano come racconti: l'uno storico, l'altro letterario. Va tuttavia osservato che se la narratività del romanzo è un dato pacifico, essendo il romanzo un genere *naturaliter* narrativo, non altrettanto pacifica è l'attribuzione di una natura narrativa alla storiografia. Per questo, infatti, si è resa necessaria una delimitazione di campo e alla storia-spiegazione è stata preferita la storia-narrazione.

---

<sup>121</sup> J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, cit., pp. 24-25.

<sup>122</sup> Searle e Walton nelle loro rispettive opere, *The Logical Status of Fictional Discourse* e *Mimesis as Make-Believe*, stabiliscono un'importante distinzione tra opere letterarie e opere finzionali. Dal momento che, molte opere letterarie sono anche finzionali, è possibile confondere la definizione di testo finzionale con quella di testo letterario; ma non tutte le opere finzionali sono letterarie e non ogni opera letteraria è finzionale.



Sia il romanziere, sia lo storico inoltre usano lo stesso *medium*: le parole. Essi condividono lo stesso linguaggio, pur lavorando all'interno di ambiti differenti e con obiettivi differenti: lo storico si colloca sul piano delle preoccupazioni epistemiche, il romanziere su quello delle preoccupazioni estetiche. La storiografia ha a che fare con il vero, la letteratura con il bello e sembrerebbe che i rispettivi discorsi non vengano mai a intrecciarsi e a sovrapporsi. Si tratterebbe quindi di due attività incommensurabili – nel senso non che un singolo individuo non possa praticarle entrambe, ma che non può farlo contemporaneamente, non può integrarle in un'unica procedura intellettuale.

Storiografia e letteratura devono mantenere la loro specificità. È risaputa infatti l'opinione di Aristotele, espressa nella *Poetica*, sul rapporto che intercorre tra storia e poesia:

Da quanto si è detto anche risulta evidente che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa: gli scritti di Erodoto si possono volgere in versi, e resta sempre un'opera di storia con la struttura metrica come senza metri. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire.

[...]

Perciò la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare. Generale significa, a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario; e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare invece è che cosa Alcibiade fece o che cosa subi<sup>123</sup>.

In primo luogo, dunque, Aristotele sostiene che la poesia è poesia non tanto perché utilizza i versi: potrebbe, infatti, non essere in versi ed essere ugualmente poesia.

In secondo luogo, egli precisa che la poesia (e l'arte, in genere) non dipende nemmeno dal proprio oggetto, o meglio dal *contenuto di verità* del proprio oggetto. Non è la *verità storica* delle persone, dei fatti e delle circostanze che essa deve rappresentare e che le dà valore. L'arte può certo narrare anche cose effettivamente accadute, ma diviene arte soltanto se a queste cose essa aggiunge un certo *quid* che manca alla narrazione puramente storica. Se le *Storie* di Erodoto fossero scritte in versi, con questo non si genererebbe poesia: tuttavia, cose effettivamente successe e narrate da Erodoto potrebbero diventare poesia.

---

<sup>123</sup> Aristotele, *Poetica*, trad. it. di G. Paduano, Laterza, Roma – Bari 2018, 1451b 1-15.

Risulta chiaro, in terzo luogo, che la poesia possiede una superiorità sulla storia, per il diverso modo con cui essa tratta i fatti. In effetti, mentre la storia resta agganciata interamente al particolare e lo considera proprio in quanto particolare, la poesia, quando anche tocca gli stessi fatti che tratta la storia, li trasfigura, per così dire, in virtù del suo modo di affrontarli e di vederli «sotto l'aspetto della possibilità e della verisimiglianza»; e così li fa assurgere a un più ampio significato, e, in un certo senso, *universalizza* questo oggetto.

Prescindendo dalla ripartizione tra generale – associato alla poesia – e particolare – correlato alla storia – è necessario tenere presente che Aristotele intende la narrazione storica prevalentemente come cronaca, come descrizione di fatti e persone cronologicamente legati fra loro, e non tanto come racconto, concepito come prodotto intenzionale di un autore assoggettato anch'esso all'utilizzo di mezzi retorici e stilistici condivisi con la letteratura, ed è quindi anche per questo che è così netta la demarcazione tra storiografia e poesia<sup>124</sup>.

Un altro concetto dal quale sono scaturite alcune riflessioni sul rapporto tra storia e romanzo è quello di *finzione*. È stato detto che non vi sono indicatori semantici e tanto meno sintattici capaci di segnalare la finzionalità di un frammento di linguaggio tanto che l'essere di finzione di una proposizione, di un discorso o di un'opera deve essere ricercato in proprietà esterne al testo.

I romanzi, intesi come testi finzionali, sono costituiti per lo più da proposizioni finzionali le quali contravvengono alle regole logiche ed epistemiche che normano il funzionamento delle normali asserzioni. Searle ritiene, infatti, che nel caso delle locuzioni che compongono i romanzi agiscano delle convenzioni *orizzontali* che spezzano il collegamento tra linguaggio e realtà. Tuttavia, anche i racconti, le narrazioni letterarie, i romanzi molto spesso contengono delle asserzioni genuine in cui l'autore sembra volerci comunicare qualche cosa di vero sul mondo. Secondo Walton queste affermazioni non devono essere considerate delle interruzioni di finzioni poiché, nell'economia generale del racconto, il romanziere asserendole non smette di lavorare alla costruzione della propria opera finzionale.

Dall'altro lato, anche i testi storiografici hanno a che fare con il binomio *finzione-verità*. Infatti, secondo Topolski, lo storico nella sua attività di ricerca, organizzazione e produzione non restituisce in maniera neutra i fatti raccolti da fonti e testimonianze, come farebbe invece il cronista ideale. Nel prodotto compiuto, il testo storico, interagiscono tre diversi livelli – informativo, retorico e ideologico – i quali non sono indifferenti alle strutture mentali, alla

---

<sup>124</sup> L'esigenza di una così decisa delimitazione dipende anche dal fatto che storiografia e letteratura, in un'accezione molto generale e per alcuni versi, e pur aspirando a esiti differenti, condividono il medesimo oggetto: entrambe rappresentano eventi, fatti, situazioni, rivoluzioni, sistemi culturali e forme della vita umana.

cultura generale e alla formazione storiografica dello studioso. Inoltre, l'atto fondativo di una qualunque ricerca storica che si identifica in una serie di azioni quali il delineare il proprio ambito di interesse, l'attribuire un inizio e una fine, il tratteggiare l'intreccio delle vicende narrate, costituisce di fatto un'operazione tipica di un romanziere, un'operazione letteraria.

La finzionalità all'interno del testo storiografico può essere rintracciata oltre che nelle attività sopra citate e nell'ornamento retorico di cui si avvale lo storico per appassionare il lettore, anche nelle generalizzazioni e nell'unione attraverso nessi causali di diverse unità narrative. A differenza dei romanzi, i racconti storici non raccontano, o meglio non devono raccontare storie su eventi irreali, cioè non confermati dalle fonti; ma i mondi narrativi storici che si fondono su una *stessa* base fattuale possono essere innumerevoli. Il testo narrativo storico può raccontare storie diverse sugli stessi eventi reali e confermati, mentre, secondo Umberto Eco, «ogni testo narrativo (letterario) racconta storie su eventi irreali»<sup>125</sup>.

Prendere atto di ciò non vuol dire abbandonarsi al relativismo, dal momento che i tratti caratteristici del racconto storico rimangono l'imprescindibile base fattuale, il punto di vista esterno del narratore e il fattore temporale. In sostanza, ciò che definisce la storia, in opposizione al romanzo, è che a una essenziale dimensione narrativa essa associa una dimensione argomentativa e documentaria. Lo storico è cioè chiamato a fornire prove e documentazioni che giustificano il suo racconto.

Se da una prospettiva formale, romanzi e saggi storici, condividono la stessa conformazione, assumendo appunto la forma testuale del racconto, da un punto di vista contenutistico invece che cosa li accomuna e che cosa li differenzia? Quali somiglianze di famiglia è possibile scorgervi?

Partendo dalle riflessioni aristoteliche espresse nella *Poetica*, si potrebbe dire che l'oggetto della poesia, e più generalmente della letteratura, è l'universale, mentre la storiografia si occupa del particolare. Mantenendo sullo sfondo la distinzione particolare-universale, è un'altra tuttavia l'opposizione fondamentale che questo lavoro si propone di evidenziare: la narrazione letteraria si contrappone a quella storica in virtù del contrasto tra vero e verosimile, dal momento che l'opera del poeta consiste nel riferire fatti che possono avvenire, mentre lo storico espone gli eventi reali. E il romanzo, proprio in virtù del suo rapporto "falsato" con la verità dei fatti narrati e della propensione a concentrarsi su argomenti quotidiani, diventa espressione dell'opposizione tra verità, finzione e verosimiglianza, che è alle origini del pensiero occidentale. Il romanziere racconta

---

<sup>125</sup> U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 94.

avvenimenti non veri ma che veri potrebbero sembrare e educa attraverso la menzogna della parola scritta.

La questione del rapporto tra verità e finzione nelle opere narrative diviene di centrale importanza se consideriamo uno degli esiti particolari del genere romanzesco: il romanzo storico<sup>126</sup>. È chiaro che in questo caso il problema dominante è proprio quello del rapporto tra verità storica e finzione letteraria. Un'opera che voglia comprendere in sé fatti storici e altri sapientemente creati dalla fantasia dell'autore rischia di ingannare continuamente i lettori. Il riferimento non è qui alla narrativa storico-letteraria malaccorta, dove il materiale attinto non è affidabile o dove i dettagli vengono aggiunti senza cura per la precisione, ma a libri che soddisfano i più alti standard accademici<sup>127</sup>.

Un esperimento mentale esplicativo sulla difficoltà di discernere verità e finzione nei romanzi storici è quello dei falsi fienili di Alvin Goldman. Può brevemente essere riassunto in questo modo: anche se nel vedere di fronte a me un fienile vero e proprio esclamo:

(1) Questo è un vero fienile!

vi è comunque la possibilità che vi sia un mondo possibile vicino in cui qualcuno proferisce (1) con verità avendo di fronte un falso fienile. La finzione potrebbe essere vista come un paesaggio in cui ci sono molti fienili falsi, indiscernibili dai rari fienili veri: la presenza, nelle vicinanze, di molti fienili falsi fa dubitare anche dell'effettiva presenza di alcuni fienili genuini. Analogamente, la presenza di molti dettagli inventati che compongono descrizioni di fatti storici nella letteratura finzionale, mina la nostra pretesa di conoscenza.

Le opere finzionali quindi, anche nel caso in cui l'autore dichiari l'intento di approfondire la conoscenza di epoche lontane – unito a quello di voler arrecare diletto all'animo – non sembrerebbero essere il luogo adatto in cui ricercare e trovare verità. Tuttavia, molti studiosi riconoscono una funzione cognitiva alla letteratura, proprio in virtù della sua capacità di ampliare i nostri orizzonti epistemici. Vi è chi ritiene che le opere letterarie svolgano il ruolo di vera e propria testimonianza su un dato aspetto della realtà (presente o passato), chi invece è più scettico e preferisce sostenere la possibilità di una maggiore comprensione di noi stessi in seguito alla lettura di un testo narrativo, negando così un contributo epistemico diretto<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Non sarebbe comunque necessario restringere in questo modo il campo poiché vi sono molte opere letterarie le quali, pur non appartenendo al sottogenere del romanzo storico, possono essere definite opere letterarie e finzionali di argomento storico, per cui anche per esse permane la questione centrale del vero, del verosimile e del falso.

<sup>127</sup> Manzoni stesso, nel trattato *Del romanzo storico e, in genere, de' componenti misti di storia e invenzione* arriva a condannare la commistione di verità e immaginazione nell'opera letteraria.

<sup>128</sup> Interessante a questo proposito l'opera *Art and Belief* (2017), una raccolta di dodici saggi edita da Ema Sullivan-Bisset, Helen Bradley e Paul Noordhof. Il tema principale di questo volume è la relazione che intercorre

Una teorica della finzione ottimista sul ruolo didattico delle narrazioni finzionali è Eva-Maria Konrad. Konrad che argomenta a favore della teoria del *composizionalismo*<sup>129</sup>, cioè della concezione secondo cui un testo finzionale può consistere nella composizione di un discorso finzionale-inventato e di un discorso fattuale. A suo avviso, possono esserci all'interno di un testo delle sezioni che devono essere interpretate come discorso fattuale, e che quindi non vogliono semplicemente impegnare immaginativamente il lettore ma anche informarlo sul mondo<sup>130</sup>.

Il *composizionalismo* di Konrad cerca di superare positivamente la problematica rappresentata dai romanzi storici, e lo fa proprio in virtù della sua caratteristica principale: l'approvazione della presenza di passi fattuali nelle narrazioni finzionali. Uno stesso enunciato può essere proferito con forze illocutorie diverse, dato che può essere eseguito con intenzioni differenti. Pertanto, in un'opera, un enunciato può essere proferito con forza illocutiva di finzione, essendo un passaggio necessario alla costruzione del mondo finzionale della storia; ma nello stesso tempo esso può essere proferito con la forza illocutiva di asserzione, può dirci qualcosa sul mondo reale e può essere una genuina asserzione.

Konrad, proprio per salvaguardare la genuinità di alcuni enunciati che compongono i testi finzionali, individua alcuni indicatori che possono essere intesi come segni di fattualità. Come esempio esplicativo ella presenta il famoso *incipit* di Anna Karenina, aggiungendo, deliberatamente, anche le frasi immediatamente successive:

Tutte le famiglie felice sono simili le une alle altre; ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.

---

tra credenza e verità nella nostra esperienza estetica; questa relazione è il punto in cui si incrociano filosofia della mente e filosofia dell'arte.

<sup>129</sup> Konrad individua specifiche convenzioni, distribuite su vari livelli, che un'opera finzionale deve rispettare per poter essere considerata tale. Queste convenzioni non sono stabilite dai singoli autori o dai singoli lettori, ma da un'intera comunità letteraria. La prima di queste è detta *Convention of Decision* e specifica quale sia l'autorità che decide la finzionalità o la fattualità di un testo. Per Konrad, è l'autore a svolgere un ruolo cruciale nel decidere la finzionalità o meno di un testo: è infatti lui che deve aver avuto l'intenzione di scrivere un testo fittizio. Tuttavia, tale convenzione non sembra essere sufficiente: considerando l'essere di finzione come direttamente e unicamente dipendente dalle intenzioni dell'autore, c'è la possibilità che un'opera sia di finzione senza che il pubblico lo sappia e addirittura senza che sia mai in grado di saperlo. Ne deriva la necessità di una seconda convenzione, la *Convention of Reciprocity*, per la quale l'autore di un testo non ha solo l'intenzione di scrivere un testo fittizio, ma ha anche l'intenzione che tale testo venga considerato dai suoi lettori come finzionale. Tale convenzione può essere soddisfatta solo se l'autore e il lettore si muovono all'interno dello stesso orizzonte istituzionale. Un'ulteriore convenzione è chiamata *Convention of Signalization*: grazie a questa convenzione può esservi una comprensione tra autore e lettore. Essa, infatti, prevede l'utilizzo da parte dell'autore di specifici indicatori che segnalano la sua volontà di produrre un testo di finzione. Questi indicatori possono essere sia interni che esterni al testo (para-testuali). Infine, ci sono altre due convenzioni che si inseriscono a un livello differente rispetto alle precedenti: la *Convention of Execution* e la *Convention of Specification*. Esse sono strettamente correlate alla questione della distinzione tra testi finzionali e testi fattuali.

<sup>130</sup> Cfr. E.M. Konrad, *Signpost of factuality: On Genuine Assertions in Fictional Literature*, in E. Sullivan-Bisset, Helen Bradley, Paul Noordhof (a cura di), *Art and Belief*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 41-42.

Tutto era sottosopra in casa Oblonskij. La moglie era venuta a sapere che il marito aveva una relazione con la governante francese che era stata presso di loro, e aveva dichiarato al marito di non poter più vivere nella stessa casa<sup>131</sup>.

Nel fare questo, la filosofa vuole evidenziare le lampanti differenze che intercorrono tra il primo enunciato e quelli successivi, conferendo al primo una forza assertiva di cui i successivi sono privi. Le differenze si manifestano in diversi modi: in *primis*, nel primo enunciato viene meno il riferimento a qualsiasi nome proprio di persona o luogo. La prima frase sembrerebbe un'asserzione generale, frutto di un'astrazione essendo priva di riferimenti a casi specifici. Vi è anche una modifica a livello verbale: la prima frase è scritta nel tempo presente, nel resto dell'opera Tolstoj predilige l'uso del passato, il tempo tipico di una narrazione.

Questi, per Konrad, possono essere considerati segnali di fattualità; a essi si aggiunge l'utilizzo di termini tecnici e di un linguaggio specializzato in descrizioni minuziose. Infatti, una descrizione dettagliata contenente informazioni superflue per lo sviluppo narrativo della storia può manifestare l'intenzione dell'autore di voler comunicare qualcosa in più al lettore, informandolo circa il mondo reale<sup>132</sup>.

Un testo, seppur non specificatamente un romanzo storico, che può svolgere la funzione di caso studio in relazione alle modalità in cui gli scrittori di romanzi si rapportano al dato storico è *Per chi suona la campana* (1940) di Ernest Hemingway poiché appunto ambientato durante la Guerra Civile Spagnola. Robert Jordan, il protagonista del racconto, è un volontario americano delle Brigate Internazionali che ha l'ordine di far saltare un ponte, considerato un importante raccordo logistico franchista. L'impresa dura pochi giorni ed è sostenuta da alcuni partigiani spagnoli capeggiati da Pablo e dalla banda di El Sordo. Accanto a Pablo c'è Pilar, la sua donna, nonché vera anima della banda, e una serie di *gitanos*, tra cui il vecchio Anselmo e la giovane Maria, di cui Robert si innamorerà.

La storia è ambientata nel maggio del 1937, tra le montagne del centro e del nord della Spagna, vicino alla città di Segovia, presa dai fascisti l'anno precedente. I repubblicani erano riusciti a mantenere il controllo della parte orientale della penisola iberica e soprattutto della città di Madrid, non molto distante da Segovia. L'approccio che adotta lo scrittore si basa inizialmente sulla realtà geografica e storica dell'epoca – descrivendo la terra spagnola montagna per montagna, albero per albero, dimostra anche una naturale propensione alla visione geografica e strategica del territorio – per poi sfociare nella fantasia letteraria.

---

<sup>131</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 15.

<sup>132</sup> Cfr. Konrad, *Signpost of factuality: On Genuine Assertions in Fictional Literature*, cit., pp. 57-59.

È possibile individuare alcuni passaggi, alcune porzioni di testo che, pur continuando a essere funzionali alla costruzione della storia, possono comunicarci qualcosa di genuino sul mondo, in questo caso sull'esperienza della guerra che ha dilaniato la Spagna tra il 1936 e il 1939<sup>133</sup>. Nel capitolo X, l'autore affida la narrazione di un massacro ai danni di una cittadina filofascista al personaggio di Pilar. Ecco qualche passo del testo:

Ora ti racconto. Non è così semplice. E in vita mia non vorrei veder mai più una scena come quella della gente ammazzata a colpi di bastone nella *plaza*, sulla cima della rupe che sovrasta il fiume.

[...] Mentre il parroco era occupato nei suoi doveri, Pablo fece disporre su due file la gente della *plaza*. Li dispose in due file come per il tiro del canapo e come la gente si mette nelle strade di una città per vedere l'arrivo di una corsa di ciclisti tra le file, oppure come si mette la folla per far passare l'immagine di un santo in una processione.

[...] Erano armati, tutti con correggiati, di quelli che si usano per battere il grano, ed erano distanti l'uno dall'altro una buona lunghezza di bastone. [...] E quelli che non avevano correggiati avevano dei grossi bastoni da pastore o dei nerbi di bue e certi avevano dei forconi, di quelli con i rebbi di legno che si usano dopo la battitura per lanciare in aria la crusca e la paglia<sup>134</sup>.

Il risultato è che il *flash-back* della donna riporta alla luce una delle tante violenze della guerra civile. La descrizione di dettagli minuziosi riguardanti l'orrore compiuto dalle file antifranchiste e il fatto che tale capitolo non sia strettamente indispensabile allo sviluppo narrativo e alla costruzione del mondo finzionale della storia, manifestano l'intenzione dell'autore di comunicare qualcosa in più al lettore. Il potere di una narrazione del genere raggiunge livelli di autenticità dai quali la cronaca pura, "giornalistica", è inevitabilmente esclusa. Anche se i nomi dei capi fascisti che vengono massacrati nella piazza – don Benito García, don Federico González, don Ricardo Montalvo, don Faustino Rivero – probabilmente non hanno una controparte reale, il compito di tale racconto è quello di mostrare nella sua interezza al lettore gli orrori di questa guerra, anche di quella combattuta fuori dagli alti comandi e non riportata nei libri di storia.

Un'ulteriore bestialità bellica è raccontata dall'altro personaggio femminile del romanzo, Maria, con la quale Robert inizierà una storia d'amore. La ragazza descrive in maniera cruda e senza filtri i terribili orrori compiuti dai falangisti quando occuparono il

---

<sup>133</sup> Konrad e Stock ottimiste sulla funzione didattica dei romanzi. Konrad, in particolare, con la teoria del *composizionalismo*, che vede il testo finzionale come un frammisto di verità e finzione, giustifica la presenza di un discorso fattuale all'interno della narrativa finzionale.

<sup>134</sup> E. Hemingway, *Per chi suona la campana*, trad. it. di M. Napolitano Martone, Mondadori, Milano 2015, pp. 110-112.

villaggio in cui viveva con la sua famiglia; villaggio in cui il padre, repubblicano convinto, rivestiva la carica di sindaco. Dopo aver raccontato a Robert della fucilazione del padre e della madre, Maria inizia a parlare delle pesanti umiliazioni da lei subite all'interno della bottega di un barbiere.

E mi colpì ancora e ancora sulla faccia con le mie trecce, e poi me le ficcò tutte e due in bocca e me le legò strette intorno al collo facendo un nodo dietro, come un bavaglio, e i due che mi tenevano ridevano.

[...] Poi quello che mi aveva imbavagliata mi passò una macchinetta sulla testa: prima dalla fronte fino alla nuca e poi di traverso e dietro le orecchie, e intanto mi tenevano, in modo che potessi vedermi bene nello specchio del barbiere; e mentre vedevo quello che facevano non potevo crederci e piangevo e piangevo ma non potevo staccare gli occhi dalla mia faccia spaventosa, con la bocca aperta e le trecce ficcate dentro e la mia testa che usciva nuda da sotto la macchinetta.

[...] Mi portarono via dalla bottega del barbiere [...] mi trascinarono attraverso la piazza e mi spingevano nel portone del municipio e poi su per le scale e nell'ufficio di mio padre, dove mi stesero sul divano. E fu lì che mi fecero le brutte cose<sup>135</sup>.

Questi passaggi sono funzionali alla costruzione del personaggio di Maria, il quale, come tutti i personaggi di un racconto entra nella coscienza del lettore tramite le descrizioni che il narratore ne fa; in questo caso Hemingway affida alla stessa Maria la narrazione di avvenimenti determinanti in vista della formazione della personalità del suo personaggio<sup>136</sup>. Allo stesso tempo, l'autore sembra denunciare le brutalità degli stupri di guerra, usati di frequente come strumento di una lotta psicologica. Le violenze sessuali erano spesso sistematiche e complete, e come in questo caso, i comandanti incoraggiavano realmente i loro soldati a usare violenze sui civili<sup>137</sup>. Il lettore poco attento non deve confondere l'indignazione e lo sgomento che Robert/Hemingway prova nei confronti delle violenze e degli sfregi compiuti da entrambi i fronti, con un pacifismo utile a non schierarsi: l'autore difende la Repubblica perché è l'unica forma di governo democratico possibile, ma prova sdegno per la gratuità di una violenza inaudita e poco documentata.

È curioso notare che, sia per il racconto della strage ai danni dei filofascisti, sia per la narrazione dello stupro da parte dei falangisti, l'autore prediliga l'utilizzo del procedimento

---

<sup>135</sup> Ivi, pp. 372-373.

<sup>136</sup> L'identità dei personaggi fittizi è indissolubilmente legata alla loro descrizione. I personaggi sono entità prospettive: le descrizioni che li identificano incorporano punti di vista fisici e punti di vista valutativi.

<sup>137</sup> Lo stupro di guerra è oggi riconosciuto come crimine di guerra e crimine contro l'umanità dalla Convenzione di Ginevra.



dell'analessi o retrospezione. Nel caso di Hemingway, il *flashback* potrebbe essere quindi uno di quegli indicatori chiamati da Konrad “segnali di fattualità”.

Lo sguardo storico di Hemingway, in grado di passare dal particolare al generale, dalla micro alla macro-dimensione, dalla storia di Robert e Maria ai problemi della guerra civile, può essere paragonato a quello che adotta Manzoni in quello che viene definito il romanzo storico per eccellenza. Verso la fine del capitolo XXVII de *I promessi sposi*, in uno dei momenti concettualmente più alti del romanzo, Manzoni fornisce un'immagine della storia, da intendersi nella doppia accezione di storia dei due protagonisti Renzo e Lucia e di storia umana in generale, fondata sul compenetrarsi di particolare e generale:

Venne l'autunno, in cui Agnese e Lucia avevan fatto conto di ritrovarsi insieme: ma un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all'aria: e fu questo certamente uno de' suoi più piccoli effetti. Seguiron poi altri grandi avvenimenti, che però non portarono nessun cambiamento notevole nella sorte de' nostri personaggi. Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là rottami, solleva anche i fucelli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggiere, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina<sup>138</sup>.

La storia turbine è una forza che venendo da *sopra*, dalla dimensione grande degli avvenimenti a cui è attribuito l'aggettivo “storici”, penetra *sotto* fino al livello della piccola vicenda dei protagonisti del romanzo, cambiando drammaticamente il corso delle loro vite. Gli eventi appartenenti alla dimensione della macrostoria sono le condizioni di possibilità per il darsi di certi avvenimenti che riguardano la piccola sfera, per le scelte prese dai singoli, per il formarsi della cultura dei diversi personaggi.

L'aspirazione di romanzi come *I promessi sposi* o *Per chi suona la campana*, spazialmente e temporalmente molto distanti tra loro, è quella di ridare vita ad atmosfere, a personaggi e a fatti che la storiografia ufficiale di solito trascura. Manzoni riteneva che l'obiettivo dell'opera d'arte fosse quello di dare una rappresentazione generale dello stato dell'umanità di un tempo. In questo senso il romanziere inserisce all'interno del proprio testo narrativo personaggi, fatti e modi di vita non reali ma possibili. E anche solo il tentativo di riproduzione di eventi, processi, trasformazioni e atmosfere che si potrebbero classificare come *possibili*, (*vero*)*simili* a quelli avvenuti in un dato periodo storico, presuppone una conoscenza di tale periodo.

---

<sup>138</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Mondadori, Milano 1985, p. 621.

Proprio in virtù di questa conoscenza all'autore è consentita la ricostruzione di avvenimenti e fatti storici, i quali costituiscono lo sfondo, il contesto su cui si sviluppa l'intreccio narrativo.

Nella fase iniziale, il lavoro creativo dello scrittore di narrativa viene sostituito da quello di ricerca, analisi e interpretazione; operazioni molto simili a quelle che compie uno storico di professione. Tuttavia, e qui le strade che intraprendono storici e romanzieri si dividono, lo scrittore non necessariamente racconta e descrive fatti veri ma appunto solo possibili, verosimili, sulla base delle conoscenze da lui acquisite sul periodo in cui si colloca la vicenda che intende narrare.

Il romanziere molte volte entra in contrasto con lo storico, proprio perché il suo intento è quello di ridare vita a quegli elementi del passato che la storia ufficiale non ammette e che pure della storia hanno fatto parte. Infatti, le loro ricerche sono messe al servizio di operazioni volte a produrre ibridi testuali diversi: il romanziere utilizza fatti documentati e invenzioni, personaggi reali e finzionali, al fine di ottenere un testo in cui dato storico e finzione siano mescolati assieme; lo storico usa i risultati della propria ricerca per costruire un ibrido in cui coesistano dati documentati e interpretazioni di tali dati, fatti e congetture.

D'altro canto, capita sovente che gli storici, nella loro opera di ricostruzione delle vicende di un determinato periodo, debbano accontentarsi di congetture, affidandosi a *interpretazioni* dei fatti. Il grado di congetturalità di tali interpretazioni varia a seconda degli indizi e delle fonti di cui lo storico è al possesso; e alcune lacune, alcune carenze del materiale documentario di cui si serve lo storico sono una componente ineliminabile del processo di ricostruzione.

Anche in questo si rende manifesta la tendenza di storici e scrittori a incontrarsi, allargando il territorio di confine in cui le rispettive discipline si toccano: gli storici infatti introducono nelle storie che raccontano quanto intuiscano ma non riescono a provare attraverso gli strumenti e i metodi della storiografia; i romanzieri con l'obiettivo di rendere più veri e credibili i loro racconti inseriscono inserti di storia, ricostruendo ambientazioni, luoghi e stati d'animo, se non veri, verosimili.

Storici che usano i romanzi e narratori che ambientano le loro storie in un passato più o meno remoto ricostruito nei dettagli costringono a ripensare la relazione tra letteratura e storia e a interrogarsi sulle trasformazioni di questo rapporto. Le domande su questo tema sono molte: Cosa possono imparare gli storici dai romanzi? Che informazioni ci forniscono i romanzi e i loro autori su un'epoca? Possiamo considerare la letteratura una fonte al pari di altre considerate tradizionalmente più idonee a rispondere alle domande degli storici? In che modo, il rapporto con le fonti tradizionali ha spinto la ricerca verso territori altri come quello delle rappresentazioni letterarie?

## 6. La narrativa come fonte

Per rispondere alle tante domande che nascono da un confronto tra storia e romanzo, e che specificatamente si concentrano sulla possibilità di considerare il testo narrativo utile, per certi versi, al lavoro dello storico, è prima necessario compiere una breve disamina del concetto di *fonte*.

Il termine *fonte* è molto usato sia nell'ambito della storia sia in quello degli studi letterari e in particolare della filologia; il significato della parola nei due differenti contesti però non coincide. Il corretto rapporto con le fonti – intese come l'insieme di tutte le tracce umane e naturali da cui è possibile trarre informazioni sugli avvenimenti storici – costituisce il fulcro del mestiere dello storico: egli, interagendo con la fonte, introduce anche i condizionamenti tecnici e culturali della propria epoca, il proprio bagaglio personale di conoscenze, competenze e valori<sup>139</sup>. La fonte quindi, anche il documento che si vuole proporre nel modo più neutrale possibile, non è mai oggettiva, ma essa si presenta come il risultato di un'elaborazione, consapevole o meno, dell'epoca e della società che l'ha prodotta. Alla mancata oggettività in principio si unisce la poca imparzialità correlata alla sua conservazione e trasmissione ai posteri.

In filologia invece la fonte ha principalmente due connotazioni: la prima fa riferimento alle fonti testuali, culturali, documentarie e storiche che sono servite all'autore per creare il proprio testo; la seconda invece si riferisce alle fonti manoscritte o editoriali da cui proviene il testo in oggetto.

Considerando le fonti nell'ambito storiografico, esse vengono concepite come l'insieme di documenti e materiali di cui si serve lo storico per strutturare la propria ricerca. Vengono definite *primarie* fonti quali documenti scritti, testimonianze orali, oggetti d'uso, giornali e riviste in quanto tracce dirette e contemporanee di una presenza o di un'attività umana legata all'argomento della ricerca. Sono invece fonti *secondarie* quelle costituite da opere storiografiche a loro volta frutto di un lavoro condotto su fonti, ma anche le fotografie, le immagini, i monumenti, i prodotti culturali legati alla «cultura materiale» di un dato contesto.

Tenendo conto di tale suddivisione è chiaro che i testi letterari, concepiti in quanto fonti artistiche, vanno considerati come fonti secondarie a meno che non sia la storiografia, e la cultura più in generale, l'oggetto dello studio<sup>140</sup>. In modo estremamente schematico si

---

<sup>139</sup> In Topolski tali condizionamenti si manifestano, al meno dal punto di vista metodologico e teorico, dalla suddivisione in tre diversi livelli – informativo, retorico, ideologico – di uno stesso testo storiografico.

<sup>140</sup> Se infatti la ricerca è rivolta alla vita e alle opere dei grandi storici del passato, le biografie, che sono fonti di carattere letterario, diventano fonti primarie. Analogamente se lo studio storico è incentrato sulle mentalità,

potrebbe dire che la fonte letteraria è secondaria rispetto alla storia politica, sociale ed economica, e primaria rispetto alla storia della cultura. Tuttavia, tale distinzione fatica a reggere non solo nei casi in cui si presentano romanzi e racconti che contestualizzano storicamente gli avvenimenti in modo rigoroso – per fare due soli esempi: i *Promessi Sposi* per la peste e *Guerra e Pace* per la campagna di Russia possono essere considerati in parte come dei veri e propri capitoli di saggistica storica – ma anche, e soprattutto, quando le uniche fonti per ricostruire una determinata storia sociale o economica sono quelle letterarie. Dall'altro lato, opere storiografiche come quelle di Erodoto, Tucidide e Senofonte appartengono decisamente alla letteratura e vengono concepite oggi più come testi letterari che come testi storici.

In linea di massima si potrebbe dire che la fonte letteraria interessa lo storico soprattutto per una storiografia che tenga primariamente conto della dimensione culturale. In base a quanto detto risulta evidente che la scuola delle *Annales*, nata in Francia negli anni del primo dopoguerra e che predilige lo studio delle strutture culturali e sociali rispetto ai singoli eventi, è responsabile di un contributo non indifferente alla rivalutazione del ruolo e della funzione delle fonti letterarie all'interno del lavoro di ricostruzione storiografica. Lucien Febvre, uno dei fondatori de l'*Ecole des Annales* scrive:

Storia, scienza dell'uomo; e in tal caso i fatti sì, ma fatti umani. Compito dello storico: ritrovare gli uomini che li vissero. [...] i testi certamente, ma tutti i testi. E non solo i documenti d'archivio, in favore dei quali si istituisce un privilegio [...] ma anche un poema, un quadro, un dramma: documenti per noi che testimoniamo una storia viva ed umana, saturi di pensiero e d'azione in potenza<sup>141</sup>.

E ancora, nel saggio del 1941 *La sensibilità e la storia. Come ricostruire la vita affettiva di un tempo?*, rispondendo alla domanda contenuta nel titolo Febvre sostiene:

Quale altra risorsa abbiamo? La letteratura. E non solo la registrazione che essa ci dà, e che le va riconosciuta, delle sfumature della sensibilità che distinguono tra loro le varie epoche e, più precisamente le generazioni, ma anche lo studio del modo stesso in cui essa crea e poi diffonde una certa forma di sentimento tra le masse, la cui importanza è poi possibile valutare esattamente<sup>142</sup>.

---

sulle idee, sui costumi, sui codici culturali o sui valori delle epoche passate, le fonti letterarie vanno considerate fonti primarie.

<sup>141</sup> L. Febvre, *Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico*, in *Problemi di metodo storico*, trad. it. di C. Vivanti, Einaudi, Torino 1983, p. 79.

<sup>142</sup> L. Febvre, *La sensibilità e la storia. Come ricostruire la vita affettiva di un tempo?*, in *Problemi di metodo storico*, cit., p. 134.

In questo modo quindi, la fonte d'archivio non viene più considerata l'unico documento interessante e lo stesso concetto di documento tende ad allargarsi moltissimo sino a comprendere ogni lascito del passato.

Anche il collega fondatore delle *Annales*, Marc Bloch, in quello che può essere considerato il suo testamento intellettuale, *L'Apologia della storia* (1940), riconosce la menzogna, la mistificazione, il racconto distorto degli eventi come testimonianza valida e aggiunge che è doveroso lasciar spazio, nel processo di ricostruzione storica, anche ai documenti non intenzionalmente prodotti per tramandare la memoria delle vicende storiche ai posteri, ai cosiddetti «testimoni loro malgrado». Egli scrive:

Ora, le fonti narrative – conservo l'espressione comune se pure alquanto barocca –, cioè i racconti volutamente dedicati a informare i lettori, non hanno cessato sicuramente di offrire ai ricercatori un prezioso aiuto. Fra gli altri pregi, presentano quelli di essere ordinariamente le sole a fornire un quadro cronologico un po' continuo. Che cosa non darebbe? il preistorico – o lo storico dell'India – per poter disporre di un Erodoto? Tuttavia, è indiscutibile che la ricerca storica, nel corso dei suoi progressi, è stata indotta a confidare sempre più nella seconda categoria di testimonianze: nei testimoni loro malgrado. Si confronti la storia romana quale la scrivevano Rollin o lo stesso Niebuhr con quella messa oggi sotto i nostri occhi da un qualsiasi compendio: la prima traeva il meglio della propria sostanza da Tito Livio, da Svetonio o da Floro, la seconda è costruita in gran parte in base a iscrizioni, papiri, monete. Interi frammenti del passato si sono potuti ricostruire solo in tal modo: tutta la preistoria, quasi tutta la storia economica, quasi tutta la storia delle strutture sociali. Nello stesso presente, chi di noi non preferirebbe avere nelle mani, piuttosto di tutti i giornali del 1938 e 1939, alcuni documenti segreti di gabinetto, alcuni rapporti confidenziali di capi militari<sup>143</sup>?

Ecco, un romanzo, opera di finzione letteraria, secondo Bloch, può essere utilizzato come fonte dagli storici proprio in virtù del principio per cui «una menzogna è sempre a suo modo una testimonianza»<sup>144</sup>.

È necessario precisare che sebbene la «nuova storia», quella che pone l'accento sulla cultura e sulla società, sia un fenomeno sostanzialmente correlato al gruppo di studiosi delle *Annales*, non va trascurato, nel processo di evoluzione scientifica della storiografia, il peso avuto dalla filosofia della storia di stampo marxiano. In primo luogo infatti, notevole è il contributo degli storici in questa nuova direzione storiografica grazie all'interesse per tutti gli aspetti del passato che deviano dai confini ristretti degli avvenimenti politico-istituzionali e riguardano questioni di natura economica e sociale; in secondo luogo, la suddivisione operata

---

<sup>143</sup> M. Bloch, *Apologia della storia o il mestiere dello storico*, trad. it. di C. Pischetta, Einaudi, Torino 1997, pp. 68-69.

<sup>144</sup> Ivi, p. 91.

dal pensiero marxista in struttura e sovrastruttura ha reso possibile lo sviluppo di studi dedicati ad approfondire gli stretti rapporti che intercorrono nella realtà tra struttura economica e sovrastruttura ideologica e culturale.

Dopo queste brevi considerazioni sul concetto di fonte, torniamo alla questione iniziale, concernente il rapporto tra verità e finzione, verità storica e finzione letteraria. Molti sono gli interrogativi che scaturiscono da un confronto tra finzione letteraria e storia e fra di essi, a emergere, è la domanda correlata alla possibilità di considerare un testo romanzato una fonte utile al lavoro dello storico.

Si è visto che da alcuni storici è avvertita la necessità di sfruttare le opere letterarie come fonti per le loro ricerche ma trovare la giusta modalità di rapportarsi a esse col fine di un contributo epistemico in ambito storico è sicuramente un'impresa ardua. Da un lato, infatti, la lettura semplicistica o ingenuamente realistica dell'opera letteraria, cioè quella che rileva dal testo soltanto elementi che rispecchiano direttamente i fatti della realtà extra letteraria, non coglie né la complessità del mondo creato e rappresentato dalla *fiction*, né i suoi molteplici agganci alla realtà. Dall'altro invece, uno studio che si limita a delineare le strutture interne del testo, o le sue genealogie letterarie, si ferma a metà strada, trascurando il messaggio che il testo veicola al di là di se stesso.

Molteplici sono le modalità di accostarsi all'opera letteraria ma nella prospettiva qui delineata, l'approccio principale si struttura in vista di un'interpretazione del testo letterario in funzione di una conoscenza *altra*; in questo modo, l'opera finzionale viene messa in relazione alla realtà storica, sociale e culturale di cui tratta ma soprattutto in cui è stata concepita. L'interpretazione secondo tale chiave di lettura ha la capacità di mettere in rilievo le caratteristiche *non* letterarie dell'opera:

La vera e propria trasformazione [da un testo letterario in fonte storica] avviene in parte nel grado di strumentalizzazione: il testo letterario inteso come fonte è trattato in un modo incomparabilmente più strumentale di quello applicato per indagare la sua funzione originaria. L'obiettivo principale della trasformazione funzionale è la strutturazione specifica che è propria dei testi intesi nella loro letterarietà. La trasformazione della funzione di un testo, da quella letteraria in quella di fonte, consiste essenzialmente o nella neutralizzazione del ruolo specifico di quella strutturazione [...], oppure nell'attribuzione ai suoi elementi della funzione di costruire informazioni. Del resto le informazioni in questione possono essere estratte da un testo letterario [...] soltanto mediante adeguati procedimenti interpretativi. Con ciò il valore del testo letterario inteso nel suo aspetto di fonte è misurato in un modo completamente diverso da quello che viene rilevato quando il testo viene considerato nella sua funzione principale: esso è tanto più grande,

quanto più grande è la quantità di informazioni che se ne possono ricavare mediante l'interpretazione<sup>145</sup>.

Il testo letterario, in una prospettiva storiografica così delineata, *non* costituisce l'oggetto d'indagine dello storico, ma il suo *strumento*. Lo storico, per sfruttare al meglio questo particolare tipo di documento, considera anche tutti gli elementi e il bagaglio di conoscenze che accompagnano e definiscono il testo stesso.

Atto presupposto e indispensabile in vista della successiva considerazione del testo narrativo come fonte storica è quello di esplicitare la modalità in cui viene concepita l'opera letteraria in particolare e la letteratura in generale. La letteratura è infatti intesa come *sistema*, al cui interno rientrano non solo i testi che costituiscono la storia della letteratura stessa ma anche le interpretazioni dei testi e le conoscenze che da essi derivano. Ed è con questo insieme che lo storico si confronta nel momento in cui utilizza, nel suo lavoro di ricerca documentaria, le opere letterarie con il fine di ampliare i domini della propria conoscenza.

Il *sistema* è per sua natura permeabile e aperto al mutamento incessante sia delle varie accezioni di letteratura e opera letteraria nelle diverse epoche storiche, sia agli elementi extraletterari che vengono inglobati dal sistema letteratura. A riguardo Asor Rosa scrive:

L'«opera letteraria» è per me un *sistema di relazioni* tra possibilità e livelli espressivi diversi dell'uomo (in primissimo luogo linguistici ma anche segnici, fonici, ideologici, psichici, antropologici), un sistema di relazioni che viene organizzato secondo un *ordine* dall'assunzione di determinati *codici formali* (i quali esistono sempre, anche a dispetto delle intenzioni dell'«autore»); ed è al tempo stesso *parte* di *sistemi di relazioni più vasti*, i quali sono a loro volta in relazione fra loro, determinando una trasmigrazione continua, un'incessante osmosi, fra altri ordini, altri codici formali e stilistici, altre forme dell'espressività e della comunicazione umana<sup>146</sup>.

Concepire l'opera come sistema di relazioni è la premessa indispensabile affinché alcuni elementi extra letterari entrino a far parte del sistema; in questo specifico caso tali elementi si rintracciano nella rielaborazione di fatti e fenomeni storici.

Sulla base di queste premesse quindi, e in una prospettiva interpretativa di tipo storiografico, all'interno della finzione letteraria, di racconti e romanzi, si possono ricercare varie informazioni:

---

<sup>145</sup> K. Bartoszyński, *Aspekty i relacje tekstów* (Aspetti e relazioni del testo), in Z. Stefanowska, J. Slawin'ski (a cura di), *Dzielo literackie jako źródło historyczne* (L'Opera letteraria come fonte storica), Varsavia 1978, p. 80. Saggio contenuto nell'opera pubblicata dall'Istituto di ricerca letteraria dell'Accademia polacca delle scienze e che contiene quasi tutti gli interventi al convegno tenutosi a Varsavia nel dicembre del 1976 sull'utilizzo delle fonti letterarie nella produzione storiografica.

<sup>146</sup> A. Asor Rosa, *La storiografia letteraria come operazione di conoscenza*, in A. Asor Rosa (a cura di), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1995, pp. 9-10.

1. in un testo letterario si possono cercare informazioni dirette su eventi storici; queste possono tuttavia avere soltanto carattere ausiliare e devono comunque essere convalidate da documenti veri e propri;
2. la letteratura può essere esaminata come parte integrante dei processi che formano e creano la cultura; in tale prospettiva essa viene esaminata in riferimento alle strutture sociali, ai vari ambienti, ai gusti collettivi;
3. la letteratura può considerarsi un riflesso degli interessi e dei problemi fondamentali di una data epoca o di una data società;
4. infine, la letteratura costituisce la documentazione fondamentale per la *storia della mentalità*<sup>147</sup>, cioè degli atteggiamenti, dei comportamenti, della sensibilità del modo di pensare.

Un solido e originale contributo sulla questione concernente il tipo di fonte storica offerta da un testo letterario ed efficace nell'indagare il tipo di informazioni da reperire all'interno di un'opera finzionale, è costituito dall'insieme delle riflessioni in ambito teorico e metodologico della scuola storiografica polacca. Nel 1976 proprio in Polonia, a Varsavia, si è tenuto il primo convegno dedicato all'uso delle fonti letterarie nella produzione storica, intitolato appunto *Dzieło literackie jako źródło historyczne* (L'opera letteraria come fonte storica). La maggior parte degli autori ha risposto positivamente al titolo del convegno, ritenendo appunto che la letteratura possa adempiere a un ruolo epistemico di tipo storiografico:

Większość autorów odpowiedziała na tytułowe pytanie twierdząco, choć opatrywała swoje tak różną modalnością. Istotny spor rozpoczyna się poniżej tego wstępnego porozumienia. Dotyczy on zagadnień w rodzaju: jakiego typu źródłem może być (jest) dzieło literackie? [...] Przez kogo winno być jako źródło wykorzystywane? Są to wszystko kwestie związane z wyborem pewnej metody socjologicznego badania komunikatów, choć w nietypowym języku sformułowane<sup>148</sup>.

La maggior parte degli autori ha risposto affermativamente alla domanda principale, pur fornendo il proprio 'sì' in modalità piuttosto diversificata. La significativa controversia inizia

---

<sup>147</sup> Alcuni storici, definiti "nuovi storici", cercano di capire come si viveva nel passato e soprattutto quali erano le strutture mentali, i sentimenti, le emozioni, i valori, i codici di comportamento delle persone: questo è ciò che i Francesi intendono con la parola *mentalité*.

<sup>148</sup> P. Stasiński, Z. Stefanowska, J. Sławiński *Dzieło literackie jako źródło historyczne* (L'opera letteraria come fonte storica), Varsavia 1978, in *Pamiętnik Literacki* 70/3, Istituto di ricerca letteraria dell'Accademia polacca delle scienze e dalla Società letteraria di Adam Mickiewicz, Breslavia 1979, p. 391. *Pamiętnik Literacki* è una rivista trimestrale dedicata alla storia, alla critica letteraria e alla teoria della letteratura polacca. Fu fondata nel 1902 come continuazione del *Diary of the Adam Mickiewicz Literary Society* (pubblicato a Lviv negli anni 1887-1898). Nel corso della sua lunga esistenza la rivista include i più importanti collaboratori polacchi di diverse generazioni, dai fondatori degli studi scientifici polacchi alla fine del XIX secolo ai luminari contemporanei della scienza della letteratura polacca.



quindi sotto questo accordo preliminare. Riguarda le seguenti questioni: che tipo di fonte può essere un'opera letteraria? [...] Da chi dovrebbe essere usata come fonte? Sono tutte questioni legate alla scelta di un metodo di analisi sociologico dei comunicati, sebbene formulate in un linguaggio insolito.

Il dibattito inizia quindi con questo accordo provvisorio: è data la possibilità di acquisire delle conoscenze di tipo storico in seguito alla lettura di un romanzo o più in generale di un'opera letteraria. Molte però sono le questioni che si diramano a partire da questa base condivisa: che tipo di fonte può essere un testo finzionale? Da chi dovrebbe essere utilizzato come fonte? Qual è il metodo migliore per accostarsi a opere prodotte con un fine differente da quello della divulgazione storiografica?

Da questo e, più in generale dalla particolare prospettiva storiografica assunta da molti storici polacchi che operavano intorno agli anni '70 del secolo scorso, si evince il rapporto privilegiato che intercorre tra storiografia polacca e letteratura. A questo fenomeno singolare è possibile rispondere in diversi modi: c'è chi ha visto in questo fatto una reazione di opposizione alla storiografia prettamente economica, la quale si dedica principalmente allo studio dell'evoluzione nel tempo dell'economia di un Paese, di un'area geografica, di una regione, indagandone le cause e i fattori che ne spiegano le dinamiche interne.

Oltre a questo primo elemento, è di fondamentale importanza sottolineare un altro fattore: fin dai tempi antichi, infatti, le fonti non tradizionali, tra cui anche le opere letterarie, sono state utilizzate dagli storici per ampliare la conoscenza di periodi un po' carenti di fonti istituzionali. A questo proposito, Adam Koźuchowski, docente presso l'Istituto di Storia Tadeusz Manteuffel dell'Accademia polacca delle scienze, scrive:

Uogólniając, można stwierdzić, że im odleglejsza epoka, zatem im mniej źródeł pisanych dostępnych badaczom, tym chętniej sięgają oni po nietypowe z wielu względów źródło, jakim jest dzieło literackie. W odniesieniu do czasów nam bliższych historycy korzystają z tego rodzaju źródeł jedynie sporadycznie, w dodatku przeważnie w celu zilustrowania twierdzeń sformułowanych na podstawie analizy źródeł innego rodzaju<sup>149</sup>.

In genere si può affermare che più lontana è l'epoca, meno sono le fonti scritte a disposizione dei ricercatori, più quest'ultimi sono disposti a cercare una fonte per molti aspetti atipica, qual è un'opera letteraria. Per quanto riguarda i tempi più recenti, gli storici utilizzano tali

---

<sup>149</sup> Cfr. A. Koźuchowski, "Zmyślenia i prawda", czyli dzieło literackie jako źródło historyczne ("Pensieri e verità", cioè l'opera letteraria come fonte storica), in *Pamiętnik Literacki* 96/1, Istituto di ricerca letteraria dell'Accademia polacca delle scienze e dalla Società letteraria di Adam Mickiewicz, Breslavia 2005, p. 154.

fonti solo sporadicamente, inoltre, in gran parte per chiarire affermazioni formulate sulla base di un'analisi condotta grazie ad altri tipi di fonti.

Egli, generalizzando, sostiene che più lontana è l'epoca oggetto di studio, meno sono le fonti scritte a disposizione dei ricercatori, i quali, per un motivo o per un altro, molto spesso si imbattono in opere letterarie di vario genere e le utilizzano per sopperire alle tante lacune.

Uno dei più illustri storiografi dei tempi antichi, Tito Livio, non esitò a far uso di racconti e leggende nella costruzione di una delle più monumentali opere della storia della storiografia antica: *Ab urbe condita*. Conformemente ai dettami del genere storiografico, il proemio del testo ha una funzione programmatica, ossia contiene l'esposizione dei criteri che guidano l'intera opera. Nell'accingersi a raccontare anno per anno la storia di Roma a partire dalla sua fondazione, Livio si prefigge uno scopo rievocativo e consolatorio insieme: da un lato, infatti, egli rivolge lo sguardo ai secoli passati, e, in particolare, alle origini del popolo romano, per ricordarne le singolari virtù nella fase emergente e per far rivivere l'essenza del *mos maiorum*; dall'altro, il racconto in sé serve anche a distogliere l'attenzione dal presente, caratterizzato da una desolante degenerazione, soprattutto morale. Tale *prefatio* risulta interessante in relazione all'argomento del convegno del 1976, dal momento che nel sesto paragrafo vi è un richiamo al concetto di *veritas*:

Non ho intenzione né di confermare né di respingere quelle leggende precedenti la fondazione – o il progetto della fondazione – di Roma, più consone ai discorsi dei poeti che a resoconti affidabili di fatti realmente accaduti.

Sia concessa questa scusa all'antichità, di rendere, mescolando le vicende umane a quelle degli dei, più sacri gli inizi delle città; e se a qualche popolo è giusto concedere di rendere sacre le proprie origini e di rimandare agli dei come capostipiti [...] <sup>150</sup>.

Nella visione liviana, è lecito accordare agli antichi la licenza di rendere più nobili le origini della città mescolando l'umano con il divino. E se mai vi è un popolo per cui è consentito rendere sacre le proprie origini, sicuramente è il popolo romano.

Sicuramente non lascia indifferente il fatto che Livio assegni ai racconti delle origini uno statuto non serio – queste non sono infatti né da confermare né da smentire – ma al tempo stesso li include all'interno della propria narrazione storiografica <sup>151</sup>. Questo tipo di atteggiamento potrebbe essere considerato segno di una scarsa professionalità e di una

---

<sup>150</sup> T. Livio, *Ab Urbe condita*, *prefatio*, par 6-7.

<sup>151</sup> Nel quinto libro egli inserisce una *fabula*: il famoso episodio secondo cui la presa di Veio sarebbe avvenuta nel momento in cui il re veiente stava compiendo un sacrificio e i soldati dopo aver scavato una galleria sentirono la voce di un aruspice che diceva che la vittoria sarebbe stata di chi avrebbe tagliato le viscere dell'animale che era in procinto di essere sacrificato, e così fecero.

subordinazione del rigore del metodo alla bellezza del racconto. In realtà emerge in modo chiaro, all'interno del discorso liviano, la piena consapevolezza dello statuto antitetico tra il racconto leggendario rispetto storia: la storia monumentale è verificabile mentre non lo è quella della *fabula*.

Essendo l'opera di Livio un lavoro che si prefigge di raccontare la storia di Roma dalle sue origini, anche a causa delle pochissime documentazioni di cui dispone, è chiaro che egli si serve anche di questa tipologia di fonte. Le leggende, i racconti inventati e le *fabulae* sono una prassi consolidata in grado di comunicarci qualcosa sul popolo che le ha elaborate. È soprattutto perché esse sono eco di una memoria e di una tradizione e hanno una validità in sé e per sé, aldilà della loro rispettiva rispondenza a un dato storico, che Livio si sente legittimato a inserirle nella narrazione della storia di Roma dalla sua fondazione.

Facendo riferimento ai tempi più recenti, le opere finzionali vengono impiegate, con l'obiettivo di accrescere la conoscenza storica dell'epoca solo sporadicamente, e devono avere come sostegno su cui erigere la loro validità epistemica fonti di altro tipo.

Tuttavia, le travagliate vicende della storia nazionale polacca sono state causa delle numerose difficoltà pervenute nella costituzione e conservazione di archivi di interesse storico. Per quanto riguarda la storia contemporanea, inoltre, i problemi sono ancora maggiori a causa dell'assoluta non trasparenza della vita politico-economica, dell'alterazione delle informazioni, della chiusura degli archivi agli storici. In un certo senso, le difficoltà degli storici polacchi del '900 nel recuperare materiali su cui poi strutturare un racconto storiografico, possono essere paragonabili a quelle degli antichi.

Un ulteriore fattore che ha influito sulla vicinanza tra letteratura e storiografia polacca riguarda il rapporto tra intellettuali e potere. In Polonia, infatti, la storiografia ufficiale è stata costretta a tramandare una visione piuttosto controllata degli eventi della propria nazione, così che la letteratura, in particolare attraverso il genere del romanzo, è diventata il luogo privilegiato per la rielaborazione di una memoria del passato alternativa a quella istituzionale. Così molti studiosi e saggisti, da storici si son fatti letterati. Emblematico risulta essere l'esempio di Paweł Jasienica, il quale nel ricostruire il passato colmando il divario che lo separa da esso con la letteratura, scrive una storia in forma romanzata della dinastia dei Piast *Polska Piastów* (1960), e successivamente una ricostruzione della Polonia nei secoli XV e XVI.

Ad aprire gli interventi del convegno, fu Topolski, il quale rispose in maniera positiva alla domanda sulla possibilità di considerare i testi letterari delle fonti storiche. Egli aveva già avuto il merito di sistematizzare la riflessione sull'uso delle fonti nel volume *Metodologia della ricerca storica* (1975). L'intento di Topolski era rivolto a semplificare la classificazione delle fonti e a darle un carattere meno erudito e più empirico, più pragmatico. Egli distingue

fondamentalmente due tipi di fonti: *fonti dirette* e *fonti indirette*. Opera, inoltre, un'ulteriore distinzione tra *fonti scritte* e *fonti non scritte*. Le *fonti dirette* danno luogo a una conoscenza diretta, per il fatto che manca una terza persona come intermediario, e non c'è nessun problema di credibilità della fonte: la questione riguarda, in questo caso, soltanto l'autenticità. Le *fonti indirette*, invece, sono quelle che esistono attraverso la mediazione di una terza persona, ed in questo caso è necessario esaminare la credibilità dell'informatore<sup>152</sup>.

Topolski dichiara la sua disponibilità di storico a ogni tipo di fonte, siano essi romanzi, dipinti, artefatti plastici, prodotti cinematografici, ma riconosce delle difficoltà nel loro impegno, dal momento che gli storici non sono ancora stati in grado di porre a tali fonti le giuste domande. Nell'introduzione al volume dedicato al Convegno così viene sintetizzato il suo intervento:

Topolski, pozostając na poziomie rozważań metodologicznych, opowiada się za rozbiorem referencyjnym źródła literackiego w celu osiągnięcia statystycznej syntezy obrazu przeszłości. Ponieważ jednak pełna i rzetelna synteza możliwa jest tylko wówczas, gdy weźmie się pod uwagę również wnioski uzyskane na podstawie źródeł sensu stricto historycznych, więc autor przyjmuje dość minimalistyczną koncepcję źródłowości wypowiedzi literackiej, a mianowicie proponuje przede wszystkim wyjaśniać poprzez społeczno-historyczne konstrukcje pojawienie się wypowiedzi w takiej, a nie innej postaci<sup>153</sup>.

Topolski, rimanendo al livello delle considerazioni metodologiche, si dichiara favorevole alla spartizione referenziale di una fonte letteraria per ottenere una sintesi statistica dell'immagine del passato. Tuttavia, poiché una sintesi completa e attendibile è possibile solo tenendo conto delle conclusioni ottenute sulla base di fonti strettamente storiche, l'autore adotta una concezione piuttosto minimalista della fonte letteraria, ovvero, in primo luogo, propone di spiegare il comparire di un segno linguistico in una forma o in un'altra attraverso costruzioni storico-sociali.

Restando quindi sul piano delle considerazioni metodologiche, l'autore è favorevole a un riferimento alla fonte letteraria per arrivare a una sintesi che tenga insieme un'*immagine* strettamente *quantitativa* e un'*immagine qualitativa* che rifletta la mentalità e il tipo di vita di condotta nel passato. Tuttavia, poiché una restituzione completa e attendibile di un'epoca passata è possibile solo quando si tiene conto delle conclusioni ottenute sulla base di fonti strettamente storiche, Topolski conferisce una funzione piuttosto marginale alla fonte letteraria: lo storico che si occupa di letteratura deve concentrarsi sull'analisi della lingua come

---

<sup>152</sup> Cfr. J. Topolski, *Metodologia della ricerca storica*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 456.

<sup>153</sup> P. Stasiński, Z. Stefanowska, J. Sławiński, *Dzieło literackie jako źródło historyczne* (L'opera letteraria come fonte storica), cit., p. 393.

manifestazione di segni che comunicano strutture sociali, culturali e di mentalità<sup>154</sup>. Francesco Cataluccio, studioso di cultura polacca e mitteleuropea, nel saggio *La storiografia polacca del dopoguerra: dalla storia economica alla storia della cultura umana* così commenta l'intervento di Topolski a Varsavia:

Lo storico di Poznań coglie il problema che ha riportato al centro dell'attenzione degli storici la letteratura: le *immagini* costituiscono il materiale su cui lo storico si trova a lavorare e che deve decifrare e trasmettere. La letteratura ha il potere di dare «immagini», ma anche quando ne costruisce di sue, lo fa sempre utilizzando materiali della realtà<sup>155</sup>.

Considerando la letteratura un sistema aperto proprio perché al suo interno agiscono anche elementi extraletterari, un romanzo ha la potenzialità di costruire delle immagini a partire da elementi reali, immagini che lo storico deve individuare e interpretare e di cui successivamente si servirà nella produzione della sua narrazione storiografica. E, sempre Cataluccio, interpretando il pensiero dello storico polacco, aggiunge:

L'insieme degli elementi che compongono il quadro che ci si forma dinanzi studiando il passato, ci viene fornito da tanti *indicatori*; il valore della letteratura consiste proprio in questa sua funzione di *indicatore* di fatti diversi dagli avvenimenti<sup>156</sup>.

La letteratura, secondo Topolski, nello studio del passato è solo uno dei molti contenitori da cui reperire informazioni utili in vista della ricostruzione di un quadro massimamente completo di una data epoca. Tali informazioni, dal punto di vista fattuale, non dicono nulla su uno o più avvenimenti, ma sono indispensabili per conoscere l'immagine che una società ha ed esprime di se stessa. Topolski quindi, adottando una prospettiva metodologica e teorica, si occupa di valutare e classificare l'opera letteraria all'interno dell'ampio e diversificato sistema delle fonti storiche.

Un altro autore che analizza la funzione del testo finzionale in relazione al concetto di fonte, ma questa volta con un approccio sociologico, è Jakub Karpiński. Per lo studioso, un romanzo non deve essere esaminato con l'obiettivo di estrapolare delle informazioni al di fuori del testo. In questo senso, lo storico-sociologo deve comprendere l'opera letteraria non

---

<sup>154</sup> Cfr. J. Topolski, *Metodyczne problemy wykorzystania źródeł literackich w badaniach historycznych* (Problemi metodologici dell'uso delle fonti letterarie nella ricerca storica), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzielo literackie jako źródło historyczne*, Czytelnik, Varsavia 1978, pp. 7-30.

<sup>155</sup> F. M. Cataluccio, *La storiografia polacca del dopoguerra: dalla storia economica alla storia della cultura umana*, in P. Rossi (a cura di), *La storiografia contemporanea. Indirizzi e problemi*, Il Saggiatore, Milano 1987, p. 126.

<sup>156</sup> Ibidem.

come fonte, ma come *oggetto* di studio: ciò di cui si deve interessare non è tanto ciò che sta fuori dal testo, bensì il testo stesso<sup>157</sup>.

Michał Glowński in relazione al campo d'indagine in cui la letteratura può offrire importanti informazioni sul passato è molto chiaro: un'opera letteraria – anche quella che vuole essere il più fedele possibile ai fatti realmente accaduti – proprio in virtù del fatto che le situazioni finzionali sono costruite *ad hoc* dall'autore e non possono essere riferite, in modo fisso e verificabile, alla realtà storica non consentono di far luce su avvenimenti storici e non permettono quindi di ampliare la conoscenza fattuale dello storico. Non si tratta solo di distinguere tra realtà e finzione, poiché talvolta le notizie false possono essere altrettanto utili di quelle vere, ma piuttosto di individuare i luoghi in cui l'opera finzionale può fornire informazioni storicamente utili. E queste informazioni non sono tanto da ricercare nella verità storica dei fatti descritti, ma piuttosto nello studio di come la storia è stata vissuta e percepita dallo scrittore e dai suoi contemporanei.

Secondo Glowński, lo storico non deve limitarsi a lavorare sui contenuti di un testo letterario, ma deve prestare attenzione alle strutture e alle caratteristiche dell'opera. Una visione puramente rappresentativa del testo letterario limita il ruolo del romanzo come fonte alla sola rievocazione dell'atmosfera generale di un periodo storico. Glowński definisce ingenua la lettura storica che mira a ricavare la conoscenza direttamente da un'opera artistica e sottolinea l'importanza di non tralasciare la letterarietà di un testo nella sua analisi. Infatti:

La lingua è uno dei principali fatti sociali, se non il principale; è una realtà sovrapersonale, oggettiva. Se ben studiata, analizzata, essa può quindi rappresentare una fonte di informazioni assai affidabile<sup>158</sup>.

Lo studioso fornisce inoltre un'interessante definizione di quelli che egli denomina “coefficienti di intenzionalità del racconto”, vale a dire delle motivazioni che portano un autore all'atto intenzionale di narrare una storia. Essi possono essere di quattro generi:

1. L'autore narra i fatti perché li considera degni di essere trasmessi per la loro eccezionalità.
2. L'autore narra i fatti perché li considera caratteristici, rappresentativi, generali, normali; è la normalità del fatto che interessa.
3. L'autore narra perché vuole trasmettere la conoscenza di un certo numero di fatti.

---

<sup>157</sup> Cfr. J. Karpiński, *Aspekty i relacje tekstów. Źródło - Historia - Literatura*, (Aspetti e relazioni dei testi. Fonte - Storia - Letteratura), Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historycz.*, cit., pp. 52-93.

<sup>158</sup> F. M. Cataluccio, *La storiografia polacca del dopoguerra: dalla storia economica alla storia della cultura umana*, in P. Rossi (a cura di), *La storiografia contemporanea. Indirizzi e problemi*, cit., p. 126.

4. L'autore narra perché vuole trasmettere un certo numero di fatti come esempio positivo o negativo.

I “coefficienti di intenzionalità” non sempre sono facilmente riconoscibili in un testo letterario poiché non si distinguono così nettamente come nella teoria, ma per Głowiński è fondamentale scoprirli al fine di comprendere al meglio i fatti narrati in un'opera<sup>159</sup>.

Anche Bronisław Geremek si chiede quali siano le condizioni affinché i testi letterari possano essere utilizzati come fonti storiche. Secondo lo studioso, la diffidenza degli storici verso il valore di fonte dell'opera letteraria è legata al fatto che essa è subordinata ai rigori convenzionali della forma e influenzata dalla smisurata immaginazione dell'autore. Egli inoltre sottolinea che nella ricerca storica il valore artistico dell'opera non ha nessuna importanza. Anzi, lo storico trae sovente più profitto dalla scrittura di rango più basso, popolare, poiché questa è in minor misura carica della creatività individuale, ma risponde meglio all'immaginario collettivo e perciò è più fedele come testimonianza della coscienza sociale e come registrazione della realtà rappresentata.

In certe epoche la forma e il contenuto dell'opera letteraria erano dettati da schemi molto rigidi, i quali possono essere decodificati dallo storico. L'intervento di Geremek si concentra nello specifico sul periodo medievale:

Il rapporto della gente del Medioevo con la loro lingua e la loro cultura si segnala per il suo alto tasso di semioticità: a ciascun segno linguistico si attribuisce un lavoro iconografico. Attraverso lo studio della tecnica di espressione e di narrazione lo storico ottiene informazioni importanti sui problemi della mentalità collettiva, sulle ideologie dell'epoca, sulle forme e sugli strumenti della cultura psichica<sup>160</sup>.

Anche in questo caso l'opera letteraria con valore di fonte contribuisce all'ampliamento della conoscenza dello storico in relazione a quella che viene detta storia culturale. Un testo letterario è sempre fonte del tempo in cui è stato scritto e non del tempo in cui sono state ambientate le vicende, va perciò analizzato tenendo ampiamente conto della biografia del suo autore<sup>161</sup>.

Gli interventi di Głowiński e Geremek si potrebbero brevemente riassumere ribadendo che l'analisi dell'opera, sia del contenuto che della struttura formale, deve mirare

---

<sup>159</sup> Cfr. M. Głowiński, *Lektura dzieła e wiedza historyczna* (Lettura dell'opera e conoscenza storica), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historycz.*, cit., pp. 94-113.

<sup>160</sup> F. M. Cataluccio, *La storiografia polacca del dopoguerra: dalla storia economica alla storia della cultura umana*, in P. Rossi (a cura di), *La storiografia contemporanea. Indirizzi e problemi*, cit., p. 127.

<sup>161</sup> Cfr. B. Geremek, *Fabula, konwencja i źródło. Dzieło literackie w badaniu kultury średniowiecznej* (La trama, la convenzione e la fonte. Un'opera letteraria nello studio della cultura medievale), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historycz.*, cit., pp. 114-145.

a conoscere i modelli culturali e i valori sociali in base a cui è stata scritta. E quindi, nel campo di quelle che si possono definire storie delle culture, delle mentalità e dell'immaginario, la letteratura non costituisce più una fonte ausiliaria bensì di primaria importanza.

Una storica che, con il suo intervento, cercò di far emergere l'importanza della prosa del XIX secolo per lo studio della coscienza sociale e delle relazioni dell'epoca fu Ryszarda Czepulis-Rastenis. Il suo tentativo si riassume nella volontà di utilizzare sistematicamente i romanzi ottocenteschi come fonti attendibili per una conoscenza della società e della mentalità di quel periodo storico. Tuttavia, le generalizzazioni estrapolate dalle opere finzionali, se acquistano un qualche potere epistemico, lo fanno non senza riserve: esse devono essere sostenute da una scrupolosa verifica basata su altri tipi di fonti<sup>162</sup>.

Un altro storico presente al convegno, Jerzy Holzer, ritiene legittimo che uno storico nella sua attività di ricostruzione e analisi del passato si serva della letteratura solo se l'epoca oggetto di studio presenta poche altre fonti consultabili. Holzer è disposto ad ammettere l'uso di opere letterarie solo per l'epoca antica e quella medievale, ma non per lo studio della storia contemporanea, per la quale invece esistono fonti più precise<sup>163</sup>.

A questo, Jerzy Jedlicki risponde sostenendo che i mondi finzionali costruiti dagli scrittori di romanzi, quindi i mondi "non veri", non deformano la realtà che rappresentano ma offrono un caso prezioso per comprendere, soprattutto da un punto di vista umano, quanto è accaduto. I suoi studi si concentrano soprattutto sul periodo della Seconda guerra mondiale, e in particolare sulla traumatica esperienza dei campi di concentramento. Jedlicki considera appunto la letteratura un elemento fondamentale e insostituibile per la ricostruzione di quel fenomeno che va al di là dei numeri, delle statistiche, dei nomi e delle date.

Questo è solo un breve riepilogo di alcuni degli interventi del convegno del 1976. In linea di massima, tutti gli studiosi ritengono che l'opera letteraria possa acquisire il valore di fonte storica se interpellata nel giusto modo. Essi, seguendo strategie differenti, forniscono diverse modalità operative per rispondere positivamente alla possibilità di utilizzare il testo narrativo al di là dell'obiettivo principale – la fruizione estetica – con cui è stato concepito.

Si è visto che in un testo letterario si possono ricercare anche informazioni dirette su eventi storici, ma, per la maggioranza degli studiosi intervenuti – in *primis* per Geremek e

---

<sup>162</sup> Cfr. P. Stasiński, Z. Stefanowska, J. Sławiński *Dzieło literackie jako źródło historyczne* (L'opera letteraria come fonte storica), Varsavia 1978, in *Pamiętnik Literacki* 70/3, Istituto di ricerca letteraria dell'Accademia polacca delle scienze e dalla Società letteraria di Adam Mickiewicz, Breslavia 1979, p. 392.

<sup>163</sup> Cfr. J. Holzer, *Wypaczony świat. Dzieło literatury XX wieku jako źródło historyczne* (Il mondo deformato. Un'opera della letteratura del XX secolo come fonte storica), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, cit., pp. 327-343.



Głowiński – esse possono avere una qualche utilità solo se convalidate da documenti veri e propri. E quindi, in una prospettiva storiografica generale, la letteratura diventa leggibile soltanto in un confronto con altri testi. Se invece a essere esaminati sono i processi che formano e creano cultura, le opere letterarie divengono dei documenti primari da cui reperire informazioni. O ancora, se la letteratura viene intesa come “riflesso” o “documentazione” delle attività mentali, si devono tener presenti i condizionamenti che hanno determinato la specificità della visione letteraria del mondo rappresentato nella *fiction*.

La comunicazione letteraria si realizza mediante il ricorso a specifici mezzi espressivi di carattere convenzionale. La specifica convenzionalità letteraria si sovrappone alla visione che l'autore ha della realtà. È proprio il carattere convenzionale dei mezzi letterari a permetterne la decodificazione da parte dello studioso di storia; convenzionalità che può rimandare al *common-sense thinking*, fornendo in tal modo una testimonianza di uno specifico stato di coscienza e delle credenze sul mondo in una determinata epoca storica. Scrive Geremek:

Anziché distruggere la struttura narrativa, sgusciare uomini e situazioni dalle convenzioni, dai modelli del comportamento, dai modelli di descrizione che vi si impongono sembra che anche queste strutture globali si debbano assumere a oggetto delle indagini<sup>164</sup>.

Tuttavia, ciò che la *fiction* rappresenta va inteso anzitutto in funzione delle intenzioni dell'autore, intenzioni che sono strettamente correlate al tipo di uditorio al quale egli si rivolge:

La ricostruzione del fattore intenzionale che costituisce una componente dell'atto narrativo [...] è un procedimento indispensabile per la lettura storica di un testo letterario, che prenda in considerazione il suo carattere convenzionale<sup>165</sup>.

Nell'accostarsi nella maniera più oggettiva possibile al testo finzionale, con l'obiettivo di decifrare le convenzioni letterarie su cui si struttura, lo storico non deve tralasciare il fattore soggettivo e intenzionale che è all'origine dell'atto stesso di una narrazione.

Un altro rilevante esito del convegno è stato quello di aver messo in luce l'importanza dell'interdisciplinarietà: si sono confrontati storici e storici della letteratura, non limitandosi al campo ristretto della critica della testimonianza, ma puntando sulla prospettiva di analisi

---

<sup>164</sup> Cfr. B. Geremek, *Fabula, konwencja i źródło. Dzieło literackie w badaniu kultury średniowiecznej* (La trama, la convenzione e la fonte. Un'opera letteraria nello studio della cultura medievale), Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, cit., p. 117.

<sup>165</sup> Cfr. M. Głowiński, *Lektura dzieła e wiedza historyczna* (Lettura dell'opera e conoscenza storica), Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, cit., p. 98.

tipiche della letteratura. Questo singolare rapporto tra storiografia polacca e letteratura, ci mostra che, se il passato – come è stato sintetizzato in una brillante formula di David Lowenthal – è un paese straniero, la storiografia e la *fiction* possono rivisitarlo insieme ma ognuna secondo i propri obiettivi e specificità: la prima in cerca di fatti, ipotesi e interpretazioni; la seconda di storie sul perché ci raccontiamo un certo passato e non un altro, una certa storia e non un'altra.

## 7. Conclusioni. Qualche concessione epistemica al romanzo?

Riassumiamo quanto fatto in questo capitolo. Dopo aver individuato nel genere letterario del romanzo, la forma testuale che per le sue caratteristiche meglio si addice a un confronto con i testi storiografici si è resa necessaria una restrizione di campo anche all'interno dello spazio storiografico. Da un breve confronto tra la storiografia di stampo positivista e una più influenzata dal decostruzionismo – da un lato quindi l'exasperata tendenza a trasformare la storia in una scienza, dall'altro un soggettivismo estremo che porta all'annientamento del lavoro dello storico come scopritore di verità empiriche – è stata individuata una posizione intermedia caratterizzata dalla volontà di far convergere la fiducia in una pur limitata e condizionata oggettività con le istanze del raccontare in forma di narrazione i fatti storici. Espressione di questa posizione mediana, secondo cui lo storico ricostruisce un'immagine del passato senza abbandonare il rigore richiesto dall'empirismo logico, è il polacco Jerzy Topolski, rappresentante di una corrente minoritaria di scuola marxista.

Topolski, pur mettendo in luce come nella sua veste esteriore il racconto storico si uniformi a quello letterario sottolinea la caratteristica principale di attività razionale, soprattutto nella fase di ricerca e analisi delle fonti. Egli inoltre evidenzia come le strutture che guidano il racconto storico non siano indipendenti dall'autore del testo, e distingue nello stesso testo tre diversi livelli, costituenti un'unica realtà narrativa, soggettiva e oggettiva allo stesso tempo: il *livello informativo* prettamente logico e grammaticale, il *livello persuasivo* e retorico e il *livello ideologico*, detto anche profondo.

Il *livello informativo* trasmette al lettore una somma di conoscenze concernenti il passato: lo strumento base di tale trasmissione è il linguaggio mentre i mezzi tecnici sono la logica e la grammatica. Le proposizioni che compongono il testo storico sono perlopiù quelle definite

da Topolski *proposizioni storiche*, cioè proposizioni correlate a un tempo datato, spesso non esplicito ma implicito nel contesto, che includono informazioni assunte direttamente o indirettamente dalle fonti; seguono le *proposizioni teoriche*, le quali dispongono di una decisiva forza previsionale e sono prive di un coefficiente temporale.

Il *livello persuasivo* agisce sulla composizione del testo in quanto intervengono numerosi processi retorici: la selezione delle informazioni provenienti dalle fonti unita alle conoscenze dello storico extrafonti, seguite dalla gerarchizzazione di tali informazioni e dalla periodizzazione attuata tramite la divisione del racconto in totalità narrative. A quanto detto si unisce la scelta della posizione del narratore rispetto agli avvenimenti contenuti nel racconto, e la scelta del vocabolario da utilizzare per la trasmissione di tutte le informazioni storiche. Inoltre, si è visto che, relativamente a quella che Topolski chiama *cornice metaforica*, le figure retoriche all'interno di un testo storico assolvono differenti compiti: nel loro ruolo epistemico esse aiutano a concettualizzare il passato; le figure retoriche hanno però anche una funzione persuasiva dal momento che non si producono nel momento stesso in cui vengono impiegate, ma vengono attinte da una riserva caratteristica di una certa cultura; tramite tali figure si possono individuare determinate scuole o correnti storiografiche. Hanno inoltre un ruolo pedagogico che si manifesta nel momento in cui una figura retorica facilita la comprensione o la memorizzazione delle informazioni. Solo alla fine, e contrariamente al pensiero comune, si colloca la funzione estetica.

Il *livello teorico* comprende i meccanismi prettamente intellettuali che determinano la struttura e i contenuti dei primi due livelli. Esso può essere identificato come il punto di vista dello storico; a quest'ultimo, in quanto attività intellettuale cosciente, si uniscono anche elementi meno coscienti che influenzano il processo cognitivo. La lingua, la comprensione di base dei fatti storici e il bagaglio di conoscenze dello storico inserite all'interno di una specifica cultura costituiscono il punto di avvio da cui poi si sviluppa il racconto storico. La narrazione è guidata anche da strutture indipendenti allo storico: egli non può sottrarsi alle convinzioni, ai paradigmi mentali che appartengono alla cultura europea e ad altre influenze. Vi sono strutture mentali, forze latenti, che organizzano il pensiero dei ricercatori nella loro attività intellettuale mirata a organizzare la presunta realtà, strutture che non costituiscono una porzione intenzionale e cosciente del testo.

Il lavoro di ricerca, analisi e produzione scritta realizzato dallo storico ha come risultato una totalità narrativa che è composta dai tre livelli sopra citati e assume la forma del *racconto (storico)*. In virtù di tale conformazione, e assumendo una prospettiva metodologica di stampo topolskiano, si è reso necessario un paragone con la forma del *racconto letterario*, nella fattispecie con il romanzo. È stata quindi condotta un'analisi partendo dal presupposto che

da un frammento di linguaggio non è data la possibilità di classificare il testo narrativo di cui esso fa parte, in particolare in riferimento alla sua veridicità o finzionalità.

Sono state brevemente delineate le teorie della finzione di Searle e Walton, i quali concordano sulla pragmaticità della finzione, ma il primo pone le basi della definizione di finzionalità nella teoria *illocutoria* degli atti linguistici, mentre il secondo si allontana dall'ambito linguistico, facendo leva, per la propria definizione di finzione, sulle nozioni di *gioco di finzione* e di *supporto*. È emerso inoltre che, all'interno delle opere letterarie, possono essere presenti alcuni frammenti che possono essere definiti "genuini". Searle, con la distinzione tra opere e discorsi di finzione, ci permette di affermare che un romanzo è un'opera di finzione pur contenendo asserzioni genuine e autentiche. Anche secondo Walton è data la possibilità di alcuni inserti non finzionali, i quali comunque contribuiscono a comporre il testo inteso come prodotto finzionale.

Da un punto di vista meramente formale, si può notare quindi che il romanzo si uniforma al testo storiografico, essendo un racconto, ma si differenzia da esso poiché le locuzioni che lo costituiscono sono primariamente delle proposizioni finzionali e non delle asserzioni.

Il "fattore invenzione" emerge anche nella composizione del racconto storico: un'opera storiografica non è la semplice riproposizione speculare dei documenti del passato ma è una narrazione in prosa volta a raccontare e a interpretare un evento. Oltre alla distinzione tra la verità del fatto e l'ornamento retorico di cui lo storico si avvale nell'esposizione, l'atto fondativo di una qualunque ricerca storica – cioè delineare il proprio ambito di interesse, attribuire un inizio e una fine alla narrazione, tracciare l'intreccio delle vicende narrate – costituisce di fatto un'operazione letteraria.

Tale carattere inventivo dell'attività storiografica è però unito a un modo di procedere preciso; la narrazione deve essere anche un'*argomentazione*, dal momento che il testo storiografico risulta essere pur sempre il prodotto di un'attività razionale che trova il suo fondamento nell'esperienza. Tratti caratteristici del racconto storico sono quindi il riferimento ai fatti, la *base empirica* e la prevalenza quasi assoluta dell'analisi dei processi, degli avvenimenti e delle azioni umane da un *punto di vista esterno*. Lo storico generalmente si occupa dei risultati globali degli avvenimenti, dei processi, delle tendenze, e nel considerarli, li descrive dall'esterno: egli in quanto narratore descrive, dimostra, spiega e, solo di tanto in tanto, qualora si renda necessario all'economia del racconto, si manifesta al lettore.

Il terzo carattere fondamentale del racconto storico è correlato al *tempo*: la base empirica di tale racconto è infatti calata nel tempo, e l'analisi del passato, condotta rigorosamente dall'esterno, è inseparabile dal fattore temporale. Affinché lo storico realizzi

un prodotto narrativo che possa essere identificato come racconto storico è necessario che egli abbia la libertà di muoversi in due direzioni sulla freccia del tempo: il suo sguardo è sia retrospettivo che prospettivo.

Da questo breve confronto tra il racconto storico e il romanzo sono emerse alcune specificità ma anche molte caratteristiche condivise. In *primis*, è evidente la narratività di entrambe le tipologie testuali; anche se, come si è visto, la narratività del romanzo è un dato assodato, essendo il romanzo un genere naturalmente e originariamente narrativo; non altrettanto pacifica è invece l'attribuzione di una natura narrativa alla storiografia. Per questo si è resa necessaria una delimitazione di campo e alla storia-spiegazione è stata preferita la storia-narrazione. Un altro elemento basilare comune a storiografia e letteratura è il *medium* espressivo: entrambe, infatti, si servono delle parole. Storico e romanziere condividono lo stesso linguaggio pur lavorando all'interno di ambiti differenti e con obiettivi differenti: il primo si colloca sul piano epistemico e ha a che fare con la pretesa di verità, il secondo su quello estetico ed è legato al concetto di finzione.

Successivamente sono state analizzate e messe a confronto le modalità attraverso cui uno scrittore di romanzi tratta il dato empirico con il modo di rapportarsi a un testo finzionale da parte di uno studioso che opera all'interno dell'ambiente storico. Si è visto che, secondo alcuni teorici della finzione, è data la possibilità di acquisire delle conoscenze empiriche dirette in seguito alla lettura di un testo finzionale. Konrad, con la teoria del *composizionalismo*, sostiene che in un testo finzionale possono coesistere passaggi fattuali, in cui l'autore rimane fedele ai fatti e alla realtà, e passaggi fittizi, in cui l'autore inventa personaggi, eventi e luoghi. La studiosa presenta anche alcuni tipi di *segni di fattualità* – tra cui il mancato riferimento a nomi propri o a luoghi specifici, la preferenza del tempo presente, l'utilizzo di termini tecnici in descrizioni dettagliate – i quali manifesterebbero l'intenzione dell'autore di volerci comunicare qualcosa di vero circa il mondo.

Leggendo un testo narrativo possiamo acquisire un'enorme quantità di dati empirici; tuttavia, non dobbiamo essere ingenui nel considerare valida ogni asserzione che sembra comunicarci qualcosa di fattuale. Gli eventi raccontati sono modellati dall'autore, e in particolare dal punto di vista che egli sceglie di adottare. Le narrazioni di un romanzo possono essere paragonate alla finestra di una stanza dalla quale osserviamo il mondo, ma tale finestra ha un vetro opaco, popolato da figure viste non *attraverso* ma *sul* vetro. Essa, quindi, è in realtà un dipinto, frutto dell'atto intenzionale e consapevole dell'artista di rappresentare il mondo, ma non necessariamente raffigurante eventi veramente accaduti e personaggi realmente esistiti.

La posizione degli storici a questo riguardo è sicuramente meno ottimista. Pur allargando il concetto di fonte a ogni tipo di lascito umano del passato, è difficile considerare un romanzo una fonte diretta, a meno che non si lavori all'interno del paradigma della storia della mentalità. Il convegno di Varsavia dedicato all'utilizzo delle fonti letterarie nella pratica storiografica ha infatti messo in luce che in un testo letterario si possono anche cercare informazioni dirette su eventi storici ma un impegno di questo tipo comporta che le informazioni derivate dai romanzi siano attentamente confrontate con altra documentazione, di altra natura; tale confronto consente di verificare ciò che – in un'opera di *fiction* – vi è di attendibile e ciò che, invece, deriva dal puro lavoro di invenzione.

La letteratura, intesa come sistema, può però essere esaminata in quanto parte integrante dei processi che formano e creano cultura: essa può essere considerata un riflesso degli interessi e dei problemi fondamentali di una data epoca o di una data società. Vi è quindi il riconoscimento che seppur in forma indiretta, anche la letteratura, e specificatamente i romanzi, hanno a che fare con i fatti e la realtà culturale. Il romanziere, attraverso il processo di narrativizzazione, ha il merito di rendere esemplari certe figure, certi valori. In questo senso, ciò che dovrebbe essere valorizzato è proprio il *contenuto inventivo* di un'opera letteraria, contenuto che riesce a comunicarci qualcosa in riferimento alla cultura di un periodo, di un ambiente e di un dato contesto.

I romanzi, oltre a essere utilizzati come fonti primarie per la storia della mentalità e per colmare quei vuoti che la documentazione archivistica non consente di riempire, offrono una chiave di lettura, in quanto sistemi rappresentazionali, utile a raggiungere una maggiore comprensione delle culture di un determinato periodo. Il romanzo ha infatti il potere di rappresentare una realtà multipla: quella che descrive, l'insieme degli atti di composizione, narrazione e descrizione dell'autore e l'incontro delle due rappresentazioni.

Come si configura quindi il rapporto tra romanzo e storia? Il romanzo, nel determinare la propria evoluzione è sicuramente libero di non seguire i dettami della storia. Lo scrittore di finzione ha la capacità di creare "un'altra storia", ontologicamente separata dalla Storia "con la maiuscola". Sostiene Kundera:

Uno storico racconta avvenimenti realmente accaduti. [...] Il romanzo non indaga la realtà, ma l'esistenza. E l'esistenza non è ciò che è avvenuto, l'esistenza è il campo delle possibilità umane, di tutto quello che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace. I romanzi disegnano *la carta dell'esistenza* scoprendo questa o quella possibilità umana. Ma, ancora una volta

vuol dire: “essere-nel-mondo. È necessario quindi intendere *tanto* il personaggio *quanto* il suo mondo come *possibilità*”<sup>166</sup>.

Il riconoscimento dell’esistenza come campo d’indagine del romanzo può essere visto come un chiarimento del passo aristotelico per cui «risulta evidente che l’opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili»<sup>167</sup>.

Il punto di convergenza tra storiografia e romanzo non consiste tanto nella “storiografia romanzata” ma viene individuato nella *dimensione storica dell’esistenza umana*. Kundera inoltre delinea alcuni principi fondamentali attraverso cui egli, in rapporto alla Storia, struttura i suoi romanzi:

Primo: Tratto tutte le circostanze storiche con la massima economia. Nei riguardi della Storia, mi comporto come lo scenografo che allestisce una scena astratta con pochi oggetti indispensabili all’azione. Secondo principio: Delle circostanze storiche, prendo in considerazione unicamente quelle che creano per i miei personaggi una situazione esistenziale rivelatrice.

[...] Terzo principio: la storiografia scrive la storia della società, non quella dell’uomo. Perciò gli avvenimenti storici di cui parlano i miei romanzi sono spesso quelli che la storiografia ha dimenticato.

[...] Ma il quarto principio si spinge ancor più lontano. Non solo la circostanza storica deve creare una situazione esistenziale nuova per il personaggio di un romanzo, ma la Storia deve essere capita e analizzata *in se stessa* come situazione esistenziale.

[...] La situazione storica, qui, non è uno sfondo, un palcoscenico sul quale si svolgono le situazioni umane, ma è essa stessa una situazione umana, l’ingrandimento di una situazione esistenziale<sup>168</sup>.

Il centro dell’indagine di un romanziere deve essere il personaggio in quanto uomo: l’avvenimento storico è inserito all’interno della narrazione solo se comporta una rivelazione nella situazione esistenziale del personaggio. Quando la situazione storica nella sua globalità passa attraverso il filtro del romanzo, vi passa non perché ha un significato in sé, ma perché ha un’importanza fondamentale nell’analisi esistenziale che è in corso nel romanzo.

Un altro privilegio concesso al romanzo è quello di mettere in luce alcuni aspetti che la storia istituzionale ha dimenticato. In più, dato che l’esistenza si configura come centro dell’indagine del romanziere, allora molti episodi di una certa portata storica possono essere

---

<sup>166</sup> M. Kundera, *L’arte del romanzo*, cit., p. 68.

<sup>167</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., 1451b 1-15.

<sup>168</sup> M. Kundera, *L’arte del romanzo*, cit., pp. 60-62.

rivisti e rianalizzati alla luce di un altro modo di intendere il fenomeno storico e cioè come situazione esistenziale.

Se per la storia della cultura il testo letterario deve essere preso in considerazione non in quanto documento di alcuni avvenimenti storici ma in virtù di *se stesso*, come prodotto culturale di un contesto dato e riflesso degli interessi e dei problemi fondamentali di una determinata società; ora, all'interno del romanzo inteso come luogo di narrazione della storia esistenziale dell'uomo, è l'avvenimento storico a essere inserito nel racconto non tanto come sfondo su cui far agire dei personaggi, ma come *oggetto* di analisi per una storia dell'esistenza umana.

Terminate le considerazioni di tipo prettamente teorico, il prossimo capitolo sarà dedicato all'analisi di un caso studio – il romanzo *Artemisia* (1947) di Anna Banti dedicato alla vita della pittrice secentesca – e, da una prospettiva storiografica, si cercherà di mettere in luce alcune peculiarità del testo in riferimento a un possibile valore testimoniale.



## Capitolo 3

### Un caso studio.

#### *Artemisia* di Anna Banti

##### 1. Introduzione. *Artemisia* come esempio

Le prime considerazioni sul concetto di rappresentazione sono servite a individuare il miglior candidato nella letteratura per rappresentare la realtà in tutta la sua complessità. Le analisi condotte sul realismo letterario, o meglio sulla modalità attraverso cui gli scrittori occidentali hanno rappresentato il reale, sono state funzionali all'individuazione nel macro-genere del romanzo<sup>169</sup> della forma testuale più consona ad assolvere tale compito. L'interesse verso questo tipo di riflessione è correlato all'obiettivo di conferire all'arte in genere, e al romanzo nello specifico, una funzione che oltrepassi il godimento estetico. Il riferimento è qui alla capacità epistemica: l'arte, infatti, è in grado di comunicare al proprio pubblico, che sia esso un lettore, un fruitore di artefatti figurativi o uno spettatore cinematografico, qualche cosa di vero sul mondo.

Fra le varie forme di conoscenza derivate dalla lettura di un romanzo è stato scelto di prendere in considerazione il contributo cognitivo di tipo storico. È seguita infatti una riflessione su conformità e differenze tra due prodotti testuali differenti: quello letterario e quello storico. Premessa necessaria per affrontare un confronto tra i due termini di paragone in questione è stata l'identificazione di un certo approccio storiografico: il testo storico viene infatti considerato un *racconto*, e il paradigma storia-narrazione è stato preferito a quello storia-spiegazione<sup>170</sup>.

Dall'altro lato però, il romanzo, in quanto opera letteraria, non viene analizzato a partire da una prospettiva letteraria, bensì in vista di una conoscenza *altra*, in questo caso di tipo storico. Accostandosi al testo letterario adottando una prospettiva storiografica, il testo stesso *non* costituisce l'oggetto d'indagine dello storico, ma il suo *strumento*. Lo storico, per sfruttare al meglio questo particolare tipo di documento, considera anche tutti gli elementi e

---

<sup>169</sup> Il romanzo, infatti, genere multiforme ed eterogeneo, capace delle più incredibili rivoluzioni formali, di toccare le vette dell'arte somma e di riproporre all'infinito gli schemi a buon mercato della narrativa di largo consumo, è privo di un canone certo e di norme codificate. Questa grande elasticità e adattabilità hanno caratterizzato la storia del romanzo dalle sue origini fino ai giorni nostri, e di fatto lo hanno reso il genere narrativo per eccellenza dell'età contemporanea.

<sup>170</sup> Il principale riferimento storiografico è qui a Jerzy Topolski: autore che fornisce un'analisi accurata del racconto storico, delle sue strutture retoriche e dei condizionamenti ideologici, valoriali e culturali che intervengono nella ricerca e nella stesura del testo.

il bagaglio di conoscenze che accompagnano e definiscono il testo stesso. Da un approccio di questo genere, quindi, deriva la possibilità di attribuire a un romanzo il valore di fonte storica, sia essa diretta o indiretta<sup>171</sup>.

È necessario precisare che un testo letterario utilizzato come testimonianza storica è un oggetto alienato dal suo uso originario, come avviene del resto anche per altri tipi di testimonianze, non solo per quelle letterarie. Tenere presente costantemente l'uso originario a cui la fonte era destinata significa quindi utilizzarla nella sua completezza.

Questo capitolo sarà dedicato all'analisi di un'opera letteraria, *Artemisia* (1947) di Anna Banti, in una prospettiva principalmente storiografica. Sarà quindi di fondamentale importanza non tanto evidenziare i caratteri letterari dell'opera, ma concependo il testo come un microsistema, far emergere il modo in cui il testo stesso si pone in relazione con gli elementi extra-letterari, elementi che in questo caso devono essere rintracciati nella realtà e nel dato empirico.

Tenendo in considerazione la molteplicità di approcci che si possono adottare accostandosi a un romanzo, e rimanendo pur sempre all'interno di un paradigma storiografico, in uno stesso testo *finzionale* si possono ricercare una grossa quantità di informazioni che pretendono di avere un valore di *verità*. Tre però saranno le linee attraverso cui si svilupperanno le mie riflessioni:

1. In primo luogo, sarà presa in considerazione la possibilità, per il testo di Anna Banti, di fungere da testimonianza diretta sul periodo storico in cui visse Artemisia. In questo senso sarà quindi privilegiato l'approccio teorico secondo cui alcuni romanzi, letti con le dovute attenzioni, possono comunicarci qualcosa di epistemicamente rilevante sul mondo, specificatamente sulla realtà storica del 1600. L'analisi verterà soprattutto sulle parti di testo in cui vengono narrati gli episodi relativi alla vita della pittrice, di conseguenza, l'opera non verrà considerata nella sua interezza.
2. In secondo luogo, *Artemisia* verrà indagata non tanto in vista della ricerca di informazioni sull'epoca in cui l'opera è ambientata, ma come prodotto culturale che riflette la mentalità, i pensieri, i problemi e i gusti del periodo

---

<sup>171</sup> In un testo letterario si possono anche cercare informazioni dirette su eventi storici; un impegno di questo tipo però comporta che le informazioni derivate dai romanzi siano attentamente confrontate con altra documentazione, di altra natura, che consenta di verificare ciò che – in un'opera di *fiction* – vi è di attendibile e ciò che invece deriva dal puro lavoro di invenzione.

La letteratura, intesa come sistema, può però essere esaminata in quanto parte integrante dei processi che formano e creano cultura: essa può essere considerata un riflesso degli interessi e dei problemi fondamentali di una data epoca o di una data società. Vi è quindi il riconoscimento che seppur in forma indiretta, anche la letteratura, e specificatamente i romanzi, hanno a che fare con i fatti e la realtà culturale.

storico in cui Anna Banti vive e scrive. L'opera verrà quindi messa in relazione alla biografia dell'autrice, al ruolo assunto rispetto ad altri testi dello stesso periodo e alla risposta dei lettori. Sarà considerata una fonte primaria rispetto alla storia della mentalità in quanto documentazione fondamentale; una fonte secondaria in riferimento alla storia più generale dato che sarà esaminata in riferimento alle strutture sociali e agli ambienti culturali.

3. Infine, verrà valutato il contributo epistemico dell'opera di Banti in riferimento all'ampliamento di una conoscenza che potrebbe definirsi "artistica": un elemento interessante è infatti l'analisi estetica di alcuni dipinti di Artemisia descritti e interpretati all'interno del romanzo stesso.

Delineate le linee guida da cui prenderanno avvio le mie considerazioni, ci si potrebbe però chiedere se risulti essere una mossa sensata studiare dettagliatamente un esempio particolare con l'intenzione di difendere una tesi così generale e complessa come quella del valore testimoniale della letteratura. È possibile che un solo esempio possa giocare un ruolo epistemicamente rilevante tanto da fungere da dimostrazione delle tesi sostenute nelle pagine precedenti? Sicuramente, il rapportarsi con un "lavoro materiale" è una pratica sostanziale al fine di promuovere la credibilità dell'aspetto più generale che si vuole affermare. Inoltre, in questo determinato caso, è piuttosto riduttivo mostrare come, assumendo una particolare prospettiva nell'azione di analisi dell'opera, in un testo finzionale possano essere ricercati elementi che invadono il campo epistemico della storia (e della storia dell'arte), senza condividere dettagli e sfumature più specifiche<sup>172</sup>.

Risulta quindi, non necessario, ma senz'altro indicato uscire dallo spazio strettamente teorico.

## 2. Il romanzo come fonte storica. Quanta Artemisia in *Artemisia*?

Anna Banti, pseudonimo di Lucia Lopresti (1895-1985), fu legata sentimentalmente allo storico dell'arte Roberto Longhi (1890-1970) che sposò nel 1924 e con il quale fondò la rivista *Paragone*, dirigendone a lungo la sezione letteraria. Personalità complessa e poliedrica Banti fu animata dalla passione per l'espressione artistica in tutte le sue forme, vestendo i

---

<sup>172</sup> Cfr. E. John, *Reading Fiction and Conceptual Knowledge: Philosophical Thought in Literary Context*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 56, 1998, p. 336.

panni della storica dell'arte, della scrittrice, della critica letteraria, teatrale, cinematografica e della traduttrice. Tra i suoi libri più noti rientra sicuramente *Artemisia*: nato in una forma altra da quella romanzesca e già scritto in parte nella primavera del 1944, ma andato perduto a causa di «eventi bellici che non hanno, purtroppo, nulla di eccezionale»<sup>173</sup>, venne pubblicato nel 1947 sotto forma di romanzo.

Banti, soprattutto in seguito al periodo bellico, utilizza la scrittura per raccontare le tragiche esperienze recenti e lo fa attraverso il filtro della storia. L'ambientazione nel passato si configura come un modo diverso e più efficace di raccontare il presente, tanto che il libro perduto, *Artemisia*, si trasforma da narrazione storico-biografica in romanzo, in cui la voce della pittrice seicentesca si intreccia con quella dell'autrice, circondata dalle macerie della Firenze in cui era nata. Proprio nella Firenze rasa al suolo prende avvio la vicenda: «Non piangere», queste sono le battute iniziali del testo, e a pronunciarle è la voce di Artemisia, «una ragazzetta che [sembra] abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito un'imbasciata pressante»<sup>174</sup>.

A muovere la storia è la perdita del manoscritto, una perdita che costringe la memoria dell'autrice a recuperare quanto perduto; memoria risvegliata quando Banti, scalza e piangente, è rifugiata presso il giardino dei Boboli. A fare da contrappeso a tale sforzo c'è un'Artemisia che non sembra gradire una diversa definizione di sé, data ai tempi della prima stesura.

Eppure, dal secondo conflitto mondiale prende avvio la ricostruzione e l'autrice segue Artemisia in tutte le sue peregrinazioni: Roma, Firenze, Napoli, Genova, la Francia, e poi su, fino all'Inghilterra. C'è il racconto abbastanza dettagliato dello stupro, minori sono invece le informazioni relative al processo che ne derivò; si racconta dell'ammirazione per il padre, delle nozze e dell'abbandono del marito, della maternità sofferta e di una figlia poco affettuosa. Affiora inoltre la vergogna che seguì la violenza, ma c'è anche l'affermazione di sé, la libertà dell'artista secondo dei canoni forse ben più sciolti rispetto alla prassi dell'epoca.

Il romanzo intreccia la vita di Artemisia con alcuni riferimenti autobiografici e quello che viene a instaurarsi è un vero e proprio dialogo tra autrice e protagonista. L'autrice la considera un'amica e dichiara:

sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose: che sono, a un tempo, Artemisia scottata, disperata, convulsa, prima di morire come un cane schiacciato. Tutte immagini pulite,

---

<sup>173</sup> A. Banti, *Artemisia*, SE, Milano 2015, p. 11.

<sup>174</sup> Ivi, p. 13.

nitidissime, rilucenti sotto un sole di maggio. Artemisia bambina, che saltella tra i carciofi dei frati, sul monte Pincio a due passi da casa; Artemisia giovinetta, chiusa in camera sua con il fazzoletto sulla bocca perché non la sentano piangere [...]. Sotto la cenere degli scoppi, senza lagrime mi metto a parlare [...] <sup>175</sup>.

L'Artemisia ritrovata a Firenze, non è più la stessa Artemisia del primo manoscritto: il romanzo che ci troviamo di fronte non ha più il carattere di una monografia. Vi è ora una continua commistione tra romanzo storico, romanzo biografico, romanzo autobiografico e *autofiction*. Commistione che afferma l'interdipendenza tra passato e presente: la verità del presente è epistemologicamente accessibile solo nella sua collocazione simbolica all'interno di un processo storico; di contro, il processo storico non esiste a priori o in sé ma solo nel presente. Ad ogni modo, protagonista indiscussa dell'opera rimane Artemisia Gentileschi:

pittrice valentissima fra le poche che la storia ricordi. Nata nel 1598 a Roma, di famiglia pisana. Figlia di Orazio, pittore eccellente. Oltraggiata, appena giovinetta, nell'onore e nell'amore. Vittima svillaneggiata di un pubblico processo di stupro. Che tenne scuola di pittura a Napoli. Che s'azzardò, verso il 1638, nella eretica Inghilterra. Una delle prime donne che sostennero colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi <sup>176</sup>.

Sono queste le poche ed essenziali parole che Banti rivolge al lettore introducendo la figura principale della sua narrazione.

In riferimento alla possibilità di analizzare il romanzo da una prospettiva altra da quella letteraria <sup>177</sup>, il fatto che Banti abbia, prima del 1947, già iniziato a scrivere un'opera con una configurazione differente da quella successivamente assunta – più vicina al racconto storico che al racconto letterario – ma sempre dedicata alla vita di Artemisia, ci fornisce delle informazioni importanti. L'autrice del testo, infatti, proprio per la sua prima elaborazione teorica dichiara di essersi documentata il più possibile sulla vita della pittrice secentesca, ma che a causa dell'esplosione di Ponte Vecchio, avvenuta fra la notte del 3 e quella del 4 agosto 1944, gran parte del materiale è andato perduto. In una lettera alla scrittrice e sua amica intima Maria Bellonci, del 6 ottobre dello stesso anno, Banti scrisse:

No, Mariolino, non ho recuperato i miei manoscritti, non li riavrò mai più. Non solo "Artemisia" e l'altro romanzo, ma tutto, tutto quello che avevo scritto, da tanti anni, abbozzi, racconti finiti e non finiti, tutto, tutto. Stavano in una cassetta da imballaggio insieme ai libri più

---

<sup>175</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>176</sup> Ivi, p. 11.

<sup>177</sup> In questo primo momento, a essere preso in esame è il contenuto del testo riferito al diciassettesimo secolo; marginali saranno infatti le considerazioni sulla forma letteraria e più in generale sul romanzo stesso inteso come oggetto culturale prodotto in una determinata epoca.

cari, quelli che mi servivano per Artemisia, insieme ai quaderni del processo Gentileschi e a lettere preziose ricevute etc. [...] La casa dell'amico fu minatissima, la mina esplose proprio nella sala dove erano i manoscritti miei e di Roberto. Nondimeno l'amico, appena possibile, ha iniziato lo scavo delle macerie e è andato ritrovando le sue cose meno fragili [...]. Di nostro non è venuta fuori che qualche lettera (le lettere di Roberto a me, quand'ero ragazza) schizzata in qua e in là<sup>178</sup>.

Una certa documentazione sulla vita e sui dipinti di Artemisia e in particolare sul processo del 1612, da parte di Banti, anche se andata perduta, pare esservi stata. L'intenzione dell'autrice, almeno per il primo racconto, era quella di dare voce a una delle figure femminili più emblematiche della storia, anche se molto spesso lasciata in ombra; e intendeva farlo nella maniera più veritiera possibile. Banti voleva rendere giustizia alla figura di Artemisia perché, come molti protagonisti dei suoi racconti, era stata rappresentata dalla letteratura storiografica o artistica, il più delle volte, in modo deformato o addirittura era stata completamente esclusa da tale letteratura.

Per quanto riguarda la seconda stesura, la documentazione sui pochi fatti accertati della vita della pittrice e sul contesto artistico risulta essere presente: la scrittrice comincia il proprio lavoro sempre con la ricerca condotta su carte d'archivio «fiorite di muffa», riconoscendone comunque il limite e sottolineando l'esigenza di completare i vuoti della storia integrandola con elementi probabili:

la storia [infatti] è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità. Le lettere ingiallite, le carte diplomatiche tarlate degli archivi non servono ad altro; interpretare e dedurre sono eufemismi che mascherano il lavoro della immaginazione<sup>179</sup>.

*Artemisia*, pur ripercorrendo la vita della protagonista sulla base di una documentazione scritta, in quanto romanzo, conferma il suo statuto di opera finzionale; tuttavia, ciò non le impedisce di comunicare al lettore qualche cosa di autentico ma di non rintracciabile nelle fonti ufficiali.

Nel testo del '47, alla finzionalità connessa all'uso dell'immaginazione – elemento quest'ultimo che caratterizza qualsiasi testo finzionale – si unisce come ulteriore fattore che distorce la realtà dei fatti, la *memoria*: a svolgere un ruolo di prim'ordine infatti è il manoscritto scomparso da cui si struttura tutta la relazione tra verità e *fiction*. Banti afferma l'artificialità della sua narrazione già nelle prime righe e dichiara che il romanzo non è altro che la memoria

---

<sup>178</sup> Lettera contenuta nella Cronologia di F. Garavini (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, Mondadori (I Meridiani), Milano 2013, pp. LXXXVII- LXXXVIII.

<sup>179</sup> A. Banti, *La camicia bruciata*, in F. Garavini (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, cit., pp. 1290-1291.

di un manoscritto perso. Nel nuovo testo, la memoria entra in gioco a più riprese come elemento di fondamentale importanza nel ricordare l'opera originaria:

Se penso alle pagine distrutte, al cauto arbitrio con cui muovevo una protagonista ora tanto presente, non so più cosa rimpiangere. M'offende l'impeto con cui trascorro aldilà di quel che la memoria mi permette, di quel che il racconto portava [...]<sup>180</sup>.

E ancora:

E non muta l'ostinato lavoro non già della memoria, ma delle immagini che dalla memoria traggono un impercettibile alimento. Quella che mi consolò, che rimpianse e fu con me viva e viva esaltata, mi occupa come un personaggio che nessuno possa ignorare, di fama illustre, di esempio pregnante: un personaggio dalla biografia ovvia, anno per anno, che val la pena di resuscitare ora per ora, proprio nei giorni in cui la sua storia tace. Non una pagina sale dalle macerie ma la memoria di una specie di testo, di un manuale illustrato<sup>181</sup>.

Banti quindi, tramite il riferimento esplicito e continuo al testo materiale andato perduto, mette in guardia il lettore sulla pericolosità di considerare le sue narrazioni completamente fedeli alla storia.

La narrazione prende avvio con l'episodio dedicato all'infanzia di Artemisia: la narratrice rimane colpita dalla bellezza degli occhi di una ragazzina già vista prima, Angelica, una sua vicina di casa e costretta alla sedia a rotelle, e sovrappone gli occhi di lei al viso di Artemisia, immaginandosela all'età di dieci anni intenta a pensare all'amicizia che la lega a Cecilia Nari. È questo il passo:

Per miracolo Angelica, la piccola paralitica, argina la processione: mi ricordo dei suoi occhi celesti, incantati e infidi [...]. E mentre mi domando se Angelica avrà avuta molta paura, vedo all'altezza della sua testa e così nettamente come non mi è mai riuscito, un visuccio verdastro di bambina negletta, occhi che tirano al grigio, capelli biondicci, una delicatezza di tratti proterva e strapazzata: Artemisia a dieci anni. [...] Io indovino: «Cecilia, pensi a Cecilia Nari?». La sento, da ragazzina disperata stringermi le ginocchia<sup>182</sup>.

Viene ricostruito uno dei dialoghi tra le due bambine, e Artemisia, orgogliosa, racconta dei successi del padre, Orazio Gentileschi<sup>183</sup>. Si sofferma, in particolare, sull'opera a cui sta

---

<sup>180</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 20.

<sup>181</sup> Ivi, p. 32.

<sup>182</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>183</sup> Orazio Lomi Gentileschi nacque a Pisa nel luglio del 1563. Figlio dell'artista fiorentino Giovan Battista Lomi, si recò a Roma all'età di tredici anni dove iniziò un lungo tirocinio nelle sale vaticane in qualità di decoratore, pittore e orafo. L'attività artistica, fortemente influenzata dalle novità caravaggesche a cui ha saputo fondere le forme michelangiottesche del manierismo toscano, si articola tra alcune delle principali città italiane

lavorando in quel momento, *San Sebastiano*, e sottolineando il carattere realistico del dipinto, precisa: «Chi sta a modello per San Sebastiano deve sopportare le ferite»<sup>184</sup>. Subito dopo emerge una delle caratteristiche peculiari di Orazio, allievo di Caravaggio: egli nel dipingere dal vero sceglie come modelli delle persone del popolo:

c'è Maddalena che è Caterina della lavandara, bella, coi capelli biondi, lei si stanca di stare in ginocchio, babbo non vuole che ci parli<sup>185</sup>.

Il dialogo tra Artemisia e Cecilia è funzionale a delineare la figura del padre e a evidenziare l'ammirazione sconfinata nutrita dalla figlia nei suoi confronti. Affiora inoltre lo spirito artistico che contraddistingue Artemisia e, dichiarando che il padre le aveva affidato il compito di dipingere «l'angiolo con le ali [...], ali vere tutte di penne, cucite da Vincenzo delle monache»<sup>186</sup>, emerge il fatto che già in tenera età frequentava la bottega paterna.

Anche se la maggior parte degli artisti iniziava il proprio apprendistato a dodici o tredici anni, e nonostante le scarsissime notizie sui suoi primi anni di vita, è probabile che Artemisia abbia assunto un ruolo attivo nella bottega di Orazio fra il 1605 e il 1606. Tale ipotesi è avvalorata dal contenuto della famosa lettera che Orazio scrisse alla granduchessa di Toscana in occasione del processo di stupro contro Agostino Tassi, nella quale sosteneva con vanto che la figlia era diventata un'esperta pittrice in soli tre anni:

Mi ritrovo una figliola femina con tre altri maschi, e questa femina, come è piaciuto a Dio, havendola drizzata nella professione della pittura, in tre anni si è talmente appratricata, che posso dir de dire che hoggi non ci sia pare a lei, havendo per sin adesso fatto opere, che forse principali maestri di questa professione non arrivano al suo sapere, come a suo luogo e tempo farò vedere a vostra serenissima<sup>187</sup>.

Inoltre, a comprovare tale ipotesi, vi sono anche le maggiori commissioni che Orazio iniziò a ricevere già dal 1607. Infatti, mentre si hanno esigue notizie delle opere che realizzò nei primi venticinque anni della sua permanenza a Roma, dal 1607 in poi aumentano le testimonianze documentate degli incarichi che gli vennero affidati e ciò lascia supporre che la figlia possa averlo coadiuvato, dal momento che pare non abbia preso aiutanti di bottega alle proprie dipendenze<sup>188</sup>.

---

per poi trasferirsi alla corte di Maria de' Medici a Parigi e di lì a Londra dove passerà gli ultimi anni della sua vita.

<sup>184</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 16.

<sup>185</sup> Ivi, p. 17.

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Enrico Spoerri Editore, Pisa 1897, p. 221.

<sup>188</sup> Orazio ricevette un pagamento di alcune medaglie in occasione della festa di san Pietro del 1593 e nel 1597 fu incaricato di dipingere degli affreschi nell'abbazia di Farfa. Partecipò inoltre alla decorazione della chiesa



Da questi brevi frammenti di testo è chiaro che le informazioni sull'infanzia di Artemisia che possono venire intercettate nella narrazione di Banti sono molteplici. Per alcuni teorici della finzione, tra cui Konrad, è possibile che uno stesso enunciato possa essere proferito con forze illocutorie diverse, dal momento che può essere pronunciato con intenzioni differenti. Pertanto, in un'opera, un enunciato può essere proferito con forza illocutiva di finzione, essendo un passaggio necessario alla costruzione del mondo finzionale della storia, ma nello stesso tempo può essere proferito con la forza illocutiva di asserzione. Come si è visto, Konrad ritiene che da una lettura attenta sia possibile individuare alcuni indicatori che segnalano la non finzionalità di un dato passaggio di testo.

Il fatto che tutti gli episodi – così come questo sopra citato – riguardanti la vita di Artemisia entrino a far parte della narrazione sotto forma di *flashback* potrebbe essere uno di quelli che Konrad denomina *segnali di fattualità*. Questi intervalli di “lucidità storica”, i quali trovano la loro fondazione nel ricordo di documentazioni e studi pregressi, sono costituiti dalla narrazione di alcuni episodi salienti dell'esistenza della protagonista. La dimensione storica da cui essi prendono avvio è quella del presente: la narratrice, nel notare o nel ricordare un particolare aspetto della sua quotidianità, come per un'epifania, ordina e assegna una configurazione alla moltitudine di informazioni acquisite in precedenza. In questo modo, vi è una continua e reciproca commistione tra passato e presente.

Con questo particolare espediente, vi è inoltre il richiamo al concetto di *illuminazione*: la memoria, infatti, non funziona come un archivio all'interno del quale tutto è schedato regolarmente; essa piuttosto, se sottoposta a precise stimolazioni, estrae dalle zone d'ombra ciò che aveva immagazzinato in precedenza e che ora viene illuminato e riscoperto con estrema chiarezza. Questi “sprazzi di lucidità”, oltre a costituire un espediente letterario, possono essere considerati degli indicatori volti a segnalare al lettore l'autenticità di un insieme di proposizioni.

Tuttavia, la questione della possibilità di considerare un testo di narrativa come una testimonianza attendibile è più complessa. In primo luogo, la scarsa affidabilità delle informazioni sulla vita della protagonista è correlata allo statuto dell'opera: *Artemisia*, in quanto romanzo, è un testo finzionale, nel quale la maggioranza delle proposizioni non ha alcuna forza assertoria. In secondo luogo, anche se è possibile rintracciare alcuni frammenti di veridicità all'interno del testo, per convalidare tale veridicità è necessario un confronto

---

romana della Madonna dei Monti e affrescò l'altare di San Nicola in Carcere per la famiglia Aldobrandini. Nel 1607 venne assunto dal banchiere Settimo Olgiati per realizzare una pala d'altare per Santa Maria della Pace. Poco dopo fu collocata ad Ancona la sua pala della Circoncisione. A Como portò a termine una Santa Cecilia per la famiglia Sfondrato e nel maggio 1608 lavorava già al San Michele che dominava l'altare della chiesa di San Salvatore a Farnese.

delle notizie rinvenute con fonti di altro tipo. In terzo luogo, è la stessa Banti a confessare che i suoi racconti su Artemisia non sono altro che ricordi di studi pregressi, ora sepolti sotto le macerie della guerra.

Infine, volendo offrire al lettore un'interpretazione del passato che nessun documento ufficiale può fornire e manifestando un'insoddisfazione generale nei confronti delle descrizioni contenute negli archivi, Banti dichiara il proposito di sfidare tali fonti andando oltre le loro lacune. La scrittrice intende dunque:

discernere nel tessuto [...] dei fatti accaduti un momento o un secolo fa, quanto più di eterno accomuna e distingue le azioni umane, ecco il compito del narratore che è sempre uno storico<sup>189</sup>.

Comunque, riconosce i rischi del proprio metodo, soprattutto in riferimento all'interpretare i sentimenti e le emozioni di persone vissute tanti anni fa:

Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto stoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e tormento, patto di bene e di male. Mi ravvedo; e dopo un anno che le rovine son rovine, né mostrano di poter essere di più di o di meno di tante altre antiche, mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo<sup>190</sup>.

Anche in relazione a uno dei motivi che rese tanto famoso il personaggio di Artemisia, il processo del 1612 contro Agostino Tassi accusato di stupro, Banti preferisce tralasciare i particolari del processo – non riportando quindi ciò che poteva essere appreso dalla lettura del verbale, del dato storico, della fonte ufficiale – e decide di soffermarsi sulle circostanze della violenza e sulle conseguenti ripercussioni psicologiche sulla giovane ragazza allora diciassettenne.

Il 6 maggio 1611, Artemisia subì violenza in casa sua, in via della Croce a Roma, dal pittore, stretto collaboratore del padre, Agostino Tassi, specialista di vedute e ingaggiato per insegnare alla figlia le regole prospettiche. Per nove mesi Tassi continuò ad avere rapporti intimi con lei, promettendole un matrimonio riparatore che non avvenne mai. Solo quando risultò palese la perfidia dell'uomo, Orazio, nel febbraio 1612, con una supplica al papa, lo denunciò al Sant'Uffizio.

---

<sup>189</sup> A. Banti, *Opinioni*, Milano, Il saggiatore, 1961, p. 59.

<sup>190</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 105.

Nella narrazione che Banti offre dello stupro, quest'ultimo emerge come una violenza attuata tanto dal singolo Agostino, che, prima di compiere l'atto fisico, aveva fatto molta pressione psicologica sulla ragazza, quanto dal contesto sociale in cui Artemisia viveva. Una presenza molto forte nel romanzo è infatti Tuzia, l'unica figura femminile di riferimento di Artemisia nel periodo della giovinezza, avendo perso la madre biologica durante l'infanzia. Tuzia aveva persuaso la ragazza a fidarsi di Tassi, in quanto «cavaliere e gran pittore»<sup>191</sup> e, quindi, in grado di offrirle mille possibilità nella vita matrimoniale:

«Quelli ti vônno rovinare, ma tu dà retta a chi ti pol esser madre, c'è Agostino che se ne more e Cosimo me l'ha detto, domandaglielo se non ti sposa. Statti attenta anche a Cosimo, fattelo compare, ma è tipo da darti la caccia, tiene più donne che Maometto [...]. Sposa Agostino, sciocca, quello ti fa andare in carrozza meglio di Cosimo»<sup>192</sup>.

Come nel caso dell'infanzia di Artemisia, anche l'episodio dello stupro è narrato a partire da una situazione ambientata nel presente: Artemisia e Anna passeggiando a braccetto tra i giardini, si scambiano confidenze, e improvvisamente la pittrice secentesca decide di confessare la violenza. Segue infatti la descrizione abbastanza disorganizzata di quanto è accaduto: viene riportato il discorso di Artemisia fatto al cancelliere del processo, discorso che nello stesso tempo sembra essere rivolto anche alla compagna di passeggiata. In questo modo, il piano temporale del presente e quello del passato vengono a sovrapporsi.

Artemisia mi confessa: «Era brutto Agostino, tozzo e giallo, lo spavento gli faceva il viso di fuliggine: non mi piaceva, non mi era mai piaciuto. E l'anello lo buttai per fare più spicco, non so come, in faccia al giudice. [...] Si tirò da parte quando mi vide lanciare l'anello, spalancò gli occhi e gli angoli della bocca gli piovevano in giù: credetti che volesse strillarmi. Ma non disse nulla, pensava che le donne sono tutte eguali, tutte...».

[...]

«Dalla finestra di Corte Savella vampe di caldo, mosche, guaiti e litigi dei mendicanti in istrada per i rifiuti della minestra dei carcerati. Accanto avevo il lezzo dei due birri, colle corde e i legni della tortura ancora in mano. Uno era pietoso, gli lagrimava un occhio. Sapevo anche senza guardarlo che la mascella di Agostino tremava. Non m'importava di sposarlo e nemmeno di essere disonorata, come dicevano. Fu allora che raccontai tutto quello che era successo, tutto: per filo e per segno...»<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 19.

<sup>192</sup> Ivi, p. 23.

<sup>193</sup> Ivi, p. 24.

Il racconto continua a singhiozzi: si alternano la voce di Artemisia e quella della proiezione letteraria di Banti; quest'ultima, spesso, continua il resoconto dei fatti al posto della protagonista a causa del troppo dolore che la memoria le procura. Artemisia, con un ultimo sforzo, riprende la parola e riporta il momento dello stupro:

«Eravamo soli in sala. Madonna Tuzia batteva il tagliere in cucina. Dissi, ho la febbre lasciatemi stare. Disse, ho più febbre di voi e mi prese per mano, volle che andassimo avanti e indietro passeggiando: l'uscio della mia camera era aperto. Mi tenne a forza sul letto con le pugna e coi denti, ma io avevo visto sulla cassa il coltellino di Francesco, mi allungai, lo agguantai [...]»<sup>194</sup>.

Risale a marzo 1612, presso l'abitazione paterna, il primo interrogatorio di Artemisia sui suoi rapporti con Agostino e sulle circostanze dello stupro. Per vincere il dubbio di una complicità della vittima era necessario non tralasciare nel racconto alcun dettaglio e anzi la narrazione del dolore fisico appariva indispensabile per dimostrare la verginità, non essendo la querela di per sé prova sufficiente dell'avvenuta violenza. Negli atti di questa prima audizione vengono riportate le parole della giovane, la quale racconta che l'accusato:

avendo serrato la porta a chiave mi spinse e dopo serrata mi buttò sulla sponda del letto [...]mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi[...]e per lo impedimento che mi teneva alla bocca non potevo gridare, pure cercavo di strillare meglio che potevo chiamando Tutia[...]e gli sgraffignai il viso e gli strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne.

[...]

E dopo ch'ebbe fatto il fatto suo mi si levò di dosso ed io vedendomi libera andai alla volta del tiratoio della tavola e presi un cortello et andai verso Agostino dicendo: "Ti voglio ammazzare con questo cortello che tu m'hai vittuperata". Et esso apprendosi il gippone disse: «Eccomi qua», et io li tirai con il cortello [...] con tutto ciò lo ferii un poco[...]. All'houra poi detto Agostino[...] mi disse: "Datemi la mano che vi prometto di sposarvi[...]". E con questa buona promessa mi racquetai [...]»<sup>195</sup>.

Si può parlare di un vero e proprio onere di resistenza a carico della vittima che nel corso dell'ascolto doveva dimostrare di aver adeguatamente resistito, opponendo una resistenza vera a una violenza altrettanto vera: invocando aiuto, graffiando l'aggressore, usando qualsiasi oggetto per difendersi da questi.

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 25.

<sup>195</sup> E. Menzio, *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, Abscondita, Milano 2004, pp. 16-22.

Per comprovare la violenza subita, era necessaria la perizia di due ostetriche, anch'esse citate nel romanzo, ma le cui parole Banti decide di non riportare:

La sbalordita precisione anatomica dell'esame di Artemisia giovinetta non può aver luogo da me a lei: le parole che le mammane, dopo averla visitata, le insegnarono, son passate attraverso la mia memoria come scintille, lasciando cenere triste<sup>196</sup>.

Il ruolo delle “mammane” nei processi di stupro è centrale, costituendo la loro relazione una prova decisiva sull'onestà della giovane e, nel caso di Artemisia Gentileschi, le due levatrici erano concordi nel confermare l'avvenuta deflorazione: «Io ho toccata et vista nella natura Donna Artimitia di Horatio Gentileschi [...] e dico che lei non è zitella»<sup>197</sup>, sono le parole di Diambra; confermate dalla deposizione di Caterina: «Io ho vista e guardata questa giovane [...] e trovo che il panno verginale è rotto [...]»<sup>198</sup>.

L'intero *iter* processuale era, in questo modo, volto ad accertare la sussistenza del corpo del reato, che nel caso di uno *stuprum* era ravvisato nella *virginitas* della vittima, rappresentando essa “l'oggetto” contro il quale materialmente il reato veniva commesso. Infatti, il delitto di *stuprum* veniva concepito esclusivamente a tutela dell'onore delle famiglie: l'intento non era tanto quello di proteggere un diritto di libertà della vittima da un atto imposto con la violenza, quanto l'onore familiare, fatto di interessi economici e patrimoniali, di cui la verginità femminile era il simbolo.

La vittima era inoltre sottoposta a torture di diverso tipo il cui fine era l'espiazione; nel caso di Artemisia la tortura che venne disposta dal giudice fu il *tormentum sibilorum*<sup>199</sup>, il tormento dei sibili finalizzato *ad eruendam veritatem, ad purgandam infamiam*, a lavar via con il dolore l'infamia. Alla fine del processo, Agostino venne condannato a cinque anni di esilio, ma visibili furono le ferite lasciate non tanto sul corpo di Artemisia quanto sull'animo della giovane, che esprimerà il suo dramma attraverso la pittura.

Usando la testimonianza degli archivi, Banti riesce a instaurare un concitato dialogo a due, dove la voce della narratrice si alterna alla voce di Artemisia creando così un *continuum* tra il mondo presente e il mondo storico delle vicende della pittrice. L'autrice non racconta pari pari i fatti del processo: a volte cita *verbatim*, riprendendo, per esempio, alcune frasi dei verbali – come «ho la febbre per voi», oppure inserendo il particolare del coltello; a volte si

---

<sup>196</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 26.

<sup>197</sup> E. Menzio, *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, cit., p. 23.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Il tormento dei sibili (cordicelle) era usato per i delitti meno gravi: legati i polsi per evitare che la donna si divincolasse, le cordicelle venivano poste tra le dita delle mani congiunte e successivamente veniva azionato un randello che, girando, stringeva fino a stritolare le falangi. A ogni nuovo giro di vite, le dita si gonfiavano: non circolando più il sangue, si poteva causare al sottoposto delle invalidità permanenti.

rifiuta di citare e giustifica la sua rinuncia a narrare alcuni dettagli del processo dicendo al lettore di non volere riprodurre la violenza già più volte subita da Artemisia; e a volte, cita in modo errato distortendo appositamente il significato di alcuni fatti dal momento che lei stessa si sente coinvolta nella narrazione. Infatti, Banti dichiara che la narrazione dell'episodio in cui viene ricordata la violenza subita da Artemisia:

segue la turbata memoria di quel che scrissi, di quel che volevo indovinare o sacrificare alla storia<sup>200</sup>.

La manipolazione della storia e la dichiarazione di tale alterazione hanno la funzione di esporre l'artificio narrativo e, al tempo stesso, mirano a legittimare la connivenza di storia e letteratura. Proprio perché i documenti non possono raccontare tutto – possono descrivere i preparativi e i lamenti di una tortura imposta per volontà di un giudice in un processo, ma non riescono a esprimere le emozioni che può provare una giovane donna a causa dell'«intattezza violata» – la scrittrice cerca di riempire i vuoti della storia integrandoli con elementi probabili. I documenti d'archivio, le carte ingiallite, delimitano il campo d'azione, ma poi si innesta l'immaginazione che fa esistere e intreccia psicologie, anime e destini di vite dimenticate ed escluse dai libri di storia.

Quando, nel dicembre del '47, al momento della pubblicazione di *Artemisia*, il libro venne subito definito dai critici «romanzo storico», Banti contestò tale etichetta:

Ma io non scrivo romanzi alla Tommaso Grossi [...]. Scrivo storia vera, scrivo di quel che la storia tace a se stessa<sup>201</sup>.

Il passato viene quindi riaggiustato secondo la direzione che l'autrice desidera far prendere al proprio romanzo.

Tale manipolazione risulta evidente anche nella narrazione del periodo napoletano della pittrice, narrazione in cui viene obliterato l'evento storico più macroscopico e sconvolgente prodottosi durante il soggiorno di Artemisia a Napoli: la grande eruzione del Vesuvio, nel 1631. Su quest'ultimo evento esiste una sterminata bibliografia, quasi tutta coeva all'evento, e altrettante rappresentazioni pittoriche. Nella cappella del Tesoro di San Gennario, in Duomo, Domenico Zampieri (1581-1641) detto il Domenichino affrescò *San Gennaro che ferma la lava durante l'eruzione*, mentre Battistello Caracciolo (1578-1635) trattò lo stesso soggetto nella chiesa della Certosa di San Martino. Gianbattista Manso (1567-1645),

---

<sup>200</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 23.

<sup>201</sup> Testimonianza contenuta nella Cronologia di F. Garavini (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, cit., p. XCIX.

poeta, scrittore e mecenate napoletano, racconta del fiume di lava che travolse e sconvolse la città.

In *Artemisia*, una catastrofe naturale di una così grande portata è stata omessa, o meglio, in quella Napoli romanzesca non esiste il Vesuvio, e la pittrice, ignorando il feroce risveglio, si dedica a faccende umane e professionali. Ampio spazio è così dedicato da Banti all'incontro tra Artemisia e Annella De Rosa, giovane pittrice napoletana vissuta realmente nella prima metà del '600, uccisa per presunto adulterio dal marito dopo anni di sevizie subite a causa di motivi di gelosia.

Sullo sfondo di un ricevimento di artisti, l'incontro tra Artemisia e Annella è descritto nei termini di una sfida tra donne che si contendono una posizione di privilegio all'interno dell'ambiente pittorico napoletano; competizione avallata solamente dalla seconda. La protagonista, infatti, si dimostra interessata a instaurare un rapporto di complicità con la giovane artista, fino a fornire su Annella commenti di affezionata stima e compassione:

Ad uno ad uno fermò gli ospiti, anche i più indifferenti, e in un sussurro complice confidava loro che la bella figliola, così valente, una perla, ha un marito bestiale che la batte per gelosia. «Salvarla bisogna» fiammeggia Artemisia che nulla farebbe indietreggiare quando s'immagina che il teatro delle azioni si metta in movimento<sup>202</sup>.

In questo passaggio, la soggettività della donna è completamente riconosciuta e apprezzata e non viene offerto alcun giudizio di ordine morale sul suo presunto comportamento provocante. Il personaggio di Annella viene presentato come *alter ego* identitario di Artemisia, la quale riconosce nella collega la sua stessa condizione di svantaggio – entrambe sono donne in un ambiente, quello dell'arte nell'Italia del Seicento, a forte dominazione maschile. Tale processo di identificazione si produce anche sulla base della comune esperienza di abuso che, nella forma duplice di aggressione, sessuale e di maltrattamento domestico, si configura, come nucleo tematico attorno al quale instaurare una connessione ideale tra le due donne. Artemisia instaura infatti con l'artista una sorellanza mentale ideale mai prodottasi nella realtà dei fatti:

Annella che dipinge come un maestro, ma giostra fra gli amanti sotto la minaccia del pugnale, e il marito la fa volar come uno straccio da un capo all'altro della casa, e lei s'impiastra i lividi col gesso e non ci pensa. E Artemisia stessa, dopo tanto orgoglio, a chi s'è dovuta appoggiare, confidare, assoggettare? Uomini, uomini di poco conto<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 99.

<sup>203</sup> Ivi, p. 101.

Vi è pertanto, da parte di Artemisia, l'individuazione di una condivisa situazione di costante dipendenza dal sostegno maschile. I continui maltrattamenti subiti da Annella si traducono, nell'opera di Banti, nell'omicidio della donna, evento che segna l'estremo atto di annientamento femminile.

Il femminicidio di Annella viene contrastato da Artemisia stessa, la quale, all'interno delle dinamiche finzionali del racconto, utilizza lo strumento della rappresentazione pittorica per riconsegnare alla collega la voce che la violenza dell'assassinio le aveva sottratto. Sul finire del romanzo, infatti, troviamo la scena in cui la protagonista, a Londra, disegna il famoso *Autoritratto come allegoria della Pittura*, ma lei stessa, contrariamente a quanto farebbe dedurre il titolo dell'opera, riconosce nei lineamenti della donna riprodotta sulla tela non le proprie fattezze ma quelle della giovane vittima:



Gentileschi Artemisia, *Autoritratto come allegoria della pittura*, 1638-1639, Kensington Palace, Londra.

Ora ecco Annella risorta per caso, Annella che avrebbe avuto trent'anni appena se il pugnale di un uomo non l'avesse stesa a terra e lasciata esangue, livida come una Lucrezia, una Cleopatra. [...] Alla radice, i suoi capelli s'irrigidiscono sebbene sia tanto tranquilla, tanto contenta del suo lavoro. E il primo moto che la svincolò dall'incantesimo, fu il gesto di una popolana superstiziosa: si segnò. Ma l'Ave Maria che le venne alla bocca non fu per il riposo di una morta, sì per l'immagine eterna di una carità appassionata, per il successo di un'arcana disinteressata speranza. E tutta la notte la tela rimase scoperta sul cavalletto<sup>204</sup>.

Questo passaggio del testo risulta quindi finalizzato alla creazione di uno spazio per Annella all'interno della Storia, intento che si sovrappone a quello della stessa Banti di comporre una narrazione tramite cui riaffidare voce alla figura di Artemisia messa a margine dalla storiografia dell'arte di matrice patriarcale.

Al termine di queste prime considerazioni, risulta evidente che la ricerca dei documenti, che nel caso specifico di *Artemisia* corrisponde principalmente alla lettura dei verbali

---

<sup>204</sup> Ivi, p.180.



processuali, è di certo un'operazione preliminare e caratterizzante la modalità operativa di Banti. Tuttavia, la stessa ricerca del documento non si identifica con la volontà di ricreare la testimonianza del passato, bensì coincide con l'intenzione di ricostruire un vissuto, un *erlebnis*. Quest'ultimo motivo si aggiunge quindi all'impossibilità di considerare il romanzo una testimonianza storica diretta.

Si è visto infatti che le informazioni ricavate dalla lettura di *Artemisia* necessitano di un confronto con altre fonti per essere convalidate. Inoltre, l'intenzione dell'autrice non è quella di ricostruire sotto forma di narrazione letteraria ciò che può essere derivato anche dalla lettura di un archivio. In un passaggio del testo ella sostiene:

Il ventidue ottobre, all'alba, Artemisia partì. La verità non sta nella data, ma nelle parole che eternamente la fissarono. Ma una data occorre: come occorre, per far balzare il cuore di una giovane che non si è mai mossa di casa e ci ha patito vergogna<sup>205</sup>.

Il già vissuto ci offre quindi degli spunti da cui poter ricostruire l'esperienza di personaggi minori dimenticati dalla storia. In questa prospettiva, Banti si trova in linea con il pensiero di Kundera per cui «uno storico racconta avvenimenti realmente accaduti [...]. Il romanzo non indaga la realtà, ma l'esistenza»<sup>206</sup>.

### 3. Il romanzo come fonte storica indiretta: *Artemisia* e gli elementi esterni all'opera

Nel paragrafo precedente, il testo letterario di Banti è stato considerato principalmente alla luce del suo contenuto: nello specifico sono stati analizzati, da una prospettiva altra da quella letteraria, alcuni episodi salienti dell'esistenza di Artemisia. È stato detto che risulta problematico considerare come autentiche testimonianze, fonti storiche dirette, le porzioni di testo che sembrano comunicarci qualche cosa di vero sul mondo, dal momento che per essere convalidate esse necessitano di un attento confronto con documenti di altro genere.

Le maggiori difficoltà nel conferire all'opera il valore di fonte storica sono senz'altro correlate al suo statuto ontologico: *Artemisia* si configura come un testo di *fiction*, le cui proposizioni – come sostiene Searle – non seguono le classiche norme che regolano le

---

<sup>205</sup> Ivi, p. 40.

<sup>206</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 68.

conformazioni delle asserzioni alla realtà. Nei testi finzionali la connessione *verticale* tra parole e cose viene meno: in essi sembrano irrompere delle convenzioni *orizzontali* che spezzano il collegamento tra linguaggio e realtà. Questo taglio orizzontale è correlato all'intenzione dell'autrice, la quale non riconosce come caratteristica essenziale al testo il fatto che il contenuto delle proposizioni che lo compongono debba essere verificato nella realtà.

A quest'ultimo punto si collega la volontà specifica e dichiarata dell'autrice di riempire con l'immaginazione i vuoti lasciati dalle fonti ufficiali. Partendo dal dato storico, è data la possibilità di inventare situazioni ed elementi *possibili*, i quali possono restituire al lettore sentimenti, pensieri ed emozioni *probabili* di una donna vissuta nel XVII secolo.

Delineate le problematiche correlate alla possibilità di considerare autentici alcuni frammenti di testo, è ora importante valutare l'eventualità di un altro tipo di contributo epistemico da parte dei testi finzionali: questi, in quanto appartenenti al "sistema letteratura", sono parte integrante dei processi che formano e creano cultura, e pertanto riflettono gli interessi e i dilemmi fondamentali di una data epoca o di una certa società. Il romanzo ha infatti il potere di rappresentare una realtà duplice: quella che descrive – in questo caso i primi decenni del '600 – e quella in cui l'autrice scrive – gli ultimi anni del secondo conflitto mondiale e i primissimi del dopoguerra.

Aldilà delle informazioni che possono essere ricercate all'interno del testo, è rilevante considerare quest'ultimo nella sua interezza, trattandosi di un'opera d'arte solo nella sua unità di contenuto e forma:

si deve intendere l'oggetto estetico sinteticamente, nella sua totalità e si deve intendere la forma e il contenuto nel loro essenziale e necessario rapporto reciproco: la forma come forma del contenuto e il contenuto come contenuto della forma, e si deve intendere l'originalità e la legge del loro reciproco rapporto<sup>207</sup>.

L'attenzione, in questa seconda prospettiva, non sarà tanto rivolta all'interpretazione dei contenuti del testo, ma sarà piuttosto volta a tutti quegli elementi che lo legano al contesto in cui è stato realizzato e alle modalità attraverso cui si è diffuso ed è stato recepito. Innanzitutto, quindi, è indispensabile valutare l'opera in relazione alla biografia dell'autrice; secondariamente, è necessario stabilire in che modo l'opera stessa si inserisce nel contesto culturale di cui fa parte.

---

<sup>207</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. S. Janovic, Einaudi, Torino 1997, pp. 24-25.

*Artemisia* appartiene al genere letterario del romanzo; in esso si mescolano elementi del romanzo storico, altri del romanzo biografico e altri ancora di quello autobiografico<sup>208</sup>. Questi sottogeneri del romanzo – storico, biografico e autobiografico – sono caratterizzati dalla propensione alla rappresentazione della realtà, propensione che si unisce alla peculiarità di ogni testo finzionale: l'invenzione di situazioni, eventi e personaggi. Secondo Banti, così come la narrazione del passato basata su fonti d'archivio non dà accesso alla verità oggettiva dei fatti ma necessita di un'interpretazione che sopperisca alle lacune lasciate dai documenti ufficiali, anche la narrazione del sé è una questione di interpretazione.

La narrazione della storia di Artemisia si intreccia con elementi autobiografici: la narratrice, nel dialogare con la pittrice, lascia trasparire qualche cosa di sé e della realtà che la circonda. Uno dei primi elementi a emergere è sicuramente lo sconforto lasciato nell'animo dell'autrice dalle rovine della guerra: gli episodi relativi alla vita della pittrice, si inseriscono nella narrazione tramite la modalità letteraria del *flashback*, a partire dalla situazione presente. Il passato rappresentato dalla vicenda vissuta dal personaggio storico si mescola, dunque, al presente del dopoguerra. Si vedono i sudafricani delle forze alleate entrare nella Firenze liberata:

A Pitti stridono le cicale umane, è mezzogiorno, da otto ore la luce è incominciata, da sei i sudafricani sono arrivati e le donne li hanno baciati, come si è potuto vedere dalle finestre infrante della galleria Palatina, nostro rifugio: nel sole torrido una impetuosa nausea prendeva chi stava a guardare<sup>209</sup>.

E ancora:

Ma io già trascino Artemisia a spasso per i giardini dei Boboli strapazzati e deserti dopo l'esodo dei profughi; e la costringo a muoversi insieme agli ultimi rimasti, tristi padroni di un grande spazio contaminato; a incontrarci prostitute e soldatucci; a bagnarsi di pioggia autunnale<sup>210</sup>.

Affiora, in questo modo, l'esigenza dell'autrice – che visse la tragedia dei due conflitti mondiali – di metabolizzare il conseguente e inevitabile trauma attraverso il mezzo della scrittura. Il racconto procede come se la narratrice, attraverso la memoria, stesse componendo sulla tela un quadro, con pennellate precise, ma rese a sbalzi, con gli intervalli scanditi dagli impulsi del ricordo. Banti decide di narrare la storia di Artemisia a partire dalle

---

<sup>208</sup> Oltre agli elementi comuni al genere del romanzo, in *Artemisia*, vi sono altre caratteristiche tipiche dell'*autofiction*.

<sup>209</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 20.

<sup>210</sup> Ivi, p. 38.

rovine della guerra; cerca rifugio in una dimensione altra – a partire dalla Roma del Seicento – ma non riesce a escludere dal racconto la situazione drammatica che si trova di fronte e nella quale regolarmente sceglie di tornare.

L'arte come terapia è sicuramente uno degli aspetti che Anna condivide con Artemisia: la pittrice, infatti, durante il periodo in cui accadevano i dolorosi avvenimenti delle violenze fisiche riuscì a realizzare alcuni dei suoi dipinti più ispirati, fra cui la *Cleopatra* di Milano, la *Danaë* di Saint Louis e probabilmente la *Santa Cecilia* della Galleria Spada a Roma.

Questa vicinanza tra le due artiste, l'una scrittrice l'altra pittrice, viene accentuata ulteriormente da Banti ponendo subito dopo e in contrapposizione ai fatti del processo la realizzazione del dipinto *Giuditta che decapita Oloferne*. Nella narrazione finzionale, l'esecuzione di tale opera avviene nel periodo fiorentino e si configura come lavoro di presentazione al pubblico toscano:

Un anno fa non osava aprir la finestra a San Spirito, oggi, dietro Giuditta e Oloferne, prende corpo la sua figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura; in cui le piace riconoscersi, accarezzarsi, spronarsi.

[...]

Era mattina alta quando diede le ultime pennellate al quadro: questa volta le amiche erano accorse con l'occasione di festeggiare il termine dell'opera che, fra giorni sarebbe stata presentata ai Serenissimi<sup>211</sup>.

Vi è qui una distorsione dei fatti da parte dell'autrice: infatti, il quadro viene fatto risalire dalla critica – e anche dal marito di Banti, Roberto Longhi – al 1617, anno in cui Artemisia risiede a Firenze già da qualche tempo.

Vi sono altri elementi che convalidano l'ipotesi di una trasposizione del carattere di Banti nella figura della pittrice secentesca. Per tutta la vita, infatti, Artemisia ha cercato un'immagine in cui riconoscersi, lasciandosi alle spalle una lunga fila di donne amate-odiate, e così anche l'autrice del romanzo. Vi è, prima fra tutti, un'originaria identificazione, quella di Lucia Lopresti con Anna Banti. Queste le parole della scrittrice:

ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome di ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti: il mio vero nome, quello che non m'è stato dato dalla famiglia né dal marito [...]. Anna Banti era in realtà un personaggio che già viveva in me e che il filtro magico della memoria s'incaricò di portare a galla. Era una lontana parente di mia madre, una signora che

---

<sup>211</sup> Ivi, p 49.

nel ricordo mi tornava sempre velata, quasi temesse di esporre la propria pelle ai raggi del sole. Analizzando, scorgevo in essa il simbolo della condizione eterna della donna: quel suo esiste all'ombra dell'uomo, dipendente da lui<sup>212</sup>.

Così, anche nella scelta del nome d'arte, si configura la tematica del destino femminile, motivo presente in quasi tutta la narrativa bantiana. Tale identificazione è quindi l'origine, sia in senso temporale che ontologico, delle successive immedesimazioni dell'autrice con le protagoniste dei suoi romanzi e racconti: con Sofia, Paolina, Marisa e anche con Artemisia, dal momento che nulla le vieta di riempire i vuoti lasciati dalle fonti con i pensieri, i modi e gli atteggiamenti che le sono propri.

Un ulteriore motivo di vicinanza tra la protagonista del romanzo in questione e Banti è il rapporto con una figura dominante maschile: da una parte il padre Orazio e dall'altra il marito Roberto Longhi. A causa di quest'ultimo Banti lasciò il mondo della critica artistica, come dichiarò lei stessa:

«non ero fatta per la storia dell'arte. Non è stato un male cambiare campo. Anche perché, visto che c'era già Longhi a fare il critico così bene, non mi pareva ci fosse bisogno di un'altra a fare la stessa cosa molto meno bene. Lui era un genio della critica d'arte, io sarei stata una normale storica dell'arte»<sup>213</sup>.

Così come Banti, anche Artemisia oltre a cucinare, lavare e tenere a bada i fratelli, frequentava gli ambienti di lavoro del padre. Da questi luoghi e dal continuo contatto con artisti assimilò certe tecniche e gesti del mestiere che divenne il suo. Non vi era nulla, quindi, della competizione: era piuttosto qualcosa di simile all'emulazione, ammirazione e insieme furioso timore. Ma le capacità di Artemisia erano "colpevoli", finché il padre, osservando un suo lavoro, non disse «finisci» e la giovane pittrice ricevette la benedizione. Una sera d'agosto, Artemisia:

aveva a modello un'ala grigia di piccione, pazientemente ricucita e incollata, che doveva figurare ala d'angelo e, sul manichino, un ritaglio di broccato azzurro. Gli occhi chiari della fanciulla sollevati sul padre che entrava, riflettevano quell'azzurro: assorta e limpida essa gli apparve come quando la ritraeva da bambina, che se ne stava quieta a vederlo dipingere. Dapprima non ci furono parole, ma, nello sguardo d'Orazio, quella luce gioviale di quando discorreva di pittura o gliene mostravano, specchio di una attività desiderosa e felice. Erano anni che la figliola non la ritrovava e fu un raggio di sole che le distese la mano chiusa sul lapis, illuminò il foglio, disciolse le sue membra umiliate. Come si chinava su di lei, essa gli vide, all'angolo dell'occhio,

---

<sup>212</sup> In Cronologia di F. Garavini (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, cit., p. LXXII.

<sup>213</sup> S. Petrigiani, *Le signore della scrittura*, La Tartaruga, Milano, 1984, p. 102.

quella contrazione di rughettine benevole che preludeva un sorriso, un segno di soddisfazione: col polpastrello del pollice egli fuse delicatamente l'ombra un po' tagliente del carboncino nella veste dell'angelo. Si rialzò, e anche lei si levava intimidita ma non più goffa. Orazio disse: «finisci» ed entrò in camera. Dopo un minuto lo sentì che fischiava, risciacquandosi<sup>214</sup>.

Tuttavia, il loro rapporto personale rimase complesso: il padre era un uomo difficile ed incapace di esprimere affetto, «silenzioso e come dispettoso: [...] così era Orazio quando voleva esser libero e si sentiva legato»<sup>215</sup>.

Vi è quindi una vicinanza tra autrice e protagonista che coinvolge molteplici aspetti: il trauma, per la prima quello della guerra mentre per la seconda quello della violenza fisica, la relazione insegnante-allieva, la donna artista che si vuole affermare in una società patriarcale e la condizione di solitudine. Verso la fine del romanzo, quando a essere analizzato dall'autrice è *L'Autoritratto come allegoria della pittura*, emerge la condivisione di un destino comune da parte di Artemisia, Annella De Rosa – la donna probabilmente ritratta dalla Gentileschi in tale dipinto – e Anna Banti stessa:

«Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti»: così è ripetuto a stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte e Annella non se ne libera. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. «Vale anche per te» conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto<sup>216</sup>.

Il riferimento al sé e gli elementi autobiografici all'interno del romanzo si mescolano ai passi in cui l'autrice si dedica all'elaborazione del ritratto di Artemisia. Così, anche se scritta negli anni '40 del secolo scorso l'opera narrativa di Banti condivide alcune caratteristiche comuni ai testi finzionali che vengono sussunti all'interno della categoria letteraria dell'*autofiction*, nata ufficialmente solo nel 1977 quando lo scrittore e critico francese Julien Serge Doubrovsky (1928-2017) pubblica il romanzo *Fils*.

Con questo testo lo studioso intende letteralmente riempire una casella vuota. L'*autofiction*, infatti, rappresenterebbe la forma narrativa capace di riempire il riquadro lasciato in bianco dal critico letterario Philippe Lejeune nella celebre tabella riportata nel primo capitolo di *Le pacte autobiographique* (1975): si tratta del riquadro posto all'incrocio di due caratteri, la corrispondenza tra nome del protagonista e nome dell'autore e la stipula, tra autore e lettore, di un patto romanzesco, e non autobiografico. Il patto dell'*autofiction*

---

<sup>214</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 37.

<sup>215</sup> Ivi, p. 159.

<sup>216</sup> Ivi, p. 179.

denuncia esplicitamente la propria differenza rispetto ai contigui patti romanzesco e autobiografico, di cui pure conserva alcuni specifici tratti, e mette in mostra l'ambiguità prodotta da un accordo che prevede per il lettore la fiducia nella verità del racconto e al tempo stesso la consapevolezza della sua natura menzognera.

I caratteri contraddittori che investono generi letterari quali il romanzo autobiografico e l'*autofiction*, sono stati analizzati anche dallo studioso francese Philippe Gasparini nel volume *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004). La finzione e l'autobiografia sono infatti due concetti opposti ma sembrerebbe che gli autori di romanzi autobiografici e di testi che assumono la forma dell'*autofiction* riescano a farli coesistere. L'identità del protagonista in tali opere acquista un carattere ambiguo: ora si identifica con l'autore e si impone una lettura autobiografica, ora si allontana dall'autore e prevale una lettura dell'opera come finzione<sup>217</sup>. Vi è però una differenza anche tra romanzo autobiografico e *autofiction*: nel primo l'identità tra autore e protagonista risulta piuttosto ambigua, il testo stesso suggerisce di confonderli, sostiene la verosimiglianza di questo parallelo ma fornisce anche delle indicazioni di finzionalità. Lo scrittore nell'*autofiction* è invece il protagonista (o un personaggio) della sua narrazione, ha lo stesso nome dell'autore, di solito vive nella stessa città, nello stesso quartiere.

Tenendo conto di queste ultime considerazioni, *Artemisia* si configura come un caso piuttosto singolare dal momento che nello stesso testo confluiscono alcune peculiarità tipiche di entrambe le tipologie letterarie. Da un lato, anche se la protagonista dell'opera è indubbiamente Artemisia Gentileschi – e quindi il genere letterario a cui viene esplicitamente associata non è tanto il romanzo autobiografico ma piuttosto quello biografico – l'autrice molte volte si riconosce nella pittrice secentesca ed è possibile rintracciare alcuni elementi autobiografici nelle esperienze descritte. Dall'altro però si avvicina all'*autofiction*: Anna Banti autrice del romanzo, si autorappresenta come narratrice e personaggio, e nella narrazione finzionale oltre all'omonimia vengono mantenuti l'età anagrafica, l'ambiente sociale e la professione. E ancora, l'*autofiction* ha sempre una componente metaletteraria più o meno marcata, e anche in *Artemisia* l'elemento metanarrativo è piuttosto presente; ne è un esempio il tema della perdita del manoscritto. In più, tratto caratteristico dell'*autofiction* è la denuncia sociale, e così anche nel romanzo di Banti, la narrazione dell'esistenza di Artemisia viene utilizzata dall'autrice per accentuare certi concetti universali come il diritto al lavoro, l'autonomia e l'indipendenza della donna.

---

<sup>217</sup> Cfr. P. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Parigi 2004, p.10.

Dal momento che l'identificazione di Banti con la figura di Artemisia emerge soprattutto in riferimento ad aspetti quali l'indipendenza di genere e il superamento del trauma tramite la sublimazione artistica – leggendo l'opera da un punto di vista storico – si potrebbe ritenere che l'inserimento di tali temi sia correlato a una serie di condizionamenti derivati dal contesto storico e culturale in cui l'autrice operò. Di conseguenza, gli elementi autobiografici all'interno del romanzo assumono un significato esperienziale che va al di là dell'esistenza del singolo e riflettono invece pensieri e sentimenti che accomunano una parte consistente della società del tempo.

Sicuramente, non è marginale il fatto che la maggioranza dei personaggi principali dei racconti di Banti siano donne; così anche nel romanzo preso in esame, la protagonista è una giovane donna, violata e ferita e molto spesso raccontata dalle fonti ufficiali in maniera lacunosa. La scelta ricaduta sulla pittrice secentesca non è scontata: Artemisia non è una donna qualsiasi, è una donna forte che non si accontenta della vita casalinga condotta dalle sue coetanee, ma vuole dipingere e avere un mestiere, al pari degli uomini.

Lukács, nella sua *Teoria del Romanzo*, prevede due modi attraverso cui è dato il rapporto tra eroe e mondo: in una prima modalità il protagonista del racconto ha desideri e scopi anacronistici rispetto al mondo in cui vive, mentre nella seconda i desideri dell'anima del protagonista sono più ampi rispetto all'oggettività del reale; Banti, con la figura di Artemisia invece propone un modello ancora differente, attualizzando un'artista vissuta nel diciassettesimo secolo, e rendendola l'eroina adatta a lottare contro le ingiustizie del mondo contemporaneo. Artemisia è una donna che non si sente di appartenere a un genere solo:

In virtù di questi fuggevoli contatti col mondo, la tranquillità reclusa volontaria vede l'umanità sempre più divisa in due parti, troppo diverse, sicché ragione e istinto la convincono che è venuto il momento di rassegnarsi e decidersi, di appartenere a una sola, soffocando il bruciore di quel "se non fossi donna", inutile lamento. Meglio stringersi al popolo sacrificato e prigioniero, partecipare al suo destino sordo e miracoloso, dividerne le sensazioni, i calcoli, le verità: segreti preclusi ai favori, agli uomini<sup>218</sup>.

L'arma attraverso cui liberarsi dalle restrizioni imposte dalla società – la volontà che muove la protagonista ad appropriarsi di quello che Lukács definisce «senso», di ritrovare un'armonia tra soggettività e realtà – è il coraggio. Con il coraggio espresso nella volontà di seguire la propria vocazione artistica, Artemisia si libera dal destino di donna sposata e di madre. Il prezzo di questa liberazione è comunque pesante: ella deve imparare a vivere nella solitudine. È una condizione inevitabile per una donna che sceglie di seguire la propria vocazione

---

<sup>218</sup> Ivi, pp. 85-86.



artistica e personale contro il ruolo assegnato dalla società patriarcale. La solitudine appare quindi come luogo della libertà femminile.

A causa di questa sua preferenza per le protagoniste femminili, la critica ha quasi sempre classificato le opere di Anna Banti come opere femministe. Tuttavia, tale etichetta sta stretta all'autrice, la quale ha preferito definire la sua volontà di costruire una nuova e più forte identità femminile, dando voce in tutta la sua produzione letteraria alle donne – le grandi dimenticate della storia – come una forma di umanesimo più che un vero e proprio femminismo<sup>219</sup>. Nei suoi romanzi, storici e non, l'autrice racconta la generosità, la nobiltà e la sensibilità femminile regalando ai lettori personaggi come Artemisia e come le eroine della raccolta di racconti *Il coraggio delle donne*, che affrontano coraggiosamente la vita nonostante la propria condizione di vittime.

I racconti di quest'ultimo libro fanno in realtà parte di due raccolte, *Il coraggio delle donne* e *Le donne muoiono*, pubblicate rispettivamente nel 1940 e nel 1951. Ciò che sicuramente colpisce è la profondità dei ritratti femminili, di straordinaria attualità. Lavinia, Amina, Ofelia e Teresa, le protagoniste dei racconti della raccolta, sono donne che in ambienti sociali e in secoli differenti sono state oggetto di ogni genere di costrizioni: hanno subito la negazione della loro individualità, hanno dovuto rinunciare alla loro volontà e ai loro desideri, sono state totalmente sottomesse alle esigenze di uomini-padroni. Così come per Artemisia, il cui coraggio è strettamente correlato alla passione per la pittura, anche le protagoniste di tali narrazioni cercano di opporsi a una realtà ostile tramite l'intelligenza, la volontà e la passione.

*Le donne muoiono*, ambientato in un futuro lontano, l'anno 2617, narra di una grande svolta per la vita degli uomini con la scoperta della possibilità di rinascita in vite precedenti in cui potersi reincarnare; reincarnazione (e quindi immortalità) negata alle donne, non essendo esse in grado di evocare vite passate poiché escluse dalla memoria storica. L'opera si configura così come un manifesto politico sulle ingiustizie che le donne hanno subito nei secoli, sulla cancellazione della memoria di metà dell'umanità a opera di una storia a uso esclusivo del genere maschile.

Da un confronto del personaggio di Artemisia con altre protagoniste della produzione di Banti, si evince una certa familiarità dei tratti: l'inadeguatezza degli stereotipi socioculturali, la sottomissione al dominio maschile, la volontà di indipendenza, il coraggio declinato in varie forme, il senso di solitudine. Il femminismo di Banti si traduce in una lotta per la parità

---

<sup>219</sup> Cfr. P. Carù, *The "Unaware" Feminist Intellectual: Anna Banti and Feminism*, in D. Valentini e P. Carù (a cura di), *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History and Culture in Anna Banti*, *Annali d'Italianistica*, Chapel Hill 2004, p. 129.

della mente e la libertà del lavoro, e può essere letto come espressione di una tendenza culturale più ampia.

Per lungo tempo, e salvo rarissime eccezioni, le donne, in quanto tali non sono state considerate un soggetto degno di analisi storiografica. Fino alla seconda metà del XX secolo gli storici, quasi tutti uomini, non hanno dato alla presenza femminile nella storia alcun particolare rilievo. Per loro, e per le società nelle quali hanno vissuto, le disuguaglianze di condizioni tra uomini e donne erano da considerarsi quasi un fatto naturale, e quindi privo di significato storico. Le cose sono cambiate con il formarsi di un movimento femminista internazionale che, diversamente da quelli precedenti, non si è concentrato soltanto sulla conquista della parità nei diritti civili e politici, ma ha avviato una riflessione profonda sulla specificità dell'essere donna e sulla natura del rapporto con gli uomini.

Uno dei testi che fondano il femminismo contemporaneo è senz'altro *Il secondo sesso*, della filosofa Simone de Beauvoir (1908-1986), pubblicato in Francia nel 1949. Il punto essenziale sollevato dal libro riguarda l'incapacità delle donne di scegliere autonomamente il proprio percorso di vita, trovandosi costantemente spinte in una dimensione che le costringe a una condizione gregaria, scandita dagli obblighi della riproduzione e della maternità. Schiacciate da tali doveri, le donne non riescono a trovare alcuna altra forma di realizzazione autonoma, né nelle professioni, né nella vita intellettuale.

Anche se pubblicato un paio di anni prima rispetto al testo francese, *Artemisia*, e così tutta la produzione successiva di Banti, accoglie tali preoccupazioni, rifiutando l'ideale culturale che vuole le donne esclusivamente dedite alla riproduzione, alla cura della casa, all'educazione dei figli, all'assistenza dei mariti. I rapporti familiari vengono posti in secondo piano rispetto a quelli professionali e intellettuali. Antonio, il marito, l'ama, ma non accetta questa sua passione per l'arte, non la comprende e decide di divorziare da lei per sposare una straniera conosciuta in un viaggio in Cina. Anche la figlia, Porziella, non la comprende, ostenta disprezzo verso chiunque pratici la pittura e quindi anche verso la propria madre; il loro rapporto è pessimo. L'*Artemisia* che narra Banti si sente orgogliosa del proprio statuto eccezionale e si identifica con le descrizioni che fanno di lei alcuni uomini del suo tempo:

E Porziella è scomparsa [...]. Certo nell'animo di Artemisia non ne è rimasta traccia e il tenero Stanzone se ne sgomenta: questa è una donna che non ha viscere, non conosce i dolori del parto, il sangue fatto latte; questa è un'orsa, una fiera. Insinuazioni che non dispiacciono alla pittrice quando gliele riportano, anzi la esaltano e l'aiutano ad apparire eccezione: una che si è lasciata alle spalle tutti gli affetti e persino il vanto delle femminili virtù, per seguir la pittura solamente. Imperterrita come una giocatrice, prepara una nuova tavolozza [...]. Le voci

concordano, quella dello Stanzone le guida, Artemisia trionfa. Signor sì, un amante, un padre, dei fratelli, il marito: di nessuno, finalmente, una donna ha bisogno<sup>220</sup>.

Banti quindi, attraverso il filtro del passato, intende denunciare la specificità della condizione femminile, che è una condizione di subalternità all'uomo, qualunque sia il contesto sociale che si voglia prendere in considerazione. Il processo di allontanamento, consistente nel collocare i propri romanzi nel passato, permette all'autrice di alludere al proprio tempo con più libertà di riflessione e di denuncia sociale.

Parlando di lotta per l'emancipazione femminile è impensabile non fare anche solo un veloce accenno a Virginia Woolf, una delle prime scrittrici in Europa che, attraverso la sua opera e la sua esistenza assolutamente fuori dalle righe per l'epoca, ha contribuito in maniera importante a rivalutare il ruolo della donna nella società<sup>221</sup>; e anche inquadrare la figura di Anna Banti è difficile senza considerare l'influenza che certamente ha avuto su di lei la scrittrice inglese. Sono innumerevoli i punti di contatto fra le due, a partire dalla passione della scrittrice italiana per quella inglese, della quale tradusse *Jacob's Room* (1922) e ne scrisse la prefazione.

Prendendo però in considerazione il romanzo analizzato in questo capitolo – in cui viene celebrata la rivendicazione di una donna del Seicento di vivere come artista dichiarando così la relatività di ogni epoca di fronte al desiderio di espressione del proprio talento – è possibile riscontrare diversi nessi con l'*Orlando* (1928) di Woolf, avvertendo se non un riferimento almeno un riconoscimento artistico. Entrambe le opere possono essere ricondotte al genere del romanzo biografico, e i rispettivi protagonisti hanno un preciso riscontro storico: Banti narra la storia di Artemisia, Woolf invece si ispira alla poetessa aristocratica Vita Sackville-West (1892-1962), con la quale condivide un legame sentimentale e che, attraverso il mito di Orlando, intende rendere androgina e immortale.

Il romanzo-satira woolfiano racconta infatti la vicenda di Orlando, prima uomo poi donna, che dal tempo della regina Elisabetta I (1533-1603), compiendo innumerevoli avventure, giunge al XIX secolo. Cambiano i tempi, cambia addirittura il sesso, ma in Orlando rimane immutata la passione per la scrittura:

---

<sup>220</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., pp. 90-91.

<sup>221</sup> Virginia Woolf (1882-1941) fu attivista all'interno dei movimenti femministi per il suffragio delle donne e rifletté più volte, nelle sue opere, sulla condizione femminile. In *Una stanza tutta per sé* del 1929 trattò il tema della discriminazione del ruolo della donna mentre in *Le tre ghinee* del 1938 approfondì quello della figura dominante dell'uomo nella storia contemporanea. Il rapporto con la donna venne visto anche sul piano sentimentale dalla stessa Woolf con la sua storia d'amore con Vita Sackville-West che si rifletté nel romanzo *Orlando* (1928).

La verità è che Orlando era malato ormai da molti anni. Mai ragazzo aveva mendicato mele o confetti, come Orlando aveva mendicato carta e inchiostro [...], si era nascosto dietro le tende, o negli oratori segreti, o nello spogliatoio dietro la camera da letto di sua madre [...] con un calamaio in mano, una penna nell'altra e un rotolo di carta sulle ginocchia. [...] quelle meditazioni, dato che non poteva farne parola, le fecero desiderare, come mai prima, penna e calamaio. «Ah! Se solo potessi scriverle!», esclamò<sup>222</sup>.

Dunque, il desiderio irrefrenabile di Orlando è quello di scrivere, così come per Artemisia dipingere è il solo mezzo attraverso cui liberarsi dall'umiliazione e riscattarsi dal passato. Entrambe sono donne e artiste, ma si sentono perennemente inappagate: nessuna delle due si sente accontentata nel proprio ruolo di moglie e madre. Orlando concretizza questa insoddisfazione nell'irrequietezza con cui attraversa luoghi, tempi e sessi diversi; Artemisia invece esprime il proprio disagio nell'incapacità di conciliare l'essere donna con il fatto di essere anche un'artista.

Nell'esempio di Woolf, Banti riconosce anche una conferma della possibilità di aggiungere ai fatti ufficiali digressioni o commenti, liberando in questo modo il personaggio dal suo tempo e dal suo spazio caratterizzante. Infatti, evidente è la capacità della scrittrice inglese di trasformare Orlando, personaggio collocato in un certo contesto storico, in un personaggio eterno, capace di dar voce a tutte le donne, di tutti i tempi e di ogni contesto sociale. Questa è anche la modalità attraverso cui l'autrice italiana ha strutturato la costruzione della figura protagonista del proprio romanzo. Così, Artemisia e Orlando si presentano al lettore come due personaggi sempre in bilico tra riferimento reale, storia e finzione romanesca; tra tempo reale, storico e immaginario.

Le donne woolfiane, così come quelle bantiane, sono vittime del loro tempo e spesso vivono un dilemma morale, sono contese tra ciò che è giusto per la società e ciò che invece desiderano. Le autrici, con i loro romanzi, cercano così di restituire al sesso femminile la possibilità di ritagliarsi un posto nella storia.

La volontà di Banti, di assegnare alla donna dignità di memoria storica, condiziona (ed è a sua volta condizionata da) la modalità attraverso cui viene concepita la relazione tra verità e finzione. Proprio a causa del modello su cui si è sempre basata la storiografia occidentale, che vuole le donne emarginate o silenti in una storia dominata dagli uomini, per ricostruire l'immagine di una donna eccezionale come Artemisia, si è costretti a interpretare. Nell'introduzione del romanzo *La camicia bruciata* (1973) l'autrice parla del processo di recupero del perduto:

---

<sup>222</sup> V. Woolf, *Orlando*, trad. it di M. Del Serra, Newton Compton Editori, Roma 2021, p.61.

Passi perduti, segni labili che il tempo non ha raccolto additavano lacune dal colmare, rammendi da tessere coi fili delle giornate apparentemente senza eventi. Ne nasceva un drappo istoriato di gesti fuggitivi, di sentimenti taciuti, di propositi lasciati cadere; segreti rimasti nell'ombra [...]»<sup>223</sup>.

Le «giornate apparentemente senza eventi» a cui Banti si riferisce nel passo citato sono tradizionalmente quelle delle donne, condannate a restare taciute dalla storia. Per questo motivo, quando sceglie di parlare della storia al femminile, l'autrice accetta la scommessa con il possibile, con il probabile. Così, in *Artemisia*, a partire da elementi storici ricavati dalle poche fonti ufficiali, Banti conferisce alla protagonista la profondità di una dimensione psicologica che si manifesta al lettore tramite la descrizione di situazioni e rapporti interamente o in parte inventati.

Importante risulta essere il concetto di *verisimiglianza*, e notevoli sono i debiti che Banti nutre nei confronti di Manzoni. Di fronte al problema dell'equilibrio tra finzione e storia all'interno di un testo letterario, la scrittrice fiorentina rinviene nell'autore de *I promessi Sposi* un punto di partenza per la propria poetica. Il suo obiettivo è quello di trovare un fondamento metodologico che le permetta non solo di riportare quello che i documenti storici delineano a proposito di quelli che diventeranno i personaggi dei suoi romanzi, ma di sviluppare questi personaggi nel loro contesto storico: di far parlare i loro pensieri e i loro sentimenti, portando alla luce quello che le fonti storiche trascurano. Tale fondamento è stato identificato da Banti con l'idea manzoniana di *verisimiglianza* e con la rispettiva definizione:

il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire, perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile, non, certamente, la sua incorruttibile entità<sup>224</sup>.

Anche le narrazioni di Banti, prendendo avvio da ciò che è documentabile dalle carte d'archivio, si configurano come «eterna scommessa su quel che non ha lasciato altra traccia che una parola non detta fra tante parole inutili»<sup>225</sup>. Ritenendo che l'invenzione intervenisse in modo arbitrario e soggettivo nella verità storica, Manzoni, al termine della stesura del suo

---

<sup>223</sup> A. Banti, *La camicia bruciata*, in F. Garavini (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, cit., pp. 1286.

<sup>224</sup> A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere Varie*, Fratelli Rechiedei, Milano 1881, p. 332.

<sup>225</sup> A. Banti, *Opinioni*, cit., p. 58.

capolavoro letterario, condannò la commistione tra finzione e storia caratteristica del romanzo storico; questa posizione viene rifiutata dalla scrittrice:

La colpa è proprio del nostro Manzoni. E non per aver condannato il romanzo storico, ma per aver servito, almeno nelle intenzioni, troppo devotamente la storia e così poco – anzi niente affatto – il romanzo [...]. La sua difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto, rattrista chi ricorda quel suo eccezionale rilievo: «il verosimile è un vero...veduto dalla mente per sempre, o per parlare con più precisione irrevocabilmente». Procedendo con meno riserva per questa strada, il Nostro sarebbe giunto alla dimostrazione che la storia mentalmente ricreata coincide con la più alta, con la più acuta espressione narrativa [...]. Il romanzo storico reinventa la storia, l'artista la fa rivivere per il lettore calandosi in epoche e personaggi di tanto tempo fa [...]. Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più<sup>226</sup>.

I limiti di Manzoni starebbero dunque nel non aver adeguatamente valorizzato quel «vero veduto dalla mente». Banti riconsidera invece la forza della compenetrazione tra la componente storica e quella romanzesca, in quanto, fuse insieme, consentono di dar vita al verosimile. Secondo l'autrice:

[...] la storia, mentalmente ricreata, coincide con l'espressione più alta della letteratura, e [...] il romanzo vero altro non è che moralità, scelta morale in un tempo determinato: la suprema ambizione della storia, scienza, appunto morale<sup>227</sup>.

Alla riflessione sulla «storia mentalmente ricreata», Banti aggancia quindi il discorso sulla moralità, intendendola come un insieme di valori umani, che deve caratterizzare qualsiasi romanzo, in particolare quello storico.

L'unione tra la componente immaginaria e quella storica è in grado, secondo l'autrice, di restituire al lettore l'immagine di una data personalità o di un dato periodo in modo più completo e ricco di quanto farebbero i soli documenti ufficiali. In questo senso quindi, il verosimile viene dotato di un valore di autenticità addirittura maggiore di quello attribuito al vero.

Il luogo proprio della verosimiglianza è il romanzo. Così, anche per Banti (come per Lukács e Auerbach), tale genere si configura come la forma letteraria che meglio riproduce, sottoforma di metafora, i nodi salienti dell'esistenza dell'io contemporaneo. La rappresentazione della realtà trova specifica espressione nel *romanzo realista*, che, per la scrittrice, è sempre un romanzo storico, in cui a essere descritto è il verosimile. Non vi è

---

<sup>226</sup>A. Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, cit., pp. 39-41.

<sup>227</sup> Ivi, p.41.

infatti alcuna differenza di approccio tra chi scrive dell'istante appena trascorso, la cronaca, oggetto di molti romanzi neorealisti, e chi invece tratta la storia, termine con cui si fa riferimento a un tempo più remoto. L'unica distinzione – ed è qui che l'autrice rileva una difficoltà con cui si debbono inevitabilmente confrontare i romanzieri (neo)realisti – sta nella maggiore difficoltà nel rendere nelle forme del verosimile un fatto appena trascorso.

La sua lettura della storia come «memoria che ha fatto in tempo a scegliere»<sup>228</sup> si sviluppa in stretta connessione con le riflessioni post-belliche sulla necessità di una nuova narrativa realista; in quegli anni, infatti, moltissimi artisti si chiedevano quale ruolo dovesse ricoprire la letteratura, e la cultura più in generale, nel panorama politico del secondo dopoguerra e in che misura arte e vita, o meglio arte e documento, dovessero partecipare alla creazione del nuovo romanzo. Tali riflessioni sono importanti perché testimoniano che la scrittrice prese parte al dibattito sulla necessità di calare nella pagina scritta il documento e la inserisce nel novero di autori-critici che si sono apertamente confrontati con la letteratura neorealista.

Alla luce di quanto detto, è possibile individuare un altro grande modello con cui Anna Banti si confronta nel definire quello che per lei è il genere letterario per eccellenza, quello del romanzo realista, e di conseguenza, nel delineare il suo controverso, ma distintivo rapporto con la narrativa. Tale modello è Giovanni Verga (1840-1922). Quest'ultimo è un esempio sostanzialmente per una ragione che potrebbe essere definita “ideologica”<sup>229</sup>: Banti vede nei suoi scritti quella «moralità»<sup>230</sup> che, secondo il suo giudizio, è il fine stesso dell'opera d'arte. Un romanzo, per essere di valore, deve risultare “impegnato”, non da un punto di vista strettamente politico, ma da una prospettiva morale e umana. L'opera d'arte in grado di rappresentare la complessità del reale non è quella che somiglia a un resoconto dettagliato della porzione di mondo che prende a oggetto, ma è quella che mira a restituire, attraverso la rappresentazione di casi particolari e di destini individuali, la totalità dei rapporti umani che caratterizza uno specifico periodo storico. I destini individuali scelti da Verga, e così anche da Banti, sono quelli dei deboli. Sotto quest'aspetto, la concezione di realismo condivisa dai due autori è direttamente collegata alla volontà di denuncia della condizione umana negletta e abbandonata, propria della maggior parte dei loro personaggi.

Nelle considerazioni svolte in questo paragrafo, la ricerca di veridicità in riferimento alle parti di testo in cui Banti descrive gli episodi salienti dell'esistenza di Artemisia è passata

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 42.

<sup>229</sup> Un ulteriore motivo per cui l'autrice si rifà allo scrittore dei *Malavoglia* è invece di natura strettamente stilistica e linguistica, ma ugualmente collegato a quella ricerca di autenticità a cui si è più volte rinviato. L'autrice apprezza la capacità di Verga di rendere l'immagine delle realtà locali che racconta, elogiandone la particolare resa sintattica e lessicale modellata sul dialetto.

<sup>230</sup> A. Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, cit., p. 41.

in secondo piano. Tuttavia, il confronto del testo con altri lavori della stessa autrice e di altre scrittrici e scrittori, ha prodotto esiti interessanti. Alcuni elementi autobiografici rinvenuti nell'opera – come la sublimazione del trauma tramite l'arte, il rapporto tra maestro e allievo, la rivendicazione di un ruolo per la donna al di fuori dell'ambiente familiare – hanno assunto una risonanza che va oltre la storia di un singolo, e si sono dimostrati essere tendenze diffuse nel contesto sociale e storico in cui visse l'autrice.

In questo senso quindi, *Artemisia* ci comunica soprattutto l'esigenza condivisa di tramandare una storia spesso lasciata in secondo piano dagli storici appartenenti a quello che è il paradigma storiografico occidentale. Anche la particolare configurazione che assume la relazione verità-finzione, documento-invenzione nella narrazione bantiana deriva dalla necessità di ricostruire il ritratto di una donna singolare, ma che in quanto donna, è stata privata del giusto riconoscimento storiografico. La nuova forma di memoria a cui auspica l'autrice si identifica con una ricostruzione storica che tenga conto dell'essere donna e delle sue specificità, che comunichi al genere femminile l'importanza di liberarsi dalle dipendenze imposte dalla società e che offra un nuovo modello di donna sicura di sé e indipendente, così come lo è l'Artemisia descritta nel romanzo.

#### 4. Il romanzo e l'arte figurativa: *Artemisia* e il rapporto con la critica artistica

Come anticipato nell'introduzione del capitolo, nel romanzo di Banti vengono descritti, analizzati e interpretati alcuni dei dipinti più importanti della produzione di Artemisia. Il testo, infatti, oltre a essere un'opera biografica, dedicata alla drammatica vicenda esistenziale segnata dalla violenza di una figura emblema delle contraddizioni che hanno costellato il secolo Barocco, ha anche un'altra protagonista: la pittura.

Spesso, l'interesse per il tormento delle vicissitudini biografiche si accosta alla resa descrittiva dei dipinti di Artemisia. Nell'opera, l'autrice rivela infatti non solo le sue doti di romanziera, ma anche la raffinatezza della sua erudizione di storica dell'arte, fortemente influenzata dalla metodologia del marito, Roberto Longhi (1890-1970).

Quest'ultimo è stato uno degli storici dell'arte più innovativi e originali del Novecento, erede della tradizione formalista da lui aggiornata e ammodernata<sup>231</sup>. Uno dei primissimi

---

<sup>231</sup> Uno dei principali promotori della critica formalista fu Konrad Fiedler (1841-1895) il cui maggior merito consiste nell'aver spostato, a proposito dell'opera d'arte, l'attenzione dal contenuto verso la forma. È da qui che si origina il metodo noto come formalismo, attraverso il quale una vasta schiera di storici dell'arte iniziò ad



articoli in cui il giovane critico enuncia la sua posizione sul concetto di opera d'arte è *I pittori futuristi* (1913) pubblicato nella rivista *La Voce*, in cui lascia trapelare la convinzione secondo la quale l'arte è sostanzialmente pura forma. Egli ritiene che la peculiarità della critica non sia quella di fare storia dell'opera, ma consista piuttosto nello stabilire le qualità formali della stessa; e che una volta fissate le coordinate temporali sufficienti a inquadrarla storicamente, sia indispensabile trovare le parole in grado da fungere da equivalente verbale dell'immagine figurativa, come una specie di trasferimento verbale che può anche avere un valore letterario, ma sempre e solo in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. Quello che conta è quindi l'opera d'arte: tutto il resto viene dopo.

Un altro concetto indispensabile, oltre a quello di *forma*, è quello di *relazione*: infatti un'opera non può mai essere considerata da sola, dato che un quadro solo al mondo non sarebbe neppure inteso come produzione umana, ma guardato con reverenza o con orrore. Il lavoro dello storico dell'arte non può prescindere dalle relazioni che un'opera instaura prima con altre opere e poi con l'ambiente circostante. Perciò, è sicuramente vero che Longhi, da storico dell'arte formatosi nel solco della critica formalista, accordava ai valori formali dell'opera la precedenza – e i valori formali devono esser letti anch'essi, del resto, in relazione ai valori formali di altre opere – ma ciò non significa che sottostimasse il contesto entro cui l'opera era calata.

Anche nella produzione di Banti, e specificatamente in *Artemisia*, possono essere rinvenuti alcuni tratti comuni alla metodologia longhiana, soprattutto in riferimento alla teoria dell'*equivalenza pittorico-verbale*. Innanzitutto, il continuo ricorso all'indicativo presente per descrivere le azioni e le vicende, il tema della perdita del manoscritto, le incursioni in prima persona nella vicenda narrata, e la unidimensionalità psicologica dei personaggi secondari, si configurano come una scelta narrativa eccentrica e mettono in luce il carattere metanarrativo del romanzo. Diversamente da quelli delineati da Konrad, tali elementi si presentano come degli indicatori che segnalano la *finzionalità* della narrazione e che comunicano al lettore che, pur riferendosi alle vicende di un personaggio storicamente dato, di una messa in scena si tratta. Inoltre, dato che i paesaggi e gli ambienti molto spesso vengono resi attraverso il filtro della pittura barocca, si potrebbe dire che Banti cerca di esercitare una mimesi nei confronti della pittura di Artemisia.

È sotto quest'aspetto che il debito della scrittrice nei confronti di Longhi, al quale peraltro il romanzo è dedicato, appare evidente. Per il critico, come si è visto, la descrizione

---

approcciarsi alle opere e agli artisti indagando principalmente, appunto, la forma, e assegnando al contenuto un ruolo di importanza inferiore.

e il commento dell'opera figurativa, prima delle consuete preoccupazioni di ordine filologico o storicistico, devono creare una sorta di equivalenza verbale dell'opera in esame.

Il testo di Banti sembra essere uno dei possibili risultati del tentativo di collegare cultura letteraria e figurativa. Vi sono alcuni elementi compositivi dell'opera che segnalano lo sforzo della scrittrice di riprodurre verbalmente le principali caratteristiche della pittura di Artemisia. Uno di questi è senz'altro la densa e ricca aggettivazione che è caratteristica della maggior parte del romanzo, la quale potrebbe essere definita "barocca", come barocco è il tipo di arte prodotta dai Gentileschi, padre e figlia. Eccone un esempio:

Risuonavano, fra la polvere manomessa, gagliarde rampogne che datavano dal milleseicentodieci al milleseicentoquindici: come gli anni di sdegnoso silenzio, d'esilio, di separazione e disinteresse, pesassero meno di un'ora<sup>232</sup>.

Inoltre, oltre al tentativo di ricreare nella narrazione tramite la densa aggettivazione quell'eccesso tipico del barocco, all'interno del testo vi sono continue incursioni di parole specifiche e termini tipici dell'ambiente in cui visse e operò Artemisia. Una dimostrazione può essere la «turchina» donata da Agostino:

Aveva promesso di sposarmi, lo prometteva fino all'ultimo, traditore, per togliermi la mia vendetta. M'aveva donata una turchina: «ti ho sposata con questa» diceva. Davanti a lui soffrì la tortura, era livido e non diceva parola.<sup>233</sup>

E anche il termine «birri», per riferirsi alle guardie del processo:

Accanto avevo il lezzo dei due birri, colle corde e i legni della tortura ancora in mano. Uno era pietoso, gli lagrimava un occhio<sup>234</sup>.

O ancora, in occasione dei funerali di Orazio, il cielo viene definito «ragnato»:

Ma io avevo già visto, nel riverbero di agosto, che l'aria immobile, la luce ferina, il cielo ragnato e basso sarebbero gli unici testimoni immutabili e veritieri del funerale di Orazio<sup>235</sup>.

L'aggettivo «ragnato» è anche un chiaro riferimento al lessico longhiano, pure recuperato dalla storiografia artistica secentesca. Lo stesso vale per la luce «velata» di una mattinata romana:

---

<sup>232</sup> A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 163.

<sup>233</sup> Ivi, p. 23.

<sup>234</sup> Ivi, p. 24.

<sup>235</sup> Ivi, p.186.

La mattina d'estate era velata e stracca, su per le balze di Trinità dei Monti<sup>236</sup>.

Tali incursioni terminologiche sono il segno delle assidue frequentazioni archivistiche della biografia di Artemisia, alla ricerca non solo della precisione cronologica – che alcune volte viene abbandonata a favore dell'economia della costruzione finzionale – ma anche di una caratterizzazione linguistica plausibile rispetto all'ambiente e al tempo della vicenda narrata.

Anche i luoghi di corte, a contatto dei quali Artemisia trascorre buona parte della sua vita, vengono rievocati principalmente attraverso la descrizione della magnificenza esteriore degli abiti e delle acconciature degli aristocratici, in modo simile a quanto l'artista si vede costretta a fare durante le sedute per i ritratti. È il caso di Giovanna, la prima cliente che Artemisia riuscì a trovare a Firenze.

Era Giovanna, la conobbi in chiesa dove lei andava per sfoggiare il corredo: ragazza di campagna ma sposata in Corte. [...] Smaniava di grandezze, per quattro passi volle accompagnarci a casa in carrozza. Io mi sentivo avveduta come una matrona e la lascio fare. Annusa l'essenza di trementina, si sporcò di rosso e di giallo e quando vide la Lucrezia che stavo dipingendo disse che le somigliava e io non dissi di no. Volle il ritratto, subito, l'avrebbe preteso in giornata. Le feci le carni di latte, una mano da principessa, sul fondo una tenda di broccato, accanto il forziere, il paggio e il canino. La complimentai d'una Clorinda che aveva il suo viso, con l'elmo in testa<sup>237</sup>.

I nobili inglesi sono invece descritti come «fiori d'argento»:

Stretta fra due bellezze inglesi, l'italiana sentiva l'oro pallido della propria faccia illividire a contrasto di quei due fiori d'argento, chiare come luna le gote, la lanugine, le chiome: rigidi lo sboccio delle carni e l'espressione. Parlavano fra loro, senza muovere il capo, e una ebbe un lampo di vivacità ghiaccia mentre salutava due giovanissimi fratelli o cugini, tra i gentiluomini: anch'essi appaiati e superbi, color grano pallido, i mantelli grigi, la bocca tumida e scarlatta. Da quelle fronti di neve che non si chinavano affatto, scintillavano per moti lievissimi, domande, risposte, scherni crudeli e quasi frenetiche incitazioni, come mute urla di caccia: poi ciascuno distolse il bianco sguardo altrove. Non restava che fissare, come i più, il coretto reale dove una dama grassissima, in porpora ed ermellino, pareva dormisse affacciata alle sue collane<sup>238</sup>.

Quest'ultimo passo racchiude in sé molti degli elementi che possono esser fatti risalire all'influenza di Longhi: l'utilizzo di un'ampia aggettivazione dal gusto barocco, la preferenza di termini recuperati dalla storiografia dell'arte secentesca, la mancanza di una dimensione

---

<sup>236</sup> Ivi, p. 26.

<sup>237</sup> Ivi, p. 43.

<sup>238</sup> Ivi, pp. 168-169.

psicologica dei personaggi secondari a favore di lunghe rassegne descrittive. Agli elementi già citati, si aggiunge il vasto uso di espressioni cromatiche: «oro pallido», «fiori d'argento», «chiare come luna», «color grano pallido», «mantelli grigi», «bocca scarlatta». Aldilà di questo frammento, l'intero romanzo è costellato da un ampio impiego di una terminologia cromatica, come se i colori della tavolozza di Artemisia, «bigio, cerussa, una punta di vermiglio»<sup>239</sup>, si trasferissero nella narrazione. Del resto, il suo violentatore viene descritto dalla pittrice come «brutto, [...] tozzo e giallo»<sup>240</sup>, e Banti, nel momento del processo fa mutare il colore dei capelli alla stessa protagonista, caricando tale cambiamento di una certa valenza simbolica:

Ora è per me sola che Artemisia recita la lezione, vuol provarmi di credere tutto quel che inventai e si fa tanto docile che persino i suoi capelli cambiano colore, divengono quasi neri, e olivastro l'incarnato: tale io l'immaginavo quando incominciai a leggere i verbali del suo processo sulla carta fiorita di muffa<sup>241</sup>.

I colori e i dettagli si caricano quindi di una funzione allegorica e si può supporre che se si tracciasse una sorta di tavola simbolico-cromatica del romanzo, al bianco – tipico degli aristocratici ma che si ritrova spesso anche nello sguardo del padre Orazio – e al giallo – che in principio è il biondo dei capelli della giovane pittrice ma che caratterizza anche l'incarnato di Agostino – andrebbero riferiti una molteplicità di valenze metaforiche.

Un aspetto ulteriore che evidenzia le influenze della teoria dell'equivalenza verbale-pittorica nel testo bantiano è la frequenza con cui l'autrice tenta di imitare mimeticamente la pittura caravaggesca della protagonista, fondata sui contrasti di luce e ombra, con altrettanti contrasti nella narrazione messi in atto da passaggi temporali imprevisti e cambi di punti vista frequenti.

Il drammatico contrasto tra luce e ombra ha segnato molti capolavori di Caravaggio (1571-1610): nella maggior parte dei dipinti è presente, infatti, un fascio di luce che investe i protagonisti e ne definisce le forme, creando un forte contrasto con il fondo scuro da cui questi sembrano uscire, come a teatro. Per ottenere dal vero questo effetto (come è già stato anticipato Caravaggio era solito dipingere dal vero) il pittore usava fonti di luce esterna, che arrivavano attraverso piccole finestre posizionate in alto, oppure da torce o lumi che pendevano dal soffitto. Così, nel buio totale del suo studio, i fasci di luce dall'esterno sembravano fari puntati sui soggetti dei suoi oli.

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 172.

<sup>240</sup> Ivi, p. 24.

<sup>241</sup> Ibidem.

La luce ha una funzione importante anche nella pittura di Artemisia, e nella narrazione di Banti non è priva di significato. Molto spesso, infatti, alla protagonista viene preclusa la vita alla luce del sole: la maggior parte delle azioni avvengono in ambienti chiusi, in luoghi non illuminati o di notte. Il suo spazio naturale è lo studio in cui dipinge, sia esso quello di Roma, di Firenze, di Napoli o dell'Inghilterra.

Anche la realizzazione del grande dipinto dedicato a Giuditta e Oloferne avviene in uno spazio chiuso, ma non in solitudine, poiché Artemisia lo realizza davanti a un pubblico, un pubblico tutto al femminile composto da alcune dame fiorentine dell'epoca, sue committenti:

Era mattina alta quando diede le ultime pennellate al gran quadro: questa volta le amiche erano accorse con l'occasione di festeggiare il termine dell'opera che, fra giorni sarebbe presentata ai Serenissimi. Non stavan ferme un minuto, vestite con più gale del solito, talché i loro corsetti trapunti, i loro ricami rigidi e i puntuali e le garze fremevano come antenne d'insetti irrequieti. La luce chiara, dorata, il riflesso tremante dell'acqua sul pavimento, parevano sciogliere le malizie, i sottintesi, sollecitavano a un gioco sincero<sup>242</sup>.

Artemisia si trova da poco a Firenze ed è intenta alla realizzazione di quello che nei secoli successivi verrà ricordato come il suo capolavoro, *Giuditta che decapita Oloferne* (1617). Così come il padre e il maestro Caravaggio, anche lei dipinge dal vero, e a modello per Oloferne vi è Anastasio, un uomo greco conosciuto dalle nobildonne perché a Firenze spesso si dedicava a lavori di fatica.

Mansueto, dolcissimo come tutti i modelli di razza, Anastasio si lasciava spostare e accomodare, ma un paio di volte le accadde di cogliere in quelle membra una nuova rigidità, in quegli occhiacci umili come un'inquietta vergogna. E per due volte essa licenziò, senza spiegazioni, il modello<sup>243</sup>.

Artemisia, spartisce così con le spettatrici, la vergogna nel condividere la stessa stanza con un modello maschile seminudo, cosa che si configurava come uno scandalo per l'epoca.

Il contenuto del dipinto si riferisce all'episodio biblico in cui Giuditta, giovane ebrea di Betulia, tramite il suo atto eroico portò Israele alla liberazione dall'assedio dell'esercito di Nabucodonosor. Giuditta, infatti, si era presentata all'accampamento del crudele Oloferne, capo dell'esercito nemico, vestita nei suoi abiti migliori, fingendo di volersi alleare con lui. Il generale assiro, colpito dalla bellezza di lei, la invita a un ricco banchetto nella sua tenda.

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 49.

<sup>243</sup> Ivi, p. 47.

Dopo aver mangiato e bevuto, Oloferne, ubriaco, cade addormentato nel suo letto, dando occasione a Giuditta di sottrargli la sciabola e infliggergli il colpo mortale.

La riproduzione di tale episodio vanta una forma stilistica essenziale, non ricca di elementi decorativi e quindi più vicina alla realtà che a un tempo lontano. In una probabile camera del generale, Giuditta è presentata mentre affonda con determinazione la spada nella gola di Oloferne, aiutata dalla sua ancella (qui giovane rispetto ad altri dipinti) che tenta di controllare la difesa dell'uomo, appena destato dal sonno: il suo viso è quello di chi è stato sorpreso da un avvenimento che non poteva prevedere. Ma ogni ribellione è vana; il suo sangue sgorga sul bordo del letto.



Gentileschi Artemisia, *Giuditta che decapita Oloferne*, 1617, Museo di Capodimonte, Napoli.

Anche altri artisti – come Caravaggio nel 1597 – si erano concentrati sulla bellezza e sul coraggio del personaggio, ma Artemisia aggiunge a tali qualità la fermezza e l'autocoscienza del proprio ruolo, caratteristiche che possono essere rintracciate nello sguardo fiero e sicuro della protagonista.

Per questa trasposizione figurale dell'episodio biblico è difficile non immaginare un collegamento alle vicende personali di Artemisia: l'accanimento delle due giovani donne sull'uomo soddisfa, attraverso una vittoria esemplare, il comprensibile desiderio di vendetta della pittrice, donna oltraggiata. Anche nella narrazione di Banti, l'opera, essendo posta subito dopo i fatti del processo, diventa il mezzo attraverso cui elaborare il dramma della violenza subita.

Le sciocche dame non s'accorgevano di chi fosse la truculenza che, sulla tela, Giuditta aveva principiato a scoprire: di buon'ora e sola Artemisia aveva cercato nello specchio i tratti dell'eroina e le aveva risposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano. Non più nobili, non più puri di quelli che la vedova Violante coltivava e nutriva intorno a sé, e la ragione la sapeva lei sola. Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con i mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati.

[...]

Intanto un'immensa fierezza le gonfia il petto, un'orribile fierezza di donna vendicata in cui trova luogo, malgrado la vergogna, la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte e parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti.

[...]

La vendetta era consumata, scontata la lunga vergogna di Roma. Gli uomini ritornavano uomini, seppur distanti incomprensibili fantasmi; padre, marito, amante: poco meno di nomi, ma il primo amato e desiderato invano, l'ultimo dissolto come un corpo nella terra<sup>244</sup>.

Il commento del quadro serve a Banti per convalidare l'ipotesi della sublimazione del trauma tramite l'arte: aver trasformato la rabbia in creatività è quello che ha salvato Artemisia.

Il rimando costante al verbale del processo sembra suggerirci anche un'interpretazione diversa, seppur forse complementare di questa vendetta. Nell'istanza presentata da Orazio Gentileschi per richiedere l'intervento delle autorità, si pongono in parallelo il furto della verginità di Artemisia e il furto di un quadro avente come tema Giuditta. Il dialogo che Banti istituisce tra il quadro e il verbale rende più problematica la semplice identificazione del quadro con la vendetta per lo stupro. Se pur di rivalsa si tratta, essa opera a più livelli: Artemisia si vendica non tanto dipingendo il corpo inerme di Oloferne ucciso, quanto riappropriandosi del quadro a lei rubato e ricreando così la propria storia tramite la produzione artistica. *Giuditta* si dimostra essere così un altro punto di contatto tra la pittrice e la scrittrice. Anche Banti-narratrice deve riappropriarsi, tramite il proprio narrare, di *Artemisia*, cioè del primo manoscritto, strappatogli da un'esperienza altrettanto drammatica, la guerra. Narrando la storia della sua perdita, per l'io narrante come per Artemisia in *Giuditta*, l'opera perduta viene recuperata.

In ogni caso, l'interpretazione generale dell'opera correlata alla necessità di Artemisia di vendicarsi sul genere maschile del torto subito, è più volte rimarcata da Banti, e in questo aspetto può essere rinvenuto un certo distacco dalla metodologia longhiana. Lo studioso, infatti, svaluta – quando non rifiuta – qualunque approccio di tipo psicologico o biografico nell'analisi delle opere figurative. Come conseguenza, le biografie degli artisti o i tentativi di interpretazione psicologica, salvo rare eccezioni, vengono liquidati da Longhi quali elementi esteriori rispetto al testo pittorico, dati poco o affatto rilevanti per orientarne la comprensione e l'apprezzamento. In *Artemisia*, al di là della sofisticata complessità della

---

<sup>244</sup> Ivi, pp. 48-50.

scrittura *ékphrastica* di Anna Banti, che affiora anche in questa parte del romanzo, sono proprio psicologia e biografia i fattori salienti che emergono nei momenti di descrizione e interpretazione di *Giuditta e Oloferne*.

Nella narrazione di Banti, paiono così confluire due modelli che – a dispetto dei frequenti punti di intersezione – si erano voluti estranei l’uno all’altro: Roberto Longhi, soprattutto per quanto riguarda la raffinatezza della scrittura, la quale spesso raggiunge punte di alta intensità lirica atta a evocare le immagini pittoriche come epifanie di un mondo che, pur intriso di quotidianità anche biografica, dal quotidiano si distanzia; Bernard Berenson (1865-1959)<sup>245</sup> per l’impianto metodologico che, almeno nella fase giovanile del percorso intellettuale del critico nordamericano, pare incline a seguire simultaneamente le peripezie esistenziali e le vicende spirituali degli artisti studiati, in quanto causa o riflesso di quelle formali. Berenson stabilisce continui paralleli fra l’opera figurativa, la vicenda biografica dell’artista e le caratteristiche della sua personalità.

Al termine di tali considerazioni, è evidente che il discorso fatto finora sulla possibilità di conferire alla narrazione finzionale una qualche valenza epistemica può essere esteso anche al di fuori del contesto prettamente storiografico. Infatti, *Artemisia* ben si presta a una lettura da una prospettiva altra da quella letteraria e molto vicina a quella assunta dalla “critica artistica”.

In primo luogo, il romanzo è dedicato alla vita di una donna, che prima di essere una figlia, una moglie, un’amante, una madre è, e si sente, una pittrice. Così, nel delineare il ritratto della protagonista, Banti evidenzia alcuni episodi salienti della sua esistenza – l’infanzia a Roma, lo stupro e il conseguente processo, la vita a Firenze, Napoli e Genova, e infine il viaggio e la permanenza in Inghilterra – episodi che raccontano esperienze e ambienti diversi ma tutti contrassegnati dall’attività artistica, sempre presente nella vita di Artemisia. In questo modo, la descrizione e l’interpretazione dei prodotti di tale attività è un motivo caratterizzante dell’intera narrazione letteraria.

Ad avvalorare l’ipotesi di un ampliamento delle conoscenze artistiche, si aggiunge la formazione di Banti. L’autrice, infatti, fino al 1929 prosegue la propria attività nel mondo della critica artistica – viaggia molto per vedere le opere dal vivo, per visitare mostre, per condurre le sue ricerche frutto di studio in archivio e dal rapporto vivo con le opere. I suoi articoli su *L’Arte* e *Pinacotheca* testimoniano l’ampiezza dei suoi interessi e l’acutezza del suo sguardo, le lettere restituiscono l’amore per la disciplina, la sua curiosità, l’entusiasmo per la

---

<sup>245</sup> Bernard Berenson è stato uno storico dell’arte statunitense. Specializzato nel Rinascimento, divenne un’autorità incontrastata nell’attribuzione delle opere, nel tempo in cui queste attrassero l’attenzione dei grandi collezionisti statunitensi. I suoi giudizi all’epoca godettero di vasta e incontestata influenza. Il suo libro *I pittori italiani del Rinascimento* fu un bestseller internazionale.



scoperta. Solo in seguito, anche a causa della posizione di prestigio rivestita dal marito in tale ambito, matura la decisione di prendere le distanze dalla storia dell'arte a favore della narrativa. *Artemisia*, opera di finzione e quindi in quanto tale senza alcuna pretesa di veridicità, potrebbe però essere il luogo in cui Banti cerca di riaffermare il proprio statuto di storica dell'arte. Un esempio di ciò è appunto la nuova interpretazione data dell'opera più famosa della pittrice; interpretazione che per alcuni aspetti si pone in opposizione rispetto a quella del marito Roberto Longhi.

Infine, un ulteriore elemento da tenere in considerazione è la modalità attraverso cui l'autrice narra e descrive situazioni, personaggi, luoghi e ambienti. L'influenza della teoria dell'equivalenza pittorico-verbale è evidente: la scrittrice sembra compiere con il romanzo e la narrazione biografica un'operazione paragonabile a quella che Longhi innesta sulla critica d'arte. Ella, in linea con la modalità con cui nei suoi saggi il marito si accosta all'opera figurativa, nel suo romanzo crea una sorta di mimesi linguistica della pittura del Seicento, dimostrando così un'attività d'indagine e documentazione non trascurabile, la quale va al di là della ricerca del dato biografico, invadendo il campo della caratterizzazione linguistica.

## 5. Conclusioni. Il valore epistemico di *Artemisia*

Le riflessioni svolte in questo capitolo sul testo di Anna Banti tentano di dimostrare che un approccio non strettamente letterario a un'opera che si configura come finzionale – quindi composta per lo più da proposizioni che non hanno una pretesa di verità – possa mettere in luce alcune peculiarità della stessa in grado di farle assumere una qualche valenza epistemica.

Nella molteplicità dei metodi di analisi che possono essere applicati a un testo letterario, in questa sede, si è scelto di prediligere un approccio di tipo storico e quindi, come è stato detto più volte, si è considerata l'opera stessa un *microsistema*, in cui l'oggetto scritto si pone in relazione con elementi extra-letterari, quali la realtà, il dato storico, la biografia dell'autrice e il contesto socioculturale in cui operò. Molteplici sono state le informazioni ricercate e *Artemisia* è stato quindi interrogato su diversi livelli.

In un primo momento l'attenzione è stata rivolta ai cosiddetti “passi storici”, ambientati tra l'Italia e l'Inghilterra del '600, e di conseguenza sono state prese in considerazione alcune parti del romanzo in cui Banti descrive e narra esperienze

fondamentali della vita della pittrice. Si è visto che il romanzo, anche se dotato di uno statuto finzionale, se interrogato in modo adeguato riesce a comunicare al lettore qualche cosa di vero ed è in grado di ampliare le sue conoscenze in merito alla realtà storica secentesca. In linea con quanto sostenuto dal *composizionalismo* di Konrad (influenzato dalla teoria degli atti illocutori di Searle) che prevede la presenza di passi fattuali nelle narrazioni finzionali, uno stesso enunciato viene asserito da Banti, con forze illocutorie diverse, dato che le intenzioni con cui l'autrice lo enuncia sono molteplici. Infatti, in *Artemisia*, una stessa proposizione di quelle parti di testo in cui Banti si rapporta direttamente con il dato storico, viene proferita con forza illocutiva di finzione, essendo parte di un passaggio necessario alla costruzione del mondo finzionale della storia; ma nello stesso tempo viene proferita con la forza illocutiva di asserzione, poiché l'intenzione della scrittrice è quella di comunicarci qualcosa di vero e attendibile sulla vita della pittrice.

Tuttavia, sostenere che nel romanzo analizzato possano essere reperite delle genuine informazioni sull'esistenza dell'artista secentesca non significa considerare il testo una fonte storica diretta. Anche se è possibile rintracciare alcuni frammenti di verità all'interno di esso, per convalidarli è necessario un confronto con fonti di altro tipo. Inoltre, è la stessa Banti a mettere in guardia il lettore sulla veridicità delle proprie affermazioni, confessando che lì dove la documentazione è esigua, il *possibile* e il *probabile* sopperiscono alle lacune d'archivio.

E ancora, in accordo con quanto sostiene il filosofo dell'arte Peter Lamarque in *Belief, Thought and Literature* (2017), un romanzo (e quindi anche quello preso in considerazione in questo capitolo) è in primo luogo un'opera d'arte, ed è quindi indispensabile riconoscerne il valore estetico; così i riferimenti ai fatti reali non diventano importanti in quanto tali, ma in vista della costruzione della storia finzionale<sup>246</sup>. Leggendo il testo di Banti, il lettore si trova stimolato a chiamare in causa le proprie conoscenze storiche in merito a una realtà determinata, e a incrementarle con le immagini formatesi in seguito a tale lettura. Le credenze così derivate si configurano come particolari immagini mentali, plasmate da specifici dispositivi linguistici e da determinate strutture di rappresentazione comuni alla narrativa finzionale, e per questo non possono raggiungere il grado di scientificità richiesto dalle testimonianze storiche. Infatti, ogni fatto storico presente in una narrazione romanzata, sia esso un grande evento o un fatto minore della quotidianità, epistemicamente non aggiunge molto a quanto uno storico già conosce.

La seconda modalità di analisi adottata è stata invece volta non tanto alla ricerca della verità storica sui fatti descritti, ma allo studio di come la storia viene concepita da Anna Banti

---

<sup>246</sup> Cfr. P. Lamarque, *Belief, Thought, and Literature*, in E. Sullivan-Bisset, Helen Bradley, Paul Noordhof (a cura di), *Art and Belief*, cit., p. 100.

e dai suoi contemporanei. Nel campo della percezione degli eventi, infatti, la letteratura e l'arte come parti della cultura di un'epoca sono fonti del tutto attendibili: l'artista descrive e tramanda immagini della società a lei contemporanea, indipendentemente dal fatto che si basi oppure no su affermazioni logicamente vere. Il romanzo diviene quindi testimonianza del proprio tempo, un affresco del contesto storico-culturale in cui è stato realizzato. Oltre a essere una rappresentazione della contemporaneità, *Artemisia*, in quanto opera d'arte, si presenta come atto comunicativo, come messaggio che tramanda il modo di pensare e sentire dell'autrice. Tale atto comunicativo non comprende solo la volontà e la capacità individuale di Banti, ma anche tutti i condizionamenti sociali che, come individuo, subisce. Così come prevede la teoria di Topolski, per cui in un testo storiografico è il livello *teorico-profondo* a strutturare il punto di vista dello storico in cui all'attività intellettuale cosciente si unisce un insieme di forze latenti molto meno coscienti; anche nella stesura di un romanzo o di un racconto finzionale agiscono elementi intenzionali, relativi al contenuto manifesto del testo, e altri elementi che ne fanno parte senza che l'autrice lo sappia.

Il testo narrativo è perciò stato valutato in relazione ad alcuni aspetti biografici della vita di Anna Banti e alla tradizione letteraria di cui è parte, in vista di un'interpretazione del rapporto tra opera d'arte e contesto storico. È emerso che, narrando la storia di Artemisia, l'autrice rende manifesti l'interesse di dare voce a chi è rimasto nell'anonimato e la volontà di correggere la visione parziale e distorta della storiografia ufficiale.

Inoltre, Banti rientra sicuramente tra quelle personalità intellettuali che hanno contribuito a costruire quello che viene spesso definito “il mito di Artemisia”, e in questo modo si è resa partecipe di quel processo comune alle opere d'arte le quali costruiscono e rielaborano immagini in qualche misura dotate di un valore documentale, producendo effetti che potremmo denominare di “monumentalizzazione”, facendo sì che certe figure e storie del passato continuino a vivere tra noi, siano integrate nel nostro presente, e concorrano alla costituzione del nostro orizzonte esperienziale comune.

Infine, è importante notare come l'opera di Banti prenda le distanze dalle tante biografie che ricostruiscono la figura di Artemisia con l'obiettivo di esaltarne i tratti di donna eroica. Infatti, oltre a rendere la pittrice un modello dell'emancipazione femminile, in quanto personalità riuscita a trasformare un evento tragico della propria esistenza in un movente per la propria realizzazione come artista, l'autrice tramite un metodo di analisi preciso (la teoria dell'equivalenza verbale-pittorica) e una descrizione accurata e pensata di alcuni dipinti più importanti dell'artista – in contrasto ai ritratti diffusi in cui tanto è preponderante il dato biografico stereotipizzato rispetto alle connotazioni estetiche e stilistiche – ha il merito di essere riuscita a restituire alle opere della sua protagonista un valore estetico oggettivo.

L'Artemisia delineata da Banti, oltre a essere la donna violata della sua purezza, è anche quella pittrice che il padre magnifica nella lettera alla granduchessa di Toscana e che merita la fama di artista a prescindere dagli avvenimenti correlati alla sua vita privata. È un'artista affermata e in competizione con i maestri del tempo, pienamente consapevole dell'evoluzione dell'arte pittorica a lei contemporanea e dei soggetti graditi alla committenza. Un esempio ne è la scelta del tema biblico con protagonisti Giuditta e Oloferne, che va ben oltre la sua vicenda personale, e risponde alla moda del tempo, alle opere più commissionate e maggiormente riprodotte da grandi artisti già affermati, con cui compararsi.

## Bibliografia

- M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London 1953.
- D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Paradiso*, Mondadori, Milano 2016.
- D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, Mondadori, Milano 2016.
- D. ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, trad. it. di M. A. Garavaglia,  
<http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm>[19/10/2018 06:32:57]
- ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di G. Paduano, Laterza, Roma – Bari 2018.
- A. ASOR ROSA, *La storiografia letteraria come operazione di conoscenza*, in A. Asor Rosa (a cura di), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1995.
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (I)*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Einaudi, Torino 2000.
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (II)*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Einaudi, Torino 2000.
- J. AUSTEN, *Orgoglio e Pregiudizio*, trad. it. di B. Minozzi, Cavallotti Editori, Milano 1951.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. S. Janovic, Einaudi, Torino 1997.
- A. BANTI, *Artemisia*, SE, Milano 2015.
- A. BANTI, *Opinioni*, Milano, Il saggiatore, 1961.
- A. BANTI, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni* Milano, Il saggiatore, 1961
- A. BANTI, *La camicia bruciata*, in F. Garavini (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti* Mondadori (I Meridiani), Milano 2013.

- K. BARTOSZYŃSKI, *Aspekty i relacje tekstów* (Aspetti e relazioni dei testi), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, (L'opera letteraria come fonte storica), Varsavia 1978, in *Pamiętnik Literacki* 70/3, Varsavia 1978, pp. 52-93.
- M. BLOCH, *Apologia della storia o il mestiere dello storico*, trad. it. di C. Pischedda, Einaudi, Torino 1997.
- F. M. CATALUCCIO, *La storiografia polacca del dopoguerra: dalla storia economica alla storia della cultura umana*, in P. Rossi (a cura di), *La storiografia contemporanea. Indirizzi e problemi*, Il Saggiatore, Milano 1987
- P. CARÙ, *The "Unaware" Feminist Intellectual: Anna Banti and Feminism*, in D. Valentini e P. Carù (a cura di), *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica, Chapel Hill 2004.
- A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it. di S. Velotti, Laterza, Bari-Roma, 2008.
- A. C. DANTO, *Filosofia analitica della storia*, trad. it. di P. A. Rovatti, Il Mulino, Bologna 1971.
- H. DE BALZAC, *La Commedia Umana*, trad. it. di F. Ficarra, Gherardo Casini Edizioni Periodiche, Roma 1965
- E. e J. DE GONCOURT, *Le due vite di Germinia Lacerteux*, Rizzoli, Milano 1957.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza*, in I. Lori Sanfilippo (ed.), *Medioevo. Quante storie*, Atti della V Settimana di Studi Medievali, "130 anni di storie", Giornata conclusiva (Roma, 21-23 maggio 2013), Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 2014.
- C. DICKENS, *Casa desolata*, trad. it. di A. Negro, Einaudi, Torino 2018.
- L. FEBVRE, *Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico*, in *Problemi di metodo storico*, trad. it. di C. Vivanti, Einaudi, Torino 1983.
- L. FEBVRE, *La sensibilità e la storia. Come ricostruire la vita affettiva di un tempo?*, in *Problemi di metodo storico*, trad. it. di C. Vivanti, Einaudi, Torino 1983.
- M. I. FINLEY, *L'economia degli antichi e dei moderni*, Laterza, Bari 1977.
- U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

- J. ERVINE, *Introduction*, in W. Shakespeare, *The Complete Works of Shakespeare*, London and Glasgow s. d., p., Londra 1928.
- F. GARAVINI (a cura di), *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, Mondadori (I Meridiani), Milano 2013.
- R. GALVAGNO, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Fictions: Truth, Lies, Possible Worlds. A Survey*, *Between*, vol. IX, n. 18 (Novembre 2019).
- P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Parigi 2004.
- B. GEREMEK, *Fabula, konwencja i źródło. Dzieło literackie w badaniu kultury średniowiecznej* (La trama, la convenzione e la fonte. Un'opera letteraria nello studio della cultura medievale), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historycz* (L'opera letteraria come fonte storica), cit., pp. 114-145.
- M. GŁOWIŃSKI, *Lektura dzieła e wiedza historyczna* (Lettura dell'opera e conoscenza storica), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historycz* (L'opera letteraria come fonte storica), cit., pp. 94-113.
- G. H. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967.
- E. HEMINGWAY, *Per chi suona la campana*, trad. it. di M. Napolitano Martone, Mondadori, Milano 2015.
- C. G. HEMPEL, *The Function of General Laws in History*, in P. Gardiner (a cura di), *Theories of History*, New York 1959.
- J. HOLZER, *Wypaczony świat. Dzieło literatury XX wieku jako źródło historyczne* (Il mondo deformato. Un'opera della letteratura del XX secolo come fonte storica), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historycz*, cit., pp. 327-343.
- H. R. JAUSS, *L'usage de la fiction en histoire*, in "Le Débat", n. 54, Parigi 1989.
- E. JOHN, *Poetry and Directions for Thought*, in "Philosophy and Literature", vol. 37, Baltimore 2013, pp. 451-471.
- E. JOHN, *Reading Fiction and Conceptual Knowledge: Philosophical Thought in Literary Context*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 56 (1998), pp. 331-348.
- F. KAFKA, *Il Castello*, trad. it. di U. Gandini, Feltrinelli, Milano 2015.

- J. KARPIŃSKI, *Aspekty i relacje tekstów. Źródło - Historia – Literatura*, (Aspetti e relazioni dei testi. Fonte - *Historia - Literatura*), Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzieło literackie jako źródło historyczne* (L'opera letteraria come fonte storica), cit., pp. 31-51.
- E. M. KONRAD, *Signpost of factuality: On Genuine Assertions in Fictional Literature*, in E. Sullivan-Bisset, Helen Bradley, Paul Noordhof (a cura di), *Art and Belief*, Oxford University Press 2017, pp. 42-62.
- A. KOŻUCHOWSKI, “Zmyslenia i prawda” czyli, *dzieło literackie jako źródło historyczne* (“Pensieri e verità”, cioè l'opera letteraria come fonte storica), in *Pamiętnik Literacki* 96/1, Breslavia 2005, pp. 153-168.
- M. KUNDERA, *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1988.
- P. LAMARQUE, *Belief, Thought, and Literature*, in E. Sullivan-Bisset, Helen Bradley, Paul Noordhof (a cura di), *Art and Belief*, cit., 100-118.
- J. Le GOFF, *Storia e memoria*, trad. it. di A. Menitoni, Einaudi, Torino 1982.
- J. LEVRON, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*, Rizzoli, Milano 2017.
- T. LIVIO, *Ab Urbe condita*, Rizzoli 1982.
- G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, trad. it. di G. Raciti, SE, Milano 1999
- G. LUKÁCS, M. BACHTIN, *Relazione letta da Gyorgy Lukacs alla Sezione di letteratura dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista*, in *Problemi di teoria del romanzo*, trad. it. di V. Strada, Einaudi, Torino 1976.
- A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Mondadori, Milano 1985.
- A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere Varie*, Fratelli Rechiedei, Milano 1881.
- E. MENZIO, *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, Abscondita, Milano 2004.
- A. MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984.
- J. PERRY, *Indexicals and Demonstratives*, in R. Hale e C. Wright (eds.), *Companion to the Philosophy of Language*, Blackwell, Oxford 1997, pp. 586-612.



- S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, La Tartaruga, Milano, 1984.
- PLUTARCO, *Vita di Cesare*, in Plutarco, *Le vite di Alessandro e Cesare*, trad. it. di L. Giancarli, Rusconi Libri, Milano 2021, 1, 8-2, 7.
- J. SEARLE, *The logical status of fictional discourse*, in *Expression and Meaning – Study in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.
- S. SHAMA, *Dead Certainties*, Alfred A. Knopf, New York 1991.
- SHITAO, *Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara*, a cura di M. Ghilardi, Jouvence, Milano 2014.
- L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Enrico Spoerri Editore, Pisa 1897.
- W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, trad. it. di O. Burba, K. Jawoska, Aesthetica Edizioni, Palermo 2017<sup>9</sup>.
- L. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, trad. it. di M. Luporini, Sansoni, Firenze, 1967.
- J. TOPOLSKI, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, con la collaborazione di R. Righini, Mondadori, Milano 1997.
- J. TOPOLSKI., *Teoria wiedzy historycznej* (Teoria del sapere storico), Wydawnictwo Poznanskie, Poznan 1983.
- J. TOPOLSKI, *Metodologia della ricerca storica*, Il Mulino, Bologna 1975.
- J. TOPOLSKI, *Metodyczne problemy wykorzystania źródeł literackich w badaniach historycznych* (Problemi metodologici dell'uso delle fonti letterarie nella ricerca storica), in Z. Stefanowska, J. Sławiński (a cura di), *Dzielo literackie jako źródło historycz*, Czytelnik, cit., pp 7-30.
- J. P. VERNANT, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dionisio*, trad. it. di C. Pavanello e A. Fo, Einaudi, Torino 2001.
- K. L. WALTON, *Mimesi come Far Finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, trad. it. di M. Nani, Mimesis, Milano – Udine 2011.
- K. WALTON, *Thoughtwriting in Poetry and Music*, *New Literary History*, 42, 2011.

H. WHITE, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora 1973.

V. WOOLF, *Orlando*, trad. it di M. Del Serra, Newton Compton Editori, Roma 2021.

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare il relatore di questa tesi, il Prof. Gabriele Tomasi, per avermi guidata e supportata in questa fase così importante del mio percorso accademico.

Un sentito grazie anche al mio correlatore, il Prof. Lucio Biasiori, per la sua grande disponibilità e tempestività a ogni mia richiesta. Grazie per avermi fornito ogni materiale utile alla stesura dell'elaborato.

Ringrazio infinitamente i miei genitori per aver permesso che avesse luogo questo percorso iniziato cinque anni fa e per il loro sostegno, manifestato in ogni occasione, fin dalla scelta iniziale. Grazie anche a mia sorella Anna, che in un modo tutto suo, mi è stata accanto anche in questo tragitto.

Alle mie amiche di sempre e ai miei colleghi universitari, le persone con cui ho condiviso gioie, sacrifici e successi, e di cui custodisco ricordi affettuosi. È per me fondamentale festeggiare con voi anche questo sudato traguardo.

Infine, come si suol dire, *last but not least*, un grazie speciale va a Stefano, il mio compagno, la mia spalla, il porto sicuro dove rifugiarmi quando il mare è in tempesta.



