Revue Critique de Philologie Romane

publiée par
Massimo Bonafin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet,
Maria Luisa Meneghetti,
Richard Trachsler et Michel Zink

tempus tacendi
et tempus loquendi…

Année seizième – 2015

Edizioni dell'Orso
Alessandria

Eleazar Moiseevič MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, ed. italiana a cura di M. Bonafin, trad. dal russo di L. Sestri, Macerata, eum, 2014, 396 pp.

In un saggio del 1931, Karl Viëtor insisteva sulla mobilità insita nel concetto di genere[1]. Un genere non produce mai una legge che regoli la produttività letteraria, non si fissa in una norma e non si concreta in nessun momento in un'opera data. Mai la sua storia raggiunge un compimento, essendo il suo carattere transitorio e intimamente legato allo spostamento diacronico: il termine che lo definisce non può che essere storico[2]. Benché Viëtor non compaia nella bibliografia di *Poetica storica della novella*, quest'assunto orienta le pagine – pagine dense – di Eleazar M. Meletinskij e il suo proposito di esaminare «il genere della novella nella sua formazione e nelle sue modifiche storiche successive fino alla soglia dei secoli XIX-XX»[3]. Il volume, curato da Massimo Bonafin, propone al lettore italiano la traduzione dal russo, firmata da Laura Sestri, di un saggio del 1990 che forma una diade di profilo riccamente comparatistico con *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, lavoro pubblicato in Italia nel 1993 (l'edizione originale risaliva al 1986)[4].

Nello spazio di questa recensione, non ci addentreremo in uno schizzo del profilo biografico e bibliografico di uno studioso dagli ampi orizzonti culturali che ha saputo tracciare panorami dei generi discorsivi di sbalorditiva ricchezza, mettendo in luce le costanti storiche e geografiche dei fatti letterari, sempre in forza di un attento ascolto delle loro radici antropologiche: questo compito è assolto mirabilmente dalla *Nota introduttiva* del curatore, il quale si premura di introdurre il lettore alla figura di quello che definisce «un grande scienziato umanista del XX secolo»[5]. Bonafin inserisce il profilo culturale, l'approccio scientifico, i metodi di Meletinskij nel prolifico retroterra della teoria e della critica letteraria sovietica, retroterra da cui emerge come figura di primo piano Aleksan-

---

[1] Karl VIËTOR, «L'histoire des genres littéraires», in Gérard GENETTE et al., a cura di, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 9-35, p. 28.

[2] Si veda, nello stesso volume citato nella nota precedente, Hans Robert JAUSS, «Littérature médiévale et théorie des genres», p. 37-76, alla p. 57. Seguendo Viëtor, Jauss rileva come i generi vadano considerati non in quanto *genera*, classi da intendersi in senso logico, ma come gruppi storici (ivi, p. 42-43).

[3] Eleazar Moiseevič MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, Macerata, eum, 2014, p. 7.

[4] Eleazar Moiseevič MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993.

[5] Massimo BONAFIN, «Eleazar Moiseevič Meletinskij, i giorni e le opere», nota introduttiva a MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, p. I.

dr Nikolaevič Veselovskij, con il suo progetto di storicizzazione della poetica[6] e di un'indagine scientifica applicata all'arte verbale atta a sviscerarne i sistemi segnici che ne costituiscono le fondamenta: «un progetto di grammatica della letteratura universale, d'impianto già pre-semiologico, che avrebbe evidenziato i caratteri comuni, a livello tipologico e strutturale, della cultura umana come si manifestano nella varietà e creatività verbale e discorsiva dei popoli, delle epoche e dei diversi paesi»[7]. Il quadro generosamente offerto da Bonafin è stato inoltre già ripreso dal lavoro di un altro recensore, che ha ampliato la rete di relazioni nel contesto degli studi russi, proponendo in particolare un confronto con l'opera di Michail Michajlovič Bachtin[8].

Rinviando a questi lavori pregressi, ci proponiamo di abbozzare una modesta sintesi ragionata dei cinque capitoli di questo saggio, le cui ambizioni, per così dire, universalistiche lo rendono in alcuni punti una selva intricata, una selva che, di là dell'ampia visione comparatistica e storicistica che supporta il metodo della poetica storica, non è esente da un notevole acume critico che Meletinskij riserva a singoli autori e testi. Il rischio nella lettura di un'opera come questa – rischio del resto insito nella stessa metodologia che ne costituisce il cardine – è quello di sottovalutare, a profitto della generalizzazione teoretica, l'intelligenza ermeneutica rivolta alla singolarità, il saldo rifiuto di abbozzare una qualsiasi struttura teorica che non sgorghi dalla stessa testualità, il meticoloso studio degli autori. È la dialettica di singolare e generale a rendere l'approccio di Meletinskij filologico – nel senso lato del termine – prima che comparatistico.

D'Arco Silvio Avalle, che proprio alla poetica storica di Veselovskij riservò una grande attenzione, considerava il problema diacronico della metamorfosi delle forme «mal posto dalle teorie evoluzionistiche»[9]. La poetica storica non è, come chiarisce Bonafin, una «storia evoluzionistica della letteratura»[10], in quanto essa implica lo sforzo di rintracciare un patrimonio culturale di carattere antropologico che ha nutrito, tra le vicissitudini delle sue stratificazioni, la formazione dei generi discorsivi[11]. Da questo postulato nasce l'importanza che Meletinskij attribuisce al sincretismo primitivo, cui largo spazio aveva riservato nel suo stu-

---

[6] Si veda Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, *Poetica storica*, Roma, edizioni E/O, 1981.

[7] Bonafin, «Eleazar Moiseevič Meletinskij, i giorni e le opere», p. VIII.

[8] Elizaveta Illarionova. Meletinskij, *Poetica storica della novella*, *Enthymema*, 11 (2014), pp. 195-203. risorsa online: http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4592.

[9] D'Arco Silvio Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore, 1990, p. 59.

[10] Bonafin, «Eleazar Moiseevič Meletinskij, i giorni e le opere», p. VIII.

[11] Meletinskij, nel tracciare le stratificazioni del genere discorsivo della novella, non è interessato a mettere in luce legami e parentele in termini di 'influenza', ma in termini di 'tipologia', «nel cui ambito soltanto è pensabile una poetica storica» (ivi, p. 40).

dio sulla poetica storica dell'epos e del romanzo e che Cesare Segre definiva nella nota introduttiva come una «specie di nebulosa, da cui progressivamente si sarebbero distaccati lirica, dramma, musica, danza, e in particolare quell'epica che egli considera l'incunabolo delle forme narrative, anzitutto del romanzo»[12]. Una nebulosa in cui si offrono in un'unità i principi dell'arte, della religione, delle idee prescientifiche, un'indistinzione in cui l'attività estetica è inseparabile dalle pratiche religiose[13], ma anche da una primitiva idea di scienza.

In questa miscela sincretica primitiva immersa nel folklore, assumono particolare rilievo le leggende mitologiche sugli eroi culturali e i loro doppi comico-demoniaci, i *tricksters*: va rintracciato qui il «prototipo più arcaico di arte narrativa, compresa quella novellistica»[14], lo strato più antico dell'arte verbale, da cui si sarebbero generati la fiaba di magia, la fiaba novellistica, la favola edificante, l'aneddoto, realtà verbali dalle quali, attraverso un processo di 'novellizzazione'[15], si svilupperà il genere in questione. A questo passaggio è dedicato il primo capitolo, *Le prime forme della novella*, in cui Meletinskij, convinto che solo nel confronto con l'alterità è possibile cogliere l'identità, passa in rassegna i tratti peculiari di diverse varietà del folklore allo scopo di fare emergere l'«elemento novellistico»[16], per come è possibile coglierlo prima della sua formalizzazione letteraria.

È soprattutto alle differenze tra la fiaba di magia e la novella che va la sua attenzione. Nella fiaba di magia non sono tanto importanti, come per la novella, i «singoli avvenimenti straordinari della vita dell'eroe», ma «un frammento obbligatorio della biografia eroica»[17], in particolare la formazione dell'eroe, che subisce una «modellizzazione»[18]. La fiaba novellistica, realtà mediana tra fiaba di magia e novella, prescinde invece da questa modellizzazione di una vita individuale,

---

[12] Cesare SEGRE, «Introduzione all'edizione italiana», in MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, p. 10.

[13] Tuttavia, chiariva Meletinskij, non si tratta di una subordinazione dell'arte alla religione, ma di «un'indivisibilità dei loro primi passi». (ivi, p. 35). Nella suo volume dedicato al mito, insistendo sul carattere sincretico delle prime forme di arte, di religione, di cultura, Meletinskij criticava le teorie che contrappongono l'arte alla mitologia e alle religioni primitive, marcando il carattere strettamente 'sociale' dell'insieme di queste espressioni (Eleazar Moiseevič MELETINSKIJ, *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 170-171).

[14] MELETINSKIJ, Poetica storica della novella, p. 9.

[15] Si veda ivi, p. 101.

[16] Ivi, p. 11. Per Meletinskij «l'essenza di un genere, come di qualunque altro fenomeno, si svela meglio nell'analisi del suo 'essere altro' nelle diverse forme storico-culturali (areali e nazionali)» (ivi, p. 69).

[17] Ivi, p. 12.

[18] Ivi, p. 14.

per concentrarsi su «singoli casi eccezionali»[19]. Si tratta di un elemento che Meletinskij giudica di primaria importanza e che spiega come sarà il romanzo cavalleresco, e non la novella, a ereditare e sviluppare lo schema della fiaba di magia[20]. Vi si aggiunge la rinuncia agli elementi del fantastico, con una conseguente razionalizzazione di alcuni tratti della fiaba di magia, in particolare la «sostituzione della forza magica, che aiuta l'eroe, con l'ingegno e l'astuzia dell'eroe stesso»[21]. Si tratta del connotato della saggezza, così caratteristico del genere nascente, elemento che assume con una certa agevolezza la forma dell'astuzia, dell'imbroglio, sempre in linea con una sostituzione dell'intelligenza alle forze magiche. Inoltre, da un punto di vista strutturale, l'attenzione agli eventi straordinari più che al percorso di formazione dell'eroe opera una «decomposizione della fiaba di magia in intrecci indipendenti, sorti dai suoi singoli elementi»[22]. Alcune pagine sono poi dedicate al ruolo, nella formazione della novella, della fiaba aneddotica[23], che approfondisce il tema della stupidità secondo una tendenza comica, divergente quindi dalla tendenza seria e quasi morale della fiaba novellistica. Proprio sulla base di questa divergenza, i due sottosistemi agiscono secondo un principio di complementarità nella fase di assestamento del nuovo genere.

La visione comparatistica di Meletinskij si allarga, nella seconda parte di questo primo capitolo, alla fiaba orientale. L'apporto della tradizione prenovellistica indiana e araba nella messa in forma della novella europea, chiarisce lo studioso, è indiscutibile, e quello su cui ci sarebbe semmai da discutere è la misura dell'influenza. L'autore rileva la presenza insistita dell'elemento didascalico negli intrecci delle raccolte narrative a cornice indiane (tra le numerose raccolte incorniciate, si analizzano il *Pañchatantra* e il *Sukasaptati)*, da cui conseguirebbe un «non completo orientamento novellistico»[24], incompletezza determinata anche dal fatalismo, dall'astratta comicità aneddotica e da una 'situazionalità' connessa all'«assenza di caratteri monolitici indipendenti»[25]. Al contrario della fiaba indiana, quella araba, in particolare *Le mille e una notte*, mitigando gli elementi appena elencati, raggiunge un più alto livello di novellizzazione.

L'approccio 'per differenza' di Meletinskij si manifesta chiaramente in queste pagine, in cui l'autore si propone di descrivere, in un fitto excursus, ciò che la novella classica non sarà. Inoltre, come si sarà già notato, in questo studio

---

[19] *Ibid.*
[20] Ivi, p. 12.
[21] Ivi, p. 16.
[22] Ivi, p. 23.
[23] Ivi, p. 24 s.
[24] Ivi, p. 43.
[25] *Ibid.*

sulle differenze Meletinskij si sofferma con una certa insistenza sul carattere, sul personaggio: sembra spesso latente, un po' lungo tutto il volume, il rinvio al saggio del 1958 sull'eroe della fiaba di magia[26], di cui il lettore italiano attende la traduzione. Meletinskij traccia il quadro che porterà, con la novella classica, a una certa forma d'individualizzazione del carattere, ma che non può essere confusa con una rappresentazione dei personaggi come tali. L'autore critica senza mezzi termini l'opinione di Viktor Šklovskij secondo cui con le *Mille e una notte* si sia avuta una presa di coscienza dei personaggi[27]. Su questo versante, il discorso di Meletinkij è dei più noti: la questione si risolve in un percorso evolutivo che porterà alla piena realizzazione psicologica del personaggio con la letteratura ottocentesca (è soprattutto Čechov a essere trattato come il punto di arrivo del processo). Al lettore resta il rimpianto di non vedere l'acume critico e analitico di Meletinskij e la sua conoscenza enciclopedica dei testi indirizzarsi a interrogare l'essenza specifica del personaggio pre-moderno, piuttosto che riaffermare quello che esso ancora non è.

L'analisi si estende fino all'Estremo Oriente, con una presentazione della novella cinese, in particolare dello *huaben*, genere narrativo semifolklorico, ricco di intrecci su imbroglioni e investigatori spesso incentrati su malintesi di vario tipo, genere che sarà poi elevato a dignità letteraria. Largo spazio è riservato all'opera di Pu Songling, del XVII secolo. Alcuni aspetti della novella cinese in cui questa diverge in maniera netta dalla fiaba permettono a Meletinskij di esporre quelli che saranno tratti precipui della novella *tout court*: in particolare, la concentrazione in un unico avvenimento eccezionale e la trasformazione del fantastico in «metodo di descrizione artistica»[28]. Il fantastico è cioè usato allo scopo di contrapporre sogno e realtà, impiego che non sarà perseguito dalla novella classica, ma di cui sarà possibile rintracciare delle realizzazioni in alveo romantico, in particolare con E.T.A. Hoffmann. Questo ragguaglio tra folklore cinese, letteratura cinese del XVII secolo e romanticismo europeo mostra bene l'azione analitica di Meletinskij, interessata, come dicevamo, non a un discorso di influenze ma di tipologie.

Le prime due parti del capitolo costituiscono con evidenza il retroterra che apre la via alla trattazione della tradizione novellistica medievale. Concorrono allo sviluppo della novella gli *exempla*, con la loro «funzione extra-artistica»[29] e didattica. Si segnala soprattutto come la novella abbia utilizzato i *Gesta Romanorum* (XIV secolo) per ricavarne diversi intrecci, affrancati però dagli epiloghi

---

[26] *Geroj volšebnoj skazki: proischoždenie obraza*, Moskva, Izdatelstvo vostočnoj literatury, 1958.
[27] MELETINSKIJ, Poetica storica della novella, p. 46.
[28] Ivi, p. 68.
[29] Ivi, p. 70.

morali. Dopo aver dedicato alcune pagine ai materiali offerti dai *Sermones vulgares* di Jacques de Vitry, Meletinskij annota come gli *exempla*, nonostante la loro funzione pratica, presentano intrecci dotati di contrapposizioni paradossali che celano potenzialità dinamiche e diegetiche, i quali, abbinati alla tradizione folklorica, originano la novella secolare medievale.

Tra le forme testuali prodotte da questi incontri e combinazioni, spiccano il *Novellino*, passaggio importante nella formazione della novella classica italiana, benché la sua morale oscilli ancora tra «le severe e medievali richieste di condanna dei peccati e la difesa della naturalezza»[30], i *lais* di Marie de France (per i quali Meletinskij si spinge a suggerisce un possibile confronto con la novellistica cinese, per via dell'incontro di folklore, motivi fiabeschi e tematica amorosa), i *fabliaux*, con il loro spirito di opposizione ai generi cortesi. Meletinskij tiene a precisare, come farà anche a proposito di Boccaccio, quanto sia fuori luogo parlare di realismo per i *fabliaux* e, in generale, per tutta la letteratura medievale, poiché la descrizione del 'basso' non va presa per una volontà di rappresentare l'ordinario. Completano il quadro delle prime forme di novella lo *Schwank* tedesco e i *Canterbury tales* di Geoffrey Chaucer: il ruolo di questi ultimi nella formazione della novella classica è considerato periferico.

Ciò che condurrà a una completa novellizzazione è la cancellazione dei confini tra queste diverse realtà folkloriche, pre-letterarie e letterarie passate in rassegna, oltre che a una rinuncia al didascalismo, al fatalismo, alla descrizione di azioni come proprie della natura del gruppo cui il personaggio appartiene, senza una reale interiorizzazione del conflitto, che avverrà solo nello stadio classico, con l'affermazione dell'individualità dell'eroe e della sua libera iniziativa.

Il secondo capitolo, *La novella classica di epoca rinascimentale*, è per la metà dedicato al *Decameron* di Boccaccio, in cui si realizzano il passaggio da un registro stilistico inferiore a uno medio, la sintesi di diversi generi narrativi e l'interiorizzazione dei conflitti di cui si è detto, una narrativizzazione del nucleo comico degli aneddoti tradizionali, una decisa affermazione della funzione artistica della novella, di là di ogni didascalismo. Meletinskij conferma e approfondisce nell'analisi del *Decameron*, attraverso le esemplificazioni testuali, alcuni elementi che aveva già messo in luce nel precedente capitolo. Innanzitutto, il superamento realizzato da Boccaccio dell'«annullamento della personalità a favore della sua condotta e della situazione»[31]. Boccaccio limita l'azione del destino a favore di una scelta libera e sostituisce il 'personale' al 'tipico', attribuisce una certa contraddittorietà ai suoi personaggi, guidati da impulsi sia positivi sia

[30] Ivi, p. 88.
[31] Ivi, p. 107.

negativi; l'azione resta una funzione della situazione, ma trova una motivazione nelle caratteristiche e nelle emozioni dei personaggi (senza per questo, ripete Meletinskij, poter parlare di psicologismo). Inoltre, Boccaccio supera la valutazione di eventi e azioni in base alla gerarchia di peccati e virtù. Tutto ciò s'inserisce nel «fermento della nuova ideologia umanistica»[32], ma l'autore precisa che non bisogna pensare che sia stato l'umanesimo a originare la novella: questo ha svolto unicamente la funzione di catalizzatore nel percorso di affermazione del genere. Ancora, come già visto per i *fabliaux*, Boccaccio respinge l'etichetta di realismo per il *Decameron*: «l'orientamento stesso della novella classica verso eventi straordinari e verso situazioni eccezionali, in molto ancora tradizionali e convenzionali, indirettamente contraddice il realismo»[33].

Nella seconda parte del capitolo si affrontano gli autori che hanno sperimentato questo genere immediatamente dopo Boccaccio, analizzando le differenze e le analogie rispetto al fondatore della forma classica della novella in Europa. Sul versante italiano, Franco Sacchetti, in cui prevalgono i motivi aneddotico-umoristici, Masuccio, con uno sguardo cupo rivolto alla natura viziosa degli uomini, Matteo Bandello, che testimonia la crisi dell'umanesimo, Giovan Battista Giraldi Cinzio, in cui appaiono un forte pathos e una retorica elevata, Firenzuola, che porta la tradizione boccaccesca a una formalizzazione estetizzante, Grazzini, con i suoi aneddoti di vita quotidiana, Straparola, con cui ritorna un certo didascalismo. L'analisi si estende poi al Rinascimento francese, con Marguerite de Navarre, Bonaventure des Périers, *Le cent nouvelles nouvelles*.

Dopo una meticolosa analisi delle differenze, Meletinskij sintetizza quello che è il sostrato comune e che sembra essere il punto cui tendeva l'articolazione di questi due primi capitoli: l'unità degli autori citati sta nell'antropocentrismo e nella «concezione del mondo anzitutto come campo e risultato dello spirito d'iniziativa attivo e sufficientemente libero dell'uomo». «Il ruolo del destino», continua, «resta secondario e per lo più si rivela come risultato del gioco delle passioni e delle azioni degli individui»[34]. Se non si può parlare di una vera analisi psicologica, la novella del Rinascimento «riesce a raffigurare la molteplicità degli aspetti e delle fantasie come espressione dell'individualità, persino a rivelare alcuni sentimenti ambivalenti, a mostrare sia l'azione benefica che devastante delle passioni»[35].

---

[32] Ivi, p. 106.
[33] Ivi, p. 139.
[34] Ivi, p. 186.
[35] Ivi, p. 187.

Il terzo capitolo è dedicato a *La novella romanzesca dei secoli XVII e XVIII*. Qui il discorso si delinea sullo sfondo della formazione del romanzo moderno, attraverso il passaggio per il romanzo post-cavalleresco e quello picaresco. Lo stesso termine 'novella', rileva l'autore, è percepito in opposizione al *romance*, romanzo di vecchio tipo, e più blandamente contrapposto al *novel*, il romanzo di nuovo tipo, rispetto a cui la novella sembra distinguersi unicamente per le ridotte dimensioni. Gli autori presentati sono Miguel de Cervantes, il quale ha l'indiscusso merito di aver ampliato notevolmente l'estensione tematica della novella, e, in Francia, Charles Sorel, Paul Scarron, Jean Regnault de Segrais, Madame de Villedieu, Madame de Lafayette, Mademoiselle de la Roche-Guilhem, Jean de Préchac. L'affresco tracciato si muove così tra la novella picaresca e la novella 'seria', che contribuisce alla formazione del romanzo psicologico, tra quella realistico-galante e quella a tendenza storica, fino, con Robert Challe, alla creazione di una vera novella romanzesca. Con l'affermazione del pensiero illuminista, le novelle-romanzi finiscono per costituire una delle fonti del romanzo filosofico, di cui Voltaire è il massimo esponente; da quest'incontro si origina uno spostamento verso la novella edificante, con Jean-François Marmontel. Altre considerazioni sono rivolte a Restif de la Bretonne e al marchese de Sade.

L'aspetto su cui s'insiste alquanto in questo capitolo è il confine labile che si va instaurando tra novella e romanzo, la perdita della specificità di genere della novella. Si mostra inoltre, coerentemente con un percorso che abbiamo già visto tracciarsi nel primo capitolo, l'affinarsi di strumenti narrativi che portano all'affermazione dello psicologismo.

Il profilo del genere della novella si sposa perfettamente con lo stile romantico (capitolo quarto, *La novella romantica del XIX secolo*): la tendenza per l'eccezionale e l'inaudito è tanto un tratto della novella quanto un bisogno consustanziale alla visione romantica. Del resto, è lo stesso Goethe a dare la definizione di novella come «evento inaudito che ha avuto luogo»[36]. Il romanticismo riforma profondamente la novella, creando la possibilità di un'azione interna: non è più l'attivismo dell'eroe a costituire il cuore della narrazione, giacché esso è deformato da varie forze, e lo scontro, il conflitto s'installa nelle contraddizioni sia del mondo spirituale sia di quello circostante, che si allarga fino a toccare dimensioni cosmiche. L'inaudito, oltre che realizzarsi nel soprannaturale, nel mistico o nel fiabesco, giunge a coincidere con le inclinazioni inconsce dei personaggi.

Meletinskij interroga l'opera dei romantici tedeschi, Heinrich von Kleist, Johann Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph Freiherr von Eichendorff, ma è soprattutto a E.T.A. Hoffmann che dedica brillanti pagine criti-

[36] Ivi, p. 229.

che, mettendo in risalto il metodo del fantastico nella vita reale, la combinazione tra fantastico e umoristico, l'intreccio di mitologico e fiabesco nella novella. In Hoffmann si realizza pienamente il mutamento del genere in forza di un'intensa interiorizzazione e si mostra con evidenza l'infrazione di confini rigidi tra generi. La trattazione si rivolge poi al romanticismo americano, con Washington Irving, ma soprattutto con Edgar Allan Poe, in cui si distingue un tentativo d'introdursi 'in modo logico' nel mondo del prodigio e del mistero, «aspetto che lo fa spiccare con chiarezza all'interno dell'ambiente romantico»[37]. Oggetto di considerazioni marginali sono il romanticismo inglese e quello francese.

Il quinto capitolo, *Dal romanticismo al realismo (XIX secolo)*, ha, come lo stesso autore riconosce, i tratti di un compendio. Si mostra, nel passaggio dal romanticismo al realismo, un'attenuazione del principio soggettivo e dell'elemento lirico, si accresce la distanza tra il narratore e i personaggi, acquista un ruolo essenziale la narrazione obiettiva del narratore-osservatore che ha come oggetto la vita di ogni giorno. Dal punto di vista della struttura, si nota una certa tendenza al dramma. Più importanti cambiamenti si avranno nel tardo realismo, laddove l'impressionismo e il simbolismo smorzano la tendenza della novella verso il romanzo. Il perno si trasferisce nuovamente dal personaggio all'azione, si ritorna agli esasperati contrasti, alle svolte narrative impreviste: si assiste insomma a un rafforzamento della specificità del genere, che il romanticismo aveva intaccato.

Tra gli autori passati in rassegna troviamo, in area francese, Prosper Mérimée, Stendhal, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant; in area tedescofona, Adalbert Stifter, Theodor Storm, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer; nella letteratura americana, Francis Bret Harte, O. Henry. Se, per questa serie di autori, Meletinskij si impegna a tracciare somiglianze ed evoluzioni rispetto al romanticismo, di cui comunque emerge una certa eredità, il passaggio dal romanticismo al realismo si manifesta in maniera drastica nella letteratura russa, con la novellistica di Aleksandr Sergeevič Puškin e di Nikolaj Vasil'evič Gogol' e, in misura minore, di Ivan Sergeevič Turgenev, nella cui opera la novella compare in maniera debole. A occupare però un posto d'onore nel percorso evolutivo della novella nel tardo realismo è l'opera di Anton Pavlovič Čechov, il quale, attraverso l'impronta impressionistica e la penetrazione psicologica, indebolirà di nuovo il carattere novellistico per eccellenza, la dimensione del 'fatto' e della sua eccezionalità. Si ha con Čechov il passaggio dal fatto al sottotesto, elemento che trasformerebbe la novella in antinovella, aprendo la strada al destino che il genere subirà nel XX secolo. La trattazione, però, si arresta a questa soglia.

---

[37] Ivi, p. 271.

Alla fine della lettura dei cinque corposi capitoli, si ha la percezione della saggia portata bifronte del procedere argomentativo dell'autore. Da un lato, Meletinskij è granitico nel voler dettagliare i tratti che individualizzano la novella nella forma netta di un genere, dall'altro il suo discorso si risolve in una costante messa in crisi di quel progetto: un genere confina con altri generi, e l'evento letterario è sempre un evento ibrido, difficilmente inquadrabile in categorie troppe nitide. Dopo aver rintracciato – attraverso la confluenza nell'opera di Boccaccio di una molteplicità oltremodo ricca di generi – gli elementi tematici e formali che meglio fissano l'identità della novella, Meletinskij mostra costantemente al lettore, nell'ampio percorso diacronico, come quell'identità sia messa in crisi dal contatto con altre forme testuali per poi essere in qualche modo recuperata. L'epilogo del saggio è in questo indicativo: il XX secolo è accennato come l'ambiente in cui la novella è distorta, distorsione che non è però intravista come una degradazione, ma come indizio di vivacità del genere: con Čechov, sostiene ambiguamente Meletinskij nelle conclusioni, la novella si trasforma, sì, in antinovella, ma questa trasformazione non è che una 'nuova vita'.

In chiusura, non si possono non segnalare le preziose note del traduttore di questo volume, che lo arricchiscono con informazioni indispensabili per chi non abbia dimestichezza con la terminologia critica russa.

Teodoro PATERA
Università di Macerata

Crónica de Sancho IV, ed. Pablo Enrique SARACINO, Buenos Aires, SECRIT, 2014 (Col. Ediciones Críticas 9), CXCV + 201 pp.

La *Crónica de Sancho IV*, segunda parte de la *Crónica de tres reyes*, que incluye también los textos correspondientes a los reinados de Alfonso X y Fernando IV, es un texto historiográfico fundamental para entender la crónica regia castellana, seguramente escrito bajo el reinado de Alfonso XI, y con el fin de reivindicar la figura real de éste y de su abuela, mujer de Sancho, doña María de Molina. Narra, a lo largo de sus folios, los sucesos de su reinado, entre 1284 y 1295. Condimentado por varios episodios que atañen a la lucha contra el moro, el texto se articula sobre la relación conflictiva, particular, sumamente interesante y por momentos notoriamente literaria con tres miembros de la nobleza castellana: Lope Díaz de Haro, Juan Núñez de Lara y el infante don Juan, como bien argumenta Saracino en un artículo posterior a la edición que es objeto de esta