

Sul modernismo italiano

a cura di

Romano Luperini, Massimiliano Tortora

Liguori Editore

Comitato scientifico

Zygmunt G. Baranski (Cambridge University, Cambridge), Giulio Ferroni (Università di Roma La Sapienza), François Livi (Université Paris-Sorbonne, Parigi), Romano Luperini (Università di Siena), Marco Santagata (Università di Pisa), Paolo Valesio (Columbia University, New York).

I volumi pubblicati in questa collana sono preventivamente sottoposti a una doppia procedura di “peer review”.

Volume pubblicato con il contributo del Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca, dell’Università degli Studi di Siena, dell’Università della Calabria, dell’Università degli Studi di Perugia, dell’Università degli Studi di Pisa e dell’Università per Stranieri di Siena nell’ambito del Programma di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale “Realismo e modernismo nella narrativa italiana tra Ottocento e Novecento” (PRIN 2008).

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d’autore
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all’uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l’autorizzazione scritta dell’Editore.

Liguori Editore
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA
<http://www.liguori.it/>

© 2012 by Liguori Editore, S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati
Prima edizione italiana ... 2012
Stampato in Italia da Liguori Editore, Napoli

Luperini, Romano (a cura di):

Sul modernismo italiano/Romano Luperini, Massimiliano Tortora (a cura di)

Letterature

Napoli : Liguori, 2012

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 5901 - 8

ISSN 1828-8421

1. Realismo 2. Sperimentalismo I. Titolo II. Collana III. Serie

Ristampe:

20 19 18 17 16 15 14 13 12 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

INDICE

Definizioni

- 3 Il modernismo italiano esiste
di *Romano Luperini*
- 13 Tracciato del modernismo italiano
di *Raffaele Donnarumma*

I precedenti

- 41 Il romanzo della scienza. Pseudoletteratura e crisi del positivismo nell'opera di Paolo Mantegazza
di *Alessandro Gaudio*
- 59 Le cicatrici dell'adulterio. Il romanzo italiano pre-modernista e il caso di Federico De Roberto
di *Margherita Ganeri*

Autori del modernismo

- 83 *Il naso di Anita*. Menzogna romantica, realismo critico e verità umoristica in alcune novelle pirandelliane
di *Ivan Pupo*
- 105 Pirandello o la coscienza del realismo: i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*
di *Riccardo Castellana*
- 135 Il tempo della coscienza: *Senilità*
di *Daniela Brogi*

- 155 Forme dell'identità nella narrativa modernista. Il caso di Zeno
di *Cristina Savettieri*
- 183 Zeno antieroe modernista
di *Massimiliano Tortora*
- 201 Montale e il romanzo modernista europeo
di *Antonella Amato*
- 239 La «sospensione spaventosa»: Ungaretti e l'astrazione modernista
di *Gabriele Fichera*
- 261 *Indice dei nomi*

TRACCIATO DEL MODERNISMO ITALIANO

di Raffaele Donnarumma

1. Fortuna di una categoria

Sempre più spesso, e sempre più a proposito, si sente parlare di modernismo per la letteratura italiana del Novecento¹. Svevo, Pirandello, Tozzi, Gadda, Montale vengono convocati sotto una categoria meno vaga di quanto vogliano alcuni per la cultura di lingua inglese², ma certo sfocata in altri ambiti nazionali (francese, austro-tedesco, spagnolo, portoghese), dove pure ricorre con efficacia e dove riunisce scrittori che, al di là di differenze evidenti, hanno un'aria di famiglia. Non solo Joyce, Woolf, Lewis, Eliot e Pound (o Stein e Faulkner), ma anche Proust e Gide, Musil e Kafka, Pessoa e Unamuno entrano in un paesaggio accidentato, ma dalla fisionomia intuitivamente riconoscibile. Modernismo diviene così il nome del canone novecentesco sino alla seconda guerra, prima del postmoderno, e forse in reazione e risposta ad esso: *Weltliteratur* di un mondo non ancora globalizzato, i cui confini coincidono per l'ultima volta con quelli dell'Occidente

¹ *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, edited by L. Somigli and M. Moroni, Toronto: Toronto University Press, 2004; R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Roma-Pisa: Serra, 2009 e "Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)", *Italianistica*, 1, 2010, pp. 23-45; V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia: Marsilio, 2010 (e devo aggiungere il mio *Gadda modernista*, Pisa: ETS, 2006). Si veda infine la sezione *Il modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, su «Allegoria» 63, 2011, 7-100: include L. Somigli, "Dagli 'uomini del 1914' alla 'planetarietà'. Quadri per una storia del concetto di modernismo"; A. Nucifora, "Note sul modernismo angloamericano"; C. Savettieri, "Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo"; V. Baldi, "A cosa serve il modernismo italiano?"; M. Tortora, "La narrativa modernista italiana"; R. Luperini, "Modernismo e poesia italiana del primo Novecento".

² M. Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*, New York: Cambridge University Press, 1986, p. VII.

e il cui centro è anglofono (anche se il primato, come dimostrano Pound ed Eliot e come avvertiva a suo modo James, stava ancora nel vecchio continente).

L'intento di canonizzazione è, credo, legittimo. Porre il nostro paese in questo quadro non significa però assumere un paradigma già fatto, ma stabilire prima un terreno comune, in cui gli influssi diretti hanno un peso ridotto, poi distinzioni che sono nelle cose. La vicende dei singoli paesi restano diverse: ciascuno di essi ha già costituito una tradizione del Novecento anche senza dargli il nome di modernista. Di fatto, questo canone promuove la stessa letteratura che, soprattutto sino agli anni Sessanta, era riconosciuta come esemplare della contemporaneità (e quindi, come modello ideale del presente): per l'Italia, ripete la lezione di alcuni dei maggiori critici del secolo scorso, da Giacomo Debenedetti a Guido Guglielmi³. Tuttavia, la nuova designazione impone di trarre alcune conseguenze. Anzitutto, la categoria di modernismo, risorta ora che il postmoderno si è esaurito, chiede di esplicitare di un disegno storico: riguarda qualcosa che è sentito insieme come concluso e come ritornante. Da questa percezione, infatti, è sorto un dibattito sul neo-modernismo: al quale non giova la confusione tra un'idea di arte duramente critica nei confronti del suo tempo, la modernità come epoca di emancipazione e di guasti, la modernizzazione come agente di progresso forzoso⁴. In

³ Alludo soprattutto a G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano: Garzanti, 1971 e *Il personaggio uomo* [1947-1967], Milano: Garzanti, 1988 (su cui va visto M. Tortora, "Debenedetti, Svevo e il modernismo", in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo: Palumbo, 2010, pp. 281-302) e G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umoreismo Metafisica Grottesco e La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino: Einaudi, 1986 e 1998 (meno persuasivo, invece, *L'invenzione della letteratura. Fra modernismo e avanguardia*, Liguori: Napoli, 2001, che protrae il paradigma dello sperimentalismo, di ascendenza avanguardistica, estendendolo da Leopardi al pieno Novecento). È difficile delimitare il campo: di fatto, chiunque leggesse la narrativa primonovecentesca sullo sfondo di quella europea contemporanea aveva in mente quello che oggi definiamo un canone modernista (così, per esempio, anche Contini quando accosta Gadda a Joyce o a Proust va in quella direzione: cfr. G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Gadda 1934-1988*, Torino: Einaudi, 1989). Per il mio discorso, vanno ricordati anche, e almeno, G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna: Il Mulino, 1987, e *Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino: Einaudi, 1998; e R. Luperini, che di fatto ha indagato sul modernismo prima ancora di dargli questo nome (in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli: Liguori, 2006), con *Il Novecento*, Torino: Loescher, 1981, passando per *L'allegoria del moderno*, Roma: Editori Riuniti, 1990, sino al più recente *L'incontro e il caso*, Roma-Bari: Laterza, 2007.

⁴ In Italia, il maggiore assertore di un neo-modernismo è R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli: Guida, 2005, in partic. pp. 67-79. Si pronuncia contro questa tesi C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagine sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari: Laterza,

secondo luogo, occorre una definizione propria per l'Italia, al di là delle analogie con altri paesi. Non ripeterò che il modernismo non è affatto un movimento, giacché non lo fu davvero neanche in Gran Bretagna; neppure che esso è una categoria anzitutto interpretativa, come tutte quelle che hanno anche un significato storiografico. Ma appunto perché non diventi un comodo lasciapassare per unire i picchi della prima metà del Novecento, quali che siano, occorre riflettere sui limiti e sugli sviluppi cronologici, sul gioco inevitabile delle inclusioni e delle esclusioni, sulle distinzioni interne, sul suo stesso significato.

2. *Modernismo / avanguardia*

Soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, una parte almeno degli scrittori italiani che oggi diciamo modernisti erano tenuti insieme sotto un generico sperimentalismo che, mentre serviva a distinguerli dai 'decadenti' della generazione precedente o contemporanei (Pascoli, d'Annunzio), dall'altro rivelava un'effettiva sudditanza sia alle avanguardie storiche, sia alla neoavanguardia che allora operava la sua ridefinizione del campo. Svevo, Pirandello o Gadda erano guadagnati alla causa militante a prezzo, però, di una certa parzialità. Così, si trovavano enfatizzati gli aspetti negativi di un'età di crisi, che aveva prodotto anti-romanzi, e si era concentrata sugli aspetti metalinguistici e autoriflessivi della scrittura. Quando l'operazione non poteva riuscire sino in fondo, si invocava una barriera del naturalismo non varcata: un limite di fronte alla compiutezza dell'avanguardia, insomma, anziché un insieme di scelte connesse a essa, ma orgogliosamente distinte⁵. Questa costruzione mostra ormai la sua desuetudine; eppure, contiene un elemento di verità irrinunciabile: segnala, infatti, la concomitanza fra modernismo e avanguardia. Se il *Manifesto del futurismo* è del 1909, l'*Umorismo* di Pirandello – in cui il modernismo italiano trova l'atto di nascita della sua presa di coscienza – è appena di un anno prima, il 1908; anche se Mattia Pascal, cui il saggio è dedicato, aveva avuto

2011, pp. 61-89, riprendendo F. Jameson, *Una modernità singolare*, Sansoni: Firenze, 2003; [*A Singular Modernity*, New York: Verso, 2002].

⁵ Penso, per esempio, ad A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano: Feltrinelli, 1964, *Vero e falso*, Milano: Feltrinelli, 1968 e a B. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano: Mursia, 1964, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano: Mursia, 1972. Posizione analoga aveva anche E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano: Mursia, 1961, *Ideologia e linguaggio*, Milano: Feltrinelli, 1965, *Poesia italiana del Novecento*, Torino: Einaudi, 1969.

il suo romanzo già nel 1904. In effetti, è sotto l'etichetta di età delle avanguardie che si è rubricata una fase della storia letteraria in cui accanto agli avanguardisti veri e propri vengono posti i crepuscolari (ma Govoni, Corazzini e Gozzano esordiscono, ancora una volta, prima del 1909) e gli scrittori della «Voce» (che, con l'ennesimo lieve sfasamento, inizia le pubblicazioni nel 1908, anche se per i libri di Rebora o Sbarbaro o Campana occorre attendere almeno il 1913).

Di fatto, e sia pure di pochissimo, il modernismo precede l'avanguardia. Del resto, sebbene l'età dell'oro del modernismo inglese dati agli anni Venti, i suoi esordi risalgono alla fine del secolo precedente con la narrativa di Conrad e di James (e, per alcuni aspetti, con la poesia di Browning): il caso italiano, nonostante un qualche ritardo, confermerebbe questa cronologia, fermo restando che Verga, Fogazzaro, Pascoli o d'Annunzio stanno in una fase distinta. Ma la questione non è di date. I modernisti sanno quello che sa l'avanguardia, ma vogliono qualcosa in più. La loro precedenza non è cronologica, ma di posizione e di valore. Se siamo stati abituati a pensare il modernismo sotto l'egemonia delle avanguardie, e in sua funzione, ora potremmo rovesciare il discorso, e vedere nell'avanguardia un momento unilaterale della logica modernista. L'Italia starebbe così nella regola europea: e la regola viene posta proprio dall'eccezione dei paesi di lingua inglese, i soli a non aver conosciuto avanguardie forti e protratte ma, al contrario, un modernismo che tendeva a fare gruppo sia pure senza costituirsi in movimento⁶.

Come ben sapeva Sanguineti, l'atteggiamento dell'avanguardista è eroico e patetico, e passa dalla distruzione cinica al proclama della verità. La sua furia è organizzata e collettiva. Rovesciare gli idoli tardoromantici e spazzar via il ciarpame piccoloborghese vuol dire rinnovare la vita in una festa sanguinaria. La rivoluzione dell'arte si allinea ai progressi della tecnica e il nuovo diventa una fede senza deroghe. Per questo, le istituzioni dell'arte vanno destituite e la tradizione sconfessata soprattutto nei suoi monumenti. La violenza rigenera, il riso seppellisce gli avversari. Il nuovo uomo sarà un superuomo⁷. L'atteggiamento modernista è invece critico e dialettico, e oscilla tra nostalgia e utopia. Tanto si accanisce nel rifiutare e nel disgregare le

⁶ Ricostruisce il dibattito sui rapporti fra modernismo e avanguardia Somigli, "Dagli 'uomini del 1914' alla 'planetarietà'", cit.

⁷ Questa lettura si appoggia in larga misura a P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, ed. italiana a cura di R. Ruschi, Torino: Bollati Boringhieri, 1990; [*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980].

menzogne del presente e di un passato morto o accademizzato, quanto si ostina a sottoporre la tradizione al giudizio e a scegliere in essa ciò che merita di essere salvato e che ancora può essere continuato. Solo, o tutt'al più alla ricerca di affratellamenti che però rispettano l'individualità e ignorano manifesti, il modernista conserva il rimpianto di epoche passate, o coltiva attese di mutamenti malsicuri, che non è detto la storia saprà soddisfare. Se Marinetti proclama che «il Tempo e lo Spazio morirono ieri» per spingere il presente sul futuro, e dunque dichiarare la mistica di una modernità ormai inarrestabile, i modernisti guardano sempre al qui ed ora della storia nella ricerca di un altrove e nella speranza di un orizzonte che stia al di là del tempo umano. La necessità di essere moderni apre per loro un paradosso: da un lato, l'arte deve essere all'altezza dei tempi e nuova; dall'altro, la modernizzazione, con la sua produzione di novità senza sosta, è oggetto di un dissenso spinto sino al rifiuto. L'arte è il luogo della critica al presente, e della compensazione per i dissesti e lo spossamento che esso produce⁸. Mentre il futurismo sogna di abolire l'arte per scioglierla nel tumulto della vita modernizzata, il modernismo si oppone alla meccanizzazione e conserva all'arte la sua autonomia per farne un punto di resistenza. Perciò non solo la letteratura modernista mantiene il dialogo con le sue istituzioni e difende la propria aura, ma è lo spazio in cui l'uomo è interamente umano per essersi fatto carico sino in fondo della disgregazione e dello smarrimento – e solo perciò, in senso debolmente nietzscheano, oltreuomo. Se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza. Così, anche quando mette in scena una distruzione dell'uomo, mira a restituirlo. La violenza e il riso possono servire, ma non bastano⁹. Se i futuristi non sanno che farsene dei classici, i modernisti ambiscono a diventarlo.

Esiste dunque una volontà instaurativa del modernismo, che è stata tanto più disconosciuta, quanto più i modernisti sono stati costretti dentro categorie più utili a leggere l'avanguardia. La perento-

⁸ Su questo aspetto ha insistito efficacemente F. Jameson, *L'inconscio politico*, Milano: Garzanti, 1990, pp. 353-376; [*The Political Unconscious*, Ithaca: Cornell University Press, 1981].

⁹ Su questo, rimando al mio "Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi", di prossima pubblicazione negli atti del colloquio malatestiano *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Santarcangelo di Romagna, 28-29 maggio 2010.

rietà futurista rischia di far passare per «immobilità pensosa», «estasi» e «sonno» il dubbio, l'ironia, l'*epochè* modernista; lo sprezzo imperativo della loro affermazioni vorrebbe sbaragliare le ricerche caute, ma tenaci. I futuristi vanno dalla negazione all'asserzione d'un balzo, con una spiccata sostituzione del vecchio al nuovo e insofferenti di ogni mediazione¹⁰. Il modernismo, al contrario, opera sempre per dialettica – anche se una dialettica aperta, che guarda alla conciliazione come a un compito che non sempre si può, o si deve, assolvere. Per paradosso, o perché aveva dato alla dialettica una veste negativa, la sanzione più autorevole di questo disconoscimento della logica modernista viene dalla *Teoria estetica*. Per le sue scelte di canone (Beckett, Schönberg, in misura minore Picasso) Adorno, cui non interessava distinguere fra avanguardia e modernismo, promuoveva la negatività e il radicalismo a valori su cui misurare l'altezza dell'arte contemporanea. Al contrario, il modernismo non rinuncia mai a un nucleo di valori positivi, e la sua logica non è radicale, ma prevede sempre la mediazione. Così, anche quando siano tentati dal nichilismo, i modernisti lo respingono poi sempre. La fatica ragionativa e irridente di Pirandello si stempera nella pietà umoristica o si risolve nell'adesione al flusso della vita e nel mito; lo scetticismo amorale di Svevo è corretto dalla costruzione di una saggezza ironica; l'atonia di Montale aspira al riscatto e alla decenza; la ferocia di Gadda scorre verso l'esaltazione per la ricchezza dei fenomeni. Per un modernista, le distruzioni dell'avanguardia sono necessarie, ma anche cieche e insufficienti; e così, i suoi proclami gli appaiono rumorosi o puerili. Perciò egli la sussume per oltrepassarla: prima ancora che i modernisti italiani avessero occasione di rispondere direttamente ai futuristi o ai surrealisti, essi avevano introiettato la furia rivolgitrice della modernità e avevano cercato di uscire dal gioco viziato che non consentiva mediazioni fra negativo e positivo.

In questo senso, può essere chiarita la distanza fra la volontà anti-istituzionale e, alla fine, anti-artistica dei futuristi e l'antiletteratura che tocca tutti i modernisti: non solo quelli che, come Pirandello o Svevo, contrappongono uno stile povero, di cose, ai fasti e agli inganni verbali, o coloro che, come Ungaretti, rivendicano una parola aurorale contro la consunzione della retorica; ma anche chi, come Montale o Gadda, esibisce una cultura letteraria persino esosa dichiarando insieme la

¹⁰ Lo chiariva già, seguendo Lukács, F. Fortini, "Due avanguardie" e "Avanguardia e mediazione" [1968], in Id., *Verifica dei poteri*, Torino: Einaudi, 1989, pp. 60-83.

volontà di torcere il collo all'eloquenza o usare il linguaggio di tutti. Aprire la rappresentazione artistica non significa affatto metterne in questione lo statuto. Se raramente i modernisti giungono all'estremismo stilistico dell'avanguardia, è perché da un lato conservano istanze comunicative e addirittura pedagogiche, dall'altro ritengono che le convenzioni vadano riformate, ma non possano essere evase. Persino nelle punte più avanzate del teatro di Pirandello o della narratività liberata di Gadda permane l'ombra dei musei, delle biblioteche e delle accademie che Marinetti darebbe alle fiamme. L'arte è comunque istituzione e tradizione: preservarne lo statuto contro i misconoscimenti del presente significa, nei soli modi dubitosi possibili, essere ancora in quell'umanesimo che per l'avanguardia è carta straccia. Perciò, mentre gli avanguardisti si godono la «voluttà di essere fischiati» e si rivolgono a un pubblico di adepti e di specialisti, in palese contrasto con l'aspirazione a rifare il mondo per intero, i modernisti non abbandonano mai la vocazione universalistica a parlare, se non sempre a tutti, comunque per tutti. E perciò, il modernismo conserva fermo il principio dell'autonomia dell'arte, mentre le avanguardie esasperano sì la logica formale dell'autonomia e il diritto dell'arte ad andare dritta per la propria strada, ma tendono ad abbattere i muri che la separano dall'ideologia, dalla politica, dalla vita. Per paradosso, l'avanguardia capovolge l'autonomia formale in un'eteronomia assoluta, in cui alle opere si sostituiscono operazioni e il massimo di libertà autoespressiva coincide con l'asservimento del sensibile al programma e al manifesto. Il concettuale è la verità ultima dell'avanguardia. Per i modernisti, invece, la forma ha sempre un valore: senza essere oggetto di culto in sé, essa è comunque oggetto di investimento, frutto di un lavoro e di una cura che non sono maggiori nelle sue forme più alte e tragiche che in quelle più dissonanti e comiche. Se per i modernisti la forma è, per ricordare Adorno, contenuto sedimentato, ma anche in qualche misura opaco al concetto, per gli avanguardisti è contenuto esposto, realizzazione immediata del concetto. Sono le avanguardie a compiere il programma hegeliano della morte dell'arte e della sua dissoluzione in filosofia: i modernisti credono ancora che la polarità di idea e di sensibile, di forma e contenuto non sia tutta e solo risolvibile.

Allo stesso modo, se gli avanguardisti cercano di abolire lo stile, i modernisti gli affidano sempre i marchi dell'identità. I primi agiscono con coerenza: se si vuole «distruggere nella letteratura l'«io»», bisogna allora cancellarne le tracce. Ma per i secondi, la soggettività cade sotto pulsioni contrastanti. La «torbida colluvie» profluita contro

«l'io, questo palo!», e che va dalla sminuizione ironica alla negazione metafisica, dallo screditamento della sua attendibilità all'attacco frontale, dall'autoumiliazione all'estasi dell'annullamento, non arriva mai ad espungerlo dal discorso. Al contrario, con una polarità che è stata notata sin da subito, la letteratura modernista è insieme antisoggettiva e soggettivista: contrasta l'arroganza romantica con un aggravio di esposizione del sé. Il dilagare di narrazioni in prima persona testimonia che, pure nella scissione, esiste quella prossimità, quell'intimità con se stessi che filosofi come Charles Larmore chiamano oggi «autorità dell'io». Ma anche fuori dell'*Icherzählung* lo stile garantisce e tutela l'individualità. È proprio Gadda, citato sopra, a realizzare teatralmente il paradosso di una furia antiegotica unita a un'umoralità egotista, di uno stile che si popola di ogni parola e che diventa il più riconoscibile, il più idiosincratico degli stili. E così, quel Pirandello che vanifica la persona in maschera non smette mai di trovare nell'individuo la fonte di ogni esperienza o di ogni perdita di verità; quello Svevo che sgretola gli inganni della falsa coscienza cerca nel finale e nelle continuazioni di *Zeno* una sapienza persino egoistica. Lo stile, che per Montale è il segno del decoro e della resistenza allo spaesamento esistenziale e alle ingiurie della storia, diventa per tutti i modernisti il luogo in cui l'io, minacciato dall'anonimato, pronuncia quella che Freud chiamerebbe una protesta narcisistica. Scuotendo l'io dal trono di cartapesta dei suoi privilegi revocati, i modernisti finiscono con l'infliggergli la stessa pena che gli infliggono i tempi: per questo, poi, si trovano a cercargli una riabilitazione e a farne l'unica sorgente abilitata del discorso.

La dialettica modernista sta in questo mimare la qualità dei tempi, accentuarne i colori, e contrastarla con nostalgie o utopie che hanno nell'io il loro soggetto legittimo. L'avanguardia, accusata spesso (e moralisticamente) di essere mera riproduzione dell'esistente, si arresta soprattutto nella sua specie futurista un passo prima: una volta fotografato il caos meccanico della modernizzazione, lo proclama come solo valore, cancellando non solo il passato, ma il futuro stesso in nome di un presente totalitario («Noi viviamo già nell'assoluto»). L'avanguardia è così un pensiero integralmente storico, poiché esiste solo dentro la modernità, e insieme antistorico, giacché cancella ogni profondità, vede le relazioni tra tempi sotto la sola luce di una battaglia che deve condurre alla strage del nemico. Il modernismo è un pensiero storico perché vive nella costante compresenza dei tempi, e metastorico perché aspira al trascendimento di conflitti che sono nelle

cose, e che non potrebbero produrre, qui e ora, nessuna vittoria senza ombre, nessuna sconfitta permanente¹¹.

3. *Modernismo storico*

Come parliamo di avanguardie storiche, così possiamo parlare di un modernismo storico. La sua prima fase va dal 1904, data di uscita del *Mattia Pascal*, al 1925 ed è segnata dalla sostanziale concomitanza con l'avanguardia¹². È l'età dei romanzi di Pirandello, che appunto nel 1925 prende congedo da quel genere con la seconda edizione dei *Quaderni* e con *Uno, nessuno e centomila*, avviandosi ai miti con la *Sagra del Signore della Nave*; di Boine, la cui attività si concentra dal 1912 al 1917; di Tozzi, il cui ultimo libro, *Giovani* del 1920, è postumo di pochi mesi; di Svevo, la cui *Coscienza* esce nel 1923; di Savinio, che fa uscire *Hermaphrodito* nel 1918 e *La casa ispirata* nel 1925; di Pea, che pubblica *Moscardino* nel 1922 e *Il volto santo* nel 1924. E sono gli anni dei crepuscolari (Corazzini muore già nel 1907, Gozzano nel 1916; le *Poesie* di Moretti sono del 1919); dei *Frammenti lirici* (1913) e dei *Canti anonimi* (1920) di Reborà; di *Pianissimo* (1914) e *Trucioli* (1920) di Sbarbaro; del *Porto sepolto* (1916) e dell'*Allegria di naufragi* (1919) di Ungaretti. Alcuni degli scrittori che abbiamo citato muoiono precocemente intorno alla prima guerra mondiale; altri (Pea, Reborà, Sbarbaro, Moretti) subiscono una battuta d'arresto, e riprenderanno a pubblicare dopo la seconda guerra. Il clima però ha una sua coerenza, e il conflitto che cade al suo centro, anziché mutarlo, lo sanziona, come se portasse alla luce quelle tensioni di cui modernisti avevano già percezione.

Occorre però aggiungere subito una seconda fase, che va dal 1925 al 1939. Perché indichi quest'ultima data, apparirà dal seguito. Quanto al 1925, segna non solo una pausa, ma un nuovo inizio: nell'anno in cui esce la prima edizione degli *Ossi di seppia*, il futurismo si è ormai spento, e siamo in pieno ritorno all'ordine. Ora, con quest'ultimo il

¹¹ Molte di queste riflessioni mi sono state suggerite, anche per via di contrapposizione, da J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma: Sossella, 2005; [*La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1925].

¹² Ritengo i limiti fissati al 1915-1925 da Castellana, "Realismo modernista", cit., troppo costrittivi: concordo invece con Baldi, "A cosa serve il modernismo italiano?", che si ricollega anche a R. Ceserani, "Italy and Modernity. Peculiarities and Contradictions", in *Italian Modernism*, cit., e con Tortora, "La narrativa modernista italiana", cit., che indica come *terminus a quo* il 1904 del *Mattia Pascal*, ma si arresta al 1929.

modernismo coincide solo a patto che il superamento delle avanguardie non produca la semplice cancellazione delle loro istanze, e che esso conservi un carattere aperto e non compiutamente conciliato. È chiaro allora che «La Ronda» resterà fuori dei nostri interessi; come pure, per motivi che vedremo, vanno esclusi l'Ungaretti del *Sentimento del tempo* e l'ermetismo. Al contrario, il «classicismo *sui generis* e quasi paradossale» è modernista in quanto frutto di «scavi, macerazioni e complesse “esperienze”», risultato di «una lunga accumulazione temporale e [...] spaziale»: cioè, in quanto si assuma la fatica del tempo e dell'eterogeneo e mantenga in sé la dissonanza¹³. È solo in questa seconda fase che il modernismo vince sull'avanguardia e può classicizzarsi. Se prima si registra una tangenza contrastiva, ora il processo di riassorbimento e neutralizzazione si compie più platealmente. Già nella prima fase, beninteso, i modernisti imparano dalle avanguardie per fare di meglio: *Il porto sepolto* e *l'Allegria* hanno il compito di portare su un piano diverso alcune innovazioni tecniche futuriste, trasfigurandole in una poesia davvero lirica (cioè profondamente soggettiva, quindi antimarinettiana) e rinnovando un'aspirazione già romantica alla totalità. Ma negli *Ossi*, la posizione di Montale rispetto all'avanguardia è quella di un postumo, non di un contemporaneo: la rivoluzione parolibertista non esercita su di lui né pressioni, né attrattive. Semmai, occorre ricostruire la poesia lirica *dopo* che l'avanguardia l'ha messa così radicalmente in discussione. Sua volontà è perciò attraversare l'ironia dei saltimbanchi senza porsi sul capo aureole incredibili, recuperare la negazione a un'etica del disincanto, innalzare l'elegia crepuscolare a inno, promuovere il montaggio dei frammenti a metodo di conoscenza, reinterpretare l'espressionismo alla luce di Dante. La «fermeture» del primo libro (Contini) diviene compiutamente classicismo nelle *Occasioni* quando, ormai, l'avanguardia non è più neppure un nemico da combattere. Analogamente, Gadda può «simultaneamente» come e anzi molto meglio di «Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti» perché rilegge l'intera tradizione del realismo ottocentesco, da Balzac, Manzoni e Dickens a Zola, Tolstoj e Dostoevskij, riuscendo dove nessuno dei futuristi, eccetto il Palazzeschi di *Perelà* e dei primi *Buffi*, era riuscito: raccontare. In modi analoghi, Savinio e più tardi Landolfi riprendono dal surrealismo elementi dell'immaginario e modi narrativi, ma privandoli

¹³ E. Montale, «Umberto Saba» [1926], in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996, t. I, pp. 114-128, a p. 118. Su questo tema è risolutiva T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma: IEPI, 2002.

di ogni oltranzismo (e anche come pittore Savinio, in modo simile al fratello De Chirico, mostra un'inclinazione maggiore per le mediazioni del modernismo piuttosto che per l'onirismo integrale dell'avanguardia). Anche nel caso dell'ermetismo, se volessimo rintracciare in esso istanze moderniste, dovremmo cercarle nel modo in cui rilegge e normalizza alcune figure desunte da Apollinaire o Eluard. Classicizzato, il modernismo riesce a suggestionare anche poeti che gli sarebbero estranei: persino Saba, il cui antinovecentismo ha un'altra storia e che infatti Montale, nel 1926, distingue da sé, si avvicina liberamente a soluzioni nuove nella pluralità di voci di *Preludio e fughe* (1928-1929) o nel montaggio memoriale e narrativo del *Piccolo Berto* (1929-1931).

Sono questi gli anni, oltre che degli esordi di Montale, di Gadda, di Moravia (che qui conta solo per alcuni aspetti degli *Indifferenti*), anche di «Solaria» (1926-1936), organo militante del modernismo italiano: è su questa rivista che scrivono alcuni di quegli scrittori; qui viene promosso Svevo; qui si discutono Dostoevskij e Proust; qui Vittorini, nei racconti di *Piccola borghesia*, rifà Joyce; qui si esercitano Debenedetti e Contini, responsabili in modi e con consapevolezza persino divergenti della formulazione di un canone modernista per il nostro paese.

Nelle sue due fasi, il modernismo storico ha un rapporto di opposizione dichiarata, e di continuità latente, con i principali movimenti che si impongono alla fine dell'Ottocento europeo: naturalismo da un lato, simbolismo dall'altro. Se l'avanguardia alza la voce sulla frattura, i modernisti ammettono francamente i loro debiti. Chiarire questa dinamica servirà a precisare meglio i caratteri del modernismo italiano. Naturalismo e simbolismo diventano così i confini oltre i quali il modernismo espande la sua giurisdizione: la porosità dei limiti non autorizza a cancellarli.

4. *Modernismo / realismo*

Tutti i romanzieri modernisti europei polemizzano con il romanzo naturalista, ma nessuno di loro potrebbe scrivere senza le innovazioni che il naturalismo ha prodotto: necessità di «tuer le romanesque» (Edmond de Goncourt), espansione dell'indiretto libero, nuova relazione fra narratore e personaggi, mobilità dei punti di vista¹⁴. In Italia, tuttavia,

¹⁴ La lettura più acuta di questi aspetti del naturalismo (al quale non riconosco però un valore modernista) è di P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier: Firenze, 2003.

la frattura avviene non di rado senza troppe dichiarazioni di ostilità manifesta, e anzi tributando pubblicamente qualche omaggio. Questa maggiore continuità si spiega forse anche con l'influsso esercitato da Verga, le cui scelte narrative e formali sono decisamente più avanzate dei francesi. Celebrati spesso come scrittura di cose, i *Malavoglia* o *Vita dei campi*, con l'artificio del narratore regredito, l'uso massiccio dell'indiretto libero, il ricorso sottile allo straniamento, una lingua che vuol essere mimetica ed è inventata, aprono la strada ad alcune sperimentazioni e al soggettivismo della narrativa novecentesca. Il bersaglio polemico dei modernisti è semmai, accanto alla letteratura commerciale dei Guido da Verona, d'Annunzio. I poeti dovevano pur attraversarlo per non cadere nelle sue trappole, secondo l'ammonimento di Montale: da Gozzano a Saba a Ungaretti imparano quel che possono, e se ne allontanano così decisamente da fare dell'antidannunzianesimo il primo sintomo di modernismo. Ma narratori come Svevo o Pirandello possono giocare, insieme alla carta del rifiuto, quella dell'estraneità. Ciò non toglie che anche sulla prosa d'Annunzio eserciti un qualche influsso: se Tozzi (lui pure ammiratore di Verga) non è immune da certe preziosità mascherate di rusticanesimo, è Gadda, «minimissimo Zoluzzo di Lombardia», che compie la più felice transvalutazione sia del modello di romanzo-sinfonia proclamato dal *Trionfo della morte* o dalle *Vergini delle rocce*, sia di un modello stilistico tutto chiuso nel suo sublime antirealistico, ma passibile di interpretazioni eversive. Quanto a Landolfi, sembrerà a volte lo specchio deformante del vocabolarismo e delle squisitezze dannunziane.

Di fatto, l'avversione dei modernisti va al fissarsi di convenzioni narrative quali che siano: il naturalismo è scavalcato in quanto scuola e retorica scienziata dell'oggettività; d'Annunzio, perché ammantato nel «paludamento» di «una continua letteratura» (Pirandello) e produttore di «favoloni» mistificanti (Gadda). I modernisti intendono raccontare la realtà presente grattando via le vecchie incrostazioni o le vernici spesse e brillanti che la nascondono. Dietro il debito/superamento del naturalismo, c'è dunque una questione più radicale: è realista la narrativa dei modernisti¹⁵? Il più autorevole assertore di questa interpretazione è stato Auerbach, che in *Mimesis* pone anzi Woolf e Proust all'apice della sua ricostruzione della *Dargestellte Wirklichkeit*;

¹⁵ Mette bene a punto la questione Baldi, «A cosa serve il modernismo italiano?»; e si veda Castellana, «Realismo modernista», cit., che intende «realismo» in «un'accezione rigorosamente 'debole' e allargata» (p. 25).

ma anche chi ha difeso il «realismo dell'avanguardia» si è messo sulla stessa linea. Oggi, continua quel paradigma Guido Mazzoni: pur sottolineando che fra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento si ha una dialettica di continuità e rottura, tende a privilegiare il primo aspetto, poiché «una parte considerevole dei romanzieri modernisti resta fedele al progetto che, declinato in modi differenti, troviamo negli scritti critici degli autori nati intorno al 1840 (Zola, James) e, prima ancora, negli scritti critici di Balzac o di Stendhal: raccontare bene, realisticamente, la vita quotidiana»¹⁶. Indubbiamente, tutto il modernismo condivide uno dei principi che muove il realismo: acquisire alla rappresentazione seria ciò che altrimenti era considerato vile, irrilevante, sconveniente, stia esso nel campo della vita materiale, sociale o psicologica. Il capitolo sul *Fumo* della *Coscienza di Zeno*, intessuto per larga parte di inezie, è impensabile prima del Novecento, a meno di non traslarlo nella letteratura, come si diceva, amena. Analogamente, l'umorismo avvicina Pirandello al bizzarro, all'irregolare e all'improbabile; mentre l'introspezione dei vociani, sebbene sotto la tutela del moralismo, consente in raccontare ciò che, altrimenti, era sottoposto ai veti della *pruderie* umbertina. Quanto a Gadda, la digressione gli consente di anettere al racconto zone di mondo naturale tenute fuori dal letterario. Per ricorrere alle categorie di Mazzoni, i modernisti procedono con assoluta decisione nel fare del romanzo il «genere della particolarità»: cioè dell'accidentalità dei casi narrati e della singolarità dei personaggi. Realismo e modernismo condividono infatti la stessa etica del nuovo e dell'emancipazione dell'arte e della cultura da vecchi limiti¹⁷. Il modernismo è dunque anche un aggiornamento della narrazione sulla contemporaneità, poiché vuole essere all'altezza dei tempi: perciò è realistico in senso ampio, auerbachiano, e non c'è modernista che non abbia rivendicato la sua fedeltà al mondo e, anzi, la volontà di svelarlo per come lo credeva davvero. Lo straniamento, cioè la corrosione delle abitudini percettive e delle rappresentazioni ossificate, è la sua grande figura. E tuttavia, il modernismo non è realista nel senso stretto delle poetiche letterarie: l'ostilità che gli ha dichiarato Lukács è troppo lucida per essere liquidata come ždanovismo fuori tempo, e scopre un conflitto che è nelle cose. Sebbene possano conservare legami con i realismi ottocenteschi, tuttavia i modernisti non ne condividono un principio

¹⁶ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna: Il Mulino, 2011, p. 308.

¹⁷ Jameson, *Una modernità singolare*, cit., p. 133.

fondamentale, ripetuto da tutti i romanzieri e i teorici che li precedono: la trasparenza della forma narrativa rispetto al mondo. Specchio, lente, casa di vetro, il realismo è sempre una costruzione artificiale che però, nel paradosso della finzione, fa vedere qualcosa che esisterebbe indipendentemente da essa, cioè dà «la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere». Per un modernista, al contrario, la cosa narrata esiste solo nella forma che la racconta. Le parole non sono mai innocenti o «vergini», come dice Gadda, poiché portano su di sé impronte storiche e soggettive, o perché al limite, come ammette astutamente Zeno, in esse noi sempre «mentiamo»: «si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto», cioè in un'altra forma.

Ma allora, il racconto è menzogna? il modernismo arriva a prospettare la vanificazione della verità, l'eclisse del reale? Al contrario, questa narrativa sta sempre al cospetto di istanze di realtà e di verità senza le quali perderebbe tutto il proprio significato. Il caso di Zeno è esemplare: per misurare non le sue menzogne, ma la sua inconsapevolezza e le sue rimozioni, sono necessarie le verità psicoanalitiche che lo trascendono, e che pure non assurgono a nessuna assolutezza, affidate come sono a un dottor S. vendicativo e astioso, e colpite dallo scetticismo di Svevo sulla loro efficacia terapeutica. Così, pure in Pirandello, il più accanito nemico della Verità, permane la fede in una salvezza da trovare fuori dei nomi e della coscienza, nel flusso delle cose; mentre in Gadda l'impossibilità di concludere le indagini romanzesche è contraddetta dalle proteste sull'innocenza di Gonzalo, poi, ma ormai con un'incertezza che è più difficile tenere a bada, dall'illuminazione che spinge Ingravallo ad arrestare Assuntina, in qualche modo coinvolta nell'omicidio di Liliana. Figli del positivismo, quanto più questi narratori lo attaccano, tanto più mostrano di doverlo presupporre. La strumentalità della forma, in cui tutti i realisti hanno creduto eccetto Flaubert, decade a pregiudizio: il formalismo modernista, che si manifesta tanto nell'esorbitare della prosa di Gadda quanto nelle complesse architetture di Pirandello o Svevo, è indissolubilità della cosa pensata dalle categorie che permettono di pensarla. Per questo, è del tutto illegittimo confondere l'autoriflessività modernista con un'autoreferenzialità che ne è, infatti, il collasso postmoderno: portare allo scoperto gli artifici significa mostrarne il valore di mediazione, e persino le responsabilità veridiche, non intrappolarsi in un gioco di specchi dove la scrittura parla di sé. La «letteraturizzazione» della vita non vaporizza il mondo in linguaggio, ma è la paradossale capacità

della letteratura di produrre costruzioni che hanno corso provvisorio di verità.

5. *Trame*

Il naturalismo agisce sulla trama romanzesca in due modi opposti e complementari: da un lato, la svaluta, rifiutando trucchi narrativi codificati e perciò falsificanti; dall'altro, però, promuove la consecuzione dei fatti a vera struttura portante del romanzo, nella fiducia che sia la vita in sé a offrirsi alla forma e a essere narrabile, con l'intervento del taglio sui suoi materiali grezzi. Il principio della «forma inerente al soggetto», come abbiamo visto, dice appunto questo: esiste una trasparenza della forma romanzesca rispetto al mondo, poiché il soggetto stesso, una volta che ci si sia adeguati ad esso, la presta. Ora, il modernismo combatte risolutamente questa fiducia, che reputa un inganno: la forma è sempre un artificio, anche se è l'unico modo che ci sia dato per conoscere il mondo. Raccontare è costruire, più che guardare; fare, anziché riprodurre. Più articolata è la posizione dei modernisti italiani quanto alla svalutazione delle trame. Se infatti la condanna della trama come «peso morto estetico» è condivisa da tutta la cultura europea del dopoguerra¹⁸, difficilmente essa giunge da noi a un rifiuto radicale. Ciò che manca in Italia è lo sciogliersi dei fatti in *stream of consciousness*, mentre lo stesso indiretto libero, pur ben presente, non diventa un vero principio costruttivo: lo mostrano le scelte, ben distinte da quelle, del raziocinare pirandelliano, del saggismo di Zenò e della polilalia di Gadda.

In una tipologia ideale, alle soglie della narrazione modernista c'è la *linearità svuotata*. La troviamo in romanzi ancora dotati di colpi di scena e articolazioni forti: la consecuzione dei fatti sembra regolare tradizionalmente il racconto, ma nel segreto è minata poiché il protagonista agisce per motivi psicologici e ideologici falsi, insufficienti o nulli. Il maestro di questo svuotamento è Flaubert. Per esemplificare il carattere liminare, scelgo due esempi: uno in preparazione, e uno in uscita del modernismo. In *Senilità* (1898), Emilio si occulta a se stesso e il narratore opera contro di lui, instaurando un regime di falsa coscienza contro la quale, tuttavia, la coscienza retta non si

¹⁸ Questa formula, per esempio, si deve a J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Milano: SugarCo, 1983, p. 37; [*Ideas sobre la novela*, Madrid: Revista de Occidente, 1925].

dichiara. La scena in cui vorrebbe melodrammaticamente allontanare da sé Ange nasconde il fatto che è stata la donna ad abbandonarlo: il gesto ridicolo con cui la ingiuria e le getta addosso non un sasso come vorrebbe, ma delle pietruzze, parla di un'azione mutilata e inefficace. Analogamente, negli *Indifferenti* (1929) Michele è un velleitario: quando decide di sparare a Leo, e dimentica di caricare la pistola, compie un atto mancato emblematico di un disinvestimento sulla trama, che colpisce tanto più in una struttura narrativa così classica e teatrale. Inettitudine, senilità e indifferenza sono i nomi per indicare non solo l'opposto dell'eroe ottocentesco, la cui volontà tende a cancellare, pur senza riuscirci, un «dissidio tra l'essere e il dovere»¹⁹ ormai dato per acquisito, ma anche trame che galleggiano nel vuoto.

Una più evidente professione di insensatezza, e una piena ascrizione al modernismo, sta nella *consecuzione enigmatica o irrisa*, propria di quelle narrazioni in cui i fatti si susseguono senza che ne venga chiarita la logica o precipitano verso un finale in cui si svela che avevano un senso diverso da quello immaginato sino ad allora, o forse nessuno. È una scelta adatta soprattutto al racconto, che ne regge meglio la dinamica delusoria (sarebbe occorsa, altrimenti, la crudeltà di Kafka, che in Italia solo Pirandello a teatro ha potuto avvicinare). Individuano la specie modernista delle narrazioni brevi il prevalere del personaggio eccentrico anziché problematico, lo staccarsi del racconto singolativo dal racconto iterativo per via di discontinuità, la diffusione delle poetiche del riso, il pur sporadico manifestarsi all'epifania, la svalutazione della trama articolata²⁰. Ma per quanto riguarda la sottospecie dell'enigma e dell'irrisione, il romanzesco appare come un'ombra dai contorni nitidi, e di cui si sia perso il corpo. Trovare *una* chiave per le novelle dell'ultimo Pirandello o per molti racconti di Savinio o Landolfi è illegittimo. I testi oscillano tra l'allegoria sempre meno decifrabile e il mistero del simbolo; e volentieri si offrono a un riso spiazzante, che non ha neppure le consolazioni ambivalenti dell'umorismo pirandelliano. Se si tratta di umorismo nero, la morte di cui si ride è quella di un significato razionalmente enunciabile. Con i limiti che abbiamo

¹⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano: SE, 2004, p. 72; [*Die Theorie des Romans*, Berlin: Cassirer, 1920].

²⁰ Per ricostruire un panorama del racconto modernista, sono utili i saggi dedicati a Pirandello, Tozzi, Svevo, Landolfi, Gadda, Savinio, e, per qualche aspetto, Buzzati, rispettivamente da R. Mori, A. Loria, F. Scollo, F. Pich, A. Godioli, B. Laghezza e A. Izzo in *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, a cura di S. Zatti e A. Stara, numero monografico di «Moderna», XII, 2, 2010.

detto, il rimando al surrealismo è pertinente per Savinio e, in una certa misura, Landolfi; resta metaforico e suggestivo per Pirandello. Per quanto possano portare in superficie la sottocoscienza o il sogno, queste trame resistono anche a un'interpretazione psicoanalitica (e spesso, infatti, Freud non è davvero nella cultura di questi autori).

Una mossa più vistosa è la *disarticolazione dell'intreccio*, spesso appoggiata a un prevalere del tempo della scrittura sul tempo della storia. Il processo è duplice, poiché mette in scena una slogatura o una rottura della consequenzialità narrativa, ed enfatizza il ruolo di una soggettività che, al tempo stesso, è destituita di privilegi. *Il fu Mattia Pascal* (o in modo meno pronunciato i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) è costruito per andirivieni temporali; il raziocinare di Mattia, come poi quello di Vitangelo in *Uno, nessuno e centomila*, non è un'acquisizione di conoscenza positiva, né una conferma dei fatti, ma li disgrega con un ostinato controcanto, secondo i principi dell'*Umorismo*. *Il mio Carso* di Slataper recalcitra all'autobiografia e, se deve riordinare i frammenti che lo compongono, cerca un disegno fatto di suggestioni simboliche e di lirismo. Più radicale è, nella stessa direzione, *La coscienza di Zeno*, sia per la struttura polimorfa del romanzo (preambolo del dottor S., memoriale di Zeno disposto per temi prima che sull'asse cronologico, diario finale), sia per l'inattendibilità del narratore. Proprio per il ruolo accordato alla soggettività, queste narrazioni inclinano volentieri al romanzo-saggio. Tuttavia, mentre nella forma tardo-ottocentesca di Tolstoj e Dostoevskij (e in alcuni continuatori europei come Mann), la riflessione sottopone le particolarità di casi e individui alla generalità dei concetti, senza però negarli²¹, in Pirandello, Svevo o Gadda (come in Musil o, per altri aspetti, in Proust) la riflessione si muove esplicitamente contro il racconto. Non si tratta solo di un rallentamento o di un ostacolo: per Pirandello, riflettere vuol dire dissolvere i fatti, anziché confermarli o acquisirli alla coscienza; Svevo ci fa ammaestrare da un personaggio che resiste alla verità, «ricorda tutto» (e sarà vero?), «ma non intende niente»; Gadda si spinge sino a non distinguere più tra idee ed eventi o cose (e infatti in lui il modello non è tanto il romanzo-saggio, che espone i concetti, quanto il romanzo a tesi, che li ingloba all'andamento dei fatti).

La disarticolazione, però, può anche essere posta sotto la figura dell'*ellissi*: già nella *Coscienza*, del resto, non sappiamo pressoché nulla di Zeno tra la partenza di Ada ormai vedova e l'inizio dell'analisi.

²¹ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 313-315.

Essa vede allora cancellazione dei nessi temporali e causali, prevalere del mondo interno del personaggio sul mondo esterno, visionarietà della rappresentazione, declinazione psicopatologica dei caratteri, frammentazione lirica della pagina. È il caso di *Con gli occhi chiusi*, dove, a differenza di quanto accade in Pirandello o in *Zeno*, non è in questione la scrittura del protagonista; del memorialismo di Slataper; oppure di *Moscardino*, dove neppure la scrittura entra in gioco (nonostante la narrazione in prima persona) e dove l'emergere di *Leitmotive* verbali e simbolici fa interferire un ordine paradigmatico e verticale con l'ordine sintagmatico e orizzontale del racconto.

Se la disarticolazione per ellissi scredita il valore della consecuzione dei fatti sino a negarla, un effetto analogo può essere conseguito per *enfasi del romanzesco*, che appare tuttavia come *citato e parodiato*. In Pirandello il ricorso a trame abusate e ad effetto è frequentissimo. Le coincidenze e le avventure occorse a Mattia, i colpi di scena dei *Quaderni*, i rivolgimenti di tante novelle, come pure i casi terribili e pseudo-tragici dei *Sei personaggi* o i drammi di cerone e cartapesta dell'*Enrico IV*, rivelano una gestione artificiosa del racconto, e un'oscillazione irrisolta: quando infatti, come accade nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, Pirandello rivendica il carattere realistico dell'invenzione narrativa, lo fa per svelare l'assurdità della vita anziché una supposta verosimiglianza delle trame (che sarebbe, invece, ossequio supino alle convenzioni). Se la vita imita l'arte, allora, è perché la vita stessa è falsa. Perciò, alle trame resta la loro risibile implausibilità. Di segno diverso è l'enfasi che concede al romanzesco Gadda. Partito dalla necessità di «giungere al pubblico fino attraverso il pubblico grosso» e da un gusto per l'intreccio avventuroso che avrebbe ben poco di modernista, Gadda si trova poi sia a riscattarlo gnoseologicamente, facendone una figura del nostro modo di conoscere le connessioni delle cose, sia a metterne in scena l'implosione. La predilezione per il romanzo giudiziario o poliziesco nasce da questa pluralità di ragioni, e giunge non solo alla sua parodia, ma alla sua dissoluzione. Poiché l'ordine delle idee e l'ordine delle cose debbono coincidere, è allora il linguaggio stesso a produrre e preordinare le trame, rendendo abusiva la distinzione tra parole e fatti: di qui la realizzazione di romanzi-sinfonia che, mentre trasmutano un progetto dannunziano, possono essere affiancati a quelli di Proust, Woolf e soprattutto Joyce.

Di fatto, e sotto forme così diverse, il romanzo modernista italiano vede una sopravvivenza del romanzesco decisamente più ampia che nella narrativa inglese. In Europa, del resto, quest'ultima sembra

rappresentare più l'eccezione che la regola. Sebbene li sottometta alla tirannia dell'interiorità, anche Proust concede spazio agli incontri inattesi, alle scoperte tardive, alle coincidenze fortunate; Gide trasforma il *romanesque* in *acte gratuit*; Kafka lo vira al nero, in un debito con atmosfere gotiche e alla Poe. Forse solo in Musil, ma per via di saggismo anziché di primato del mondo interno, l'azione subisce una drastica svalutazione. Il primato del mondo interno passa in Italia non dal monologo interiore, ma dalla psicopatologia di Dostoevskij, che mette insieme pluridimensionalità della vita interiore e teatralità melodrammatica delle trame: da Tozzi a Svevo a Gadda, senza escludere Pirandello (e Moravia), il modernismo italiano è un'età dostoevskijana.

L'affezione sia pur disincantata e avvelenata degli italiani per la trama ha ragioni che vanno cercate anche nella nostra storia letteraria. Nell'assenza di una tradizione romanzesca consolidata, i trucchi narrativi assolvono almeno a due compiti: permettono da un lato l'iscrizione visibile al romanzo proprio là dove esso è sentito come debole o deficitario; e dall'altro, di avvicinare un pubblico che sarebbe stato respinto da scelte più oltranzistiche. Anche per questo sopravvivere delle trame sotto limitata procura, le epifanie hanno nel romanzo italiano uno spazio e soprattutto un peso strutturale limitato, mentre trovano la loro sede più naturale in poesia, talvolta nel racconto e, prevedibilmente, in romanzi d'impronta lirica. Nel *Peccato* di Boine, per esempio, è appunto un'epifania ad avviare l'«avventura», che pure rientra poi in una trama tutto sommato tradizionale; e se «la sua introspezione precorre quella del Joyce»²², è per lo sperimentalismo della prosa, l'effusione saggistica e la cessione di parola al protagonista talvolta spinta sino all'indiretto libero. C'è qualcosa nella natura stessa dei personaggi modernisti italiani a renderli magari occasionalmente disposti alla folgorazione epifanica, ma inadatti a trasformarla in asse intorno al quale costruire le loro identità. Essi sembrano dispersi in due ranghi opposti salvo talvolta, con prevedibile indisciplina, scambiarsi di posto: quelli che riflettono troppo (Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, Zeno Cosini, Gonzalo Pirobutirro, Ciccio Ingravallo), e quelli che non vogliono sapere o vedere (Pietro di *Con gli occhi chiusi*, Emilio Brentani, ancora Zeno, il signor Anselmo di *Tu ridi*). Da un lato, una *libido sciendi* affannata e nevrotica; dall'altro, una *noluntas*

²² I. Svevo, *Carteggio con J. Joyce, E. Montale, V. Larbaud, B. Crémieux, M. A. Commène, V. Jahier*, a cura di B. Maier, Milano: dall'Oglio, 1965, p. 171 (lettera a Montale del 5 luglio 1926).

sciendi vile o traumatizzata. Se la prima non consente epifanie, poiché il flusso del ragionare è poco incline a lasciarsi sorprendere da verità imprevedute e attimali, proprio all'opposto di quanto insegna Proust, la seconda finirebbe per farle cadere via, mute e inutili.

6. *Modernismo / simbolismo*

La relazione ambivalente che la narrativa modernista intrattiene con il naturalismo, la poesia la intrattiene con il simbolismo. Già alle sue origini, le *Fleurs du mal* inscenano ora una «forêt de symboles», ora uno sguardo al quale «tout devient allégorie». Se dunque esiste una continuazione modernista entro il simbolismo, essa andrà cercata o nello sregolamento riordinato da Rimbaud, o negli squarci aperti dal *Coup de dés*. Ma in realtà, la poesia europea diventa modernista quando allontana la tentazione simbolista, come mostrano eloquentemente Eliot o, per certi versi, il Rilke di *Sonetten* ed *Elegien*. Com'è noto, esiste un legame etimologico fra la stessa avanguardia e il simbolismo. Le traduzioni mallearmeane di Marinetti sono più che un aneddoto esemplare, poiché il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* si attribuisce meriti che non gli sono propri, dal terremoto della sintassi all'ampliamento del campo d'immagini, dall'abolizione dell'io all'istituzionalizzazione dell'analogia come figura principe del discorso poetico. Eppure, nel simbolismo europeo permane qualcosa di tenacemente estraneo al modernismo. In larga parte, esso cancella o reprime l'ostilità dell'impoe-tico contemporaneo senza il quale il modernismo non avrebbe vita, o perché lo tace, o perché lo travolge sotto il peso della metafora. Orfeo veggente si riprende l'aureola: con il simbolo, la poesia si dà quell'investimento sacro che il modernismo giudica regressivo.

Se un elemento simbolico entra nei modernisti italiani, è per generare un campo di tensione²³. In Gozzano, esso prende una veste malinconica che l'ironia recinta o corrode. In Campana, la visionarietà, sotto impulso di Rimbaud, si spinge sino a sforzare le consuetudini della percezione e a lasciare il soggetto smarrito. Ma è Ungaretti, nel *Porto* e nell'*Allegria*, a fare dei simboli il polo di un conflitto che trova, sul versante opposto, le innovazioni tecniche dei futuristi (con le quali però, abbiamo detto, può trovare un terreno d'intesa), la dissonanza

²³ Su questi temi, e per un panorama generale, è decisivo Luperini, "Modernismo e poesia italiana del primo Novecento", cit.

espressionista, la prosa diaristica di un mondo incatenato al qui ed ora anche quando cerca di sollevarsi. Quanto a Montale, la stessa costruzione degli *Ossi* racconta la necessità di prendere congedo da quello che diviene un rimpianto infantile, e che infatti è detrativamente collegato a d'Annunzio. Al simbolo, allora, si sostituisce l'epifania che non riesce a compiersi (*Arsenio*), che parla di spossamento e morte anziché di riappropriazione e vita (*Cigola la carrucola del pozzo...*), che si riduce a pura ipotesi nichilista destinata al silenzio (*Forse un mattino andando...*). Essa potrà realizzarsi solo nelle *Occasioni*, per tramite della donna salvifica: mentre l'Annetta di *Arsenio* e, credo, di *Cigola la carrucola...* è lo specchio fantasmatico del sé (cioè vita incompiuta che riflette vita incompiuta), Clizia è l'Altro, e proprio per questo può fare da guida. Se il simbolismo è una poetica dell'identico e del dissolversi delle particolarità nel Tutto, oltre il tempo, l'allegoria si presta al modernismo perché è una poetica della distanza che non può essere colmata, della ricerca mentale e della storia.

Una riprova di questa distinzione di campo che, inutile ripeterlo, prevede per statuto quei contatti senza cui non si darebbe contrasto, sta nel rapporto fra modernismo poetico ed ermetismo. Dà il primo segnale il passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento del tempo*. Il secondo libro cancella i conflitti interni anzitutto perché espunge la prosa del mondo, sostituita dal mito pagano o cristiano. La parola non è meno aurorale e pura per essere vistosamente nutrita di modelli antichi; ma quei modelli non sono davvero storici, giacché diventano funzioni di una letterarietà sublimata, atemporale. Allo stesso modo, il soggetto o è cancellato dalla fissità dei simboli, o si atteggia teatralmente: ha cioè trovato quella ricomposizione che l'*Allegria* poteva solo agognare. La stessa logica regge il *melos* di Quasimodo, o le prime raccolte di Luzi, di Gatto, di Sinisgalli, di Bigongiari, di Parronchi. Qui, si compie spesso una disattivazione del surrealismo a cui non si può attribuire un significato modernista, perché assume di regola la veste dell'acclimatamento senza residui e della neutralizzazione. Il classicismo ermetico, cristallizzato soprattutto da Luzi, non ha nulla di paradossale: non continua l'intento baudelariano di mettere a contatto l'effimero e l'eterno, l'impoetico quotidiano e la religione dell'arte, fa scomparire il primo membro dell'antitesi. La tangenza con il modernismo (come dimostrano, nelle *Occasioni*, alcuni prestiti dagli ermetici) sta nel comune rifiuto del presente: ma altro era scrivere una poesia contro la storia, altro una poesia (come avrebbe detto Zanzotto) «sul rovescio della storia».

7. Secondo modernismo

È stato detto giustamente che il modernismo inglese declina negli anni Trenta e che il 1939, anno di uscita di *Finnegans Wake*, lo porta al «capolinea»²⁴. Date analoghe possono valere per la letteratura italiana. Del 1939 è la prima edizione delle *Occasioni*; fra il 1938 e il 1941 esce a puntate *La cognizione del dolore*; ma nel 1938-39 esce pure *Conversazione in Sicilia*, nel 1941 *Paesi tuoi*. Il libro di Vittorini, che in *Piccola borghesia* del 1931 faceva il joyciano, segna il trapasso dal modernismo – di cui, ancora, accoglie molte istanze – al neorealismo. Il effetti, la narrativa degli anni Trenta sta in un clima nuovo; anche se, agli esordi, essa risente ancora degli anni precedenti, come dimostrano gli *Indifferenti*, già ricordati, o soprattutto *Tre operai*, del 1934. Nonostante il tema politico già tutto proiettato in avanti, Bernari scivola di continuo nel monologo interiore, con improvvisi cambi di persona grammaticale e tempo del verbo, mentre nella conclusione svuota il melodramma della morte di Anna e fa fallire il *Bildungsroman* di Teodoro. Eppure, grandi libri modernisti sono usciti ancora molto oltre: *La bufera* è del 1956; la consacrazione del *Pasticciaccio*, dopo la pubblicazione a puntate nel 1947, si ha con il volume del 1957; *Il partigiano Johnny*, sulla cui stesura non c'è concordia, risale comunque al dopoguerra e sarà pubblicato solo nel 1968. Quei libri vivevano in una strana condizione: suggellavano la fine dell'ermetismo e del neorealismo (con cui Montale e Gadda avevano polemizzato), venivano subito accolti come opere canoniche, ma appaiono, per gli anni in cui uscirono, in qualche modo isolati. *La Bufera* è il congedo da un'idea di poesia, cui seguiranno infatti il silenzio e la svolta impressa da *Satura*; il *Pasticciaccio* è l'ultima fatica creativa di Gadda (né la *Cognizione* del 1970, nonostante le aggiunte rispetto al volume del 1963, cambia il quadro); il *Partigiano* è postumo.

Dunque, con la fine degli anni Trenta il modernismo italiano si è concluso, nonostante i fuori programma tardivi ed eccezionali? L'ipotesi di una revivescenza modernista è stata avanzata in modo persuasivo soprattutto da Luperini: intendo qui precisarla. A metà degli anni Sessanta, è soprattutto la poesia a rinnovarne la lezione, spesso richiamandosi esplicitamente ai suoi maestri, siano Eliot e Pound o

²⁴ R. Stevenson, *Il romanzo modernista*, Palermo, Sellerio: 2003, p. 227; [*Modernist Fiction*, London: Longman, 1998].

Montale²⁵. Nel 1962 escono le *IX Ecloghe* di Zanzotto; nel 1963 *Nel magma* di Luzi; nel 1964 *Poesie in forma di rosa* di Pasolini; nel 1965 *Gli strumenti umani* di Sereni e *La vita in versi* di Giudici (non aggiungerei il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Caproni, che invece a noi interessa per i libri degli anni Ottanta); nel 1966 *Le case della Vetra* di Raboni; nel 1971 *Viaggio d'inverno* di Bertolucci²⁶. La cifra alta di questa poesia non è tanto il classicismo (cui forse resta fedele il solo Fortini, con il paradosso della sua «morta» e «sublime lingua borghese»), quanto un «informale» che va verso il «grande stile»²⁷. In narrativa, il gruppo è decisamente meno nutrito, ma vanno pensati in quest'area la *Divina Mimesis* (1975) e *Petrolio* (1973-75), i romanzi di Volponi da *Corporale* (1974) alle *Mosche del capitale* (1989) o, più indietro, *Ferito a morte* (1961) di La Capria. In effetti, si riscontra qui un'asimmetria: il modernismo è una delle linee portanti della poesia del Novecento e un segno della sua stessa posizione di resistenza, di rifiuto, di progressiva emarginazione commerciale. Non ha invece la stessa capacità di insediarsi stabilmente nella narrativa che al contrario, nel suo proteismo e nella sua ricerca di grande pubblico, è legata alle forme del realismo, disposta a rinnovare i modi del *romance*, adattissima a farsi testa di ponte del postmoderno.

La nascita del secondo modernismo è segnata da due concomitanze di segno opposto. Come già per il modernismo storico, la prima è con l'avanguardia; ma questa volta, la fase modernista è senza dubbio successiva, poiché *Laborintus* è del 1956, *La ragazza Carla* del 1959, *I Novissimi* del 1961. Molti dei poeti che abbiamo citato, come Pasolini, Zanzotto, Giudici o (però esiti postmoderni) Montale, polemizzano duramente contro di essa. Eppure, da subito, si segnalano due paradossi. Quello minore è che i nuovi modernisti risentono comunque del clima instaurato dall'avanguardia: le sperimentazioni delle *IX Eloghe* e poi, soprattutto, della *Beltà* e oltre, i vacillamenti stilistici e la vocazione pratica di *Trasumanar e organizzar*, il metalinguismo di *O beatrice*, persino certe soluzioni ludiche di *Satura* ne sono un

²⁵ Il ruolo determinante dell'influsso di quest'ultimo è chiarito da G. Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca: Pacini Fazzi, 2002.

²⁶ Su questa fase della poesia italiana, si vedano soprattutto G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, Milano: Marcos y Marcos, 2002, e D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, in corso di stampa, Pisa: Felici.

²⁷ Traggio liberamente questi spunti da P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano: Mondadori, 1978, p. 571 (la formula era intesa per *Viaggio d'inverno* di Bertolucci) e dai saggi dello stesso Mengaldo e di G. L. Beccaria, in «Sigma», XVI, nn. 2-3, 1983 (il numero è intitolato *Grande stile e poesia del Novecento*).

esempio. È la dialettica di riappropriazione e superamento cui siamo già abituati. L'altro e maggiore paradosso è che la neoavanguardia è anche erede di Eliot e Pound: questo la rende oggettivamente più vicina ai poeti italiani degli anni Sessanta, di quanto l'avanguardia storica non fosse al modernismo storico. Anche per questo Sanguineti ha con la tradizione un atteggiamento non solo di rifiuto, e neppure solo parodico; oppure alcune figure più autonome, come Amelia Rosselli, riscuotono l'apprezzamento di Pasolini, Zanzotto o Giudici, e possono essere lette come prossime più a una logica neomodernista che di neoavanguardia.

La seconda concomitanza è con il postmoderno. Lo scavalcamento della neoavanguardia può avvenire infatti in due direzioni diverse, modernista e postmoderna²⁸. Il Gruppo 63 ripropone la logica del moderno ma ormai, soprattutto per merito di Sanguineti, nel disincanto e nella consapevolezza di essere destinata alla museificazione, ciò che tradiva la primitiva volontà anti-istituzionale e imponeva un nuovo rapporto con la tradizione. Ma il suo effetto immediato è o di riattivare una forma 'sentimentale' (cioè non ingenua) di dialettica tra presente e passato; o di indurre a un'uscita dalla modernità, che, vista da oggi, appare illusoria. Questa seconda possibilità è quella postmoderna, ed è la dominante culturale: il nuovo modernismo appare allora come una scelta minoritaria, anche se, soprattutto in poesia, raggiunge senza dubbio i risultati più alti. Lo segna però un dubbio assente dal modernismo storico: che il recupero del passato sia, secondo un *topos* ben diffuso nella poesia del secondo Novecento, un incontro con i morti, e che la lirica stessa sia una lingua morta. Quale che sia la strada presa dalla letteratura di quegli anni, non ci si può sottrarre a un'impressione di generale epigonalità, scontata con deliberato cinismo, combattuta con utopismo nostalgico, o assecondata con ironico manierismo.

Per queste ragioni, alla nascita del nuovo modernismo può essere attribuita con efficacia simbolica la stessa data che segna la nascita del postmoderno: il 1964. Meno semplice, invece, è scegliere una data di termine. La vena di manierismo che attraversa la poesia degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta, e che riscontriamo nell'*Ipersonetto* (1978), in *Salutz* (1986), in *Versi mortali e guerrieri* (1990), ancora in *Canzonette sul golfo* (1994), inscena il conflitto fra un riuso mo-

²⁸ Rimando, per questo, al mio "Postmoderno italiano: qualche ipotesi", «Allegoria» 43, 2003, pp. 56-85.

modernista della tradizione, straniato e dissonante, e il suo ripresentarsi postmoderno nel bazar dell'universale disponibilità degli stili. Non è un caso che soluzioni analoghe siano percorse anche da Sanguineti a partire da *Novissimum testamentum* (1986). Possiamo porre una nuova soglia appena prima di questa fase, quando il modernismo scende su un terreno che è stato delimitato dal postmoderno e deve fare i conti con esso, reattivamente, ammettendo così la propria perdita di egemonia. Siamo intorno al 1977-1980, momento che segna l'inizio, a mio avviso, della seconda fase del postmoderno e, secondo altri, del postmoderno *tout court*: ma è un confine difficile da fissare, come è difficile capire quando un suono smette di propagarsi. Così, sino a *Dottrina dell'estremo principiante* del 2004 e a *Conglomerati* del 2009 Luzi e soprattutto Zanzotto lavorano per recuperare al modernismo quel simbolismo che gli era stato antagonista e dal quale essi stessi, tra anni Cinquanta e Sessanta, si erano provvisoriamente allontanati.

Dopo gli anni Ottanta e ancora oggi, la tradizione modernista riemerge, soprattutto fuori d'Italia, ma in forme e in un contesto per i quali, credo, si devono pensare altri nomi e altre categorie²⁹. Proprio per la sua complessità, il modernismo chiede di essere pensato secondo un modello storiografico adatto. Anzitutto, neppure nella sua prima grande epoca esso è esclusivo: al contrario, vive prima nel contrasto con l'avanguardia (1904-1925), poi, quando l'ha sconfitta, ha una seconda fase più rada, ma in cui non mancano i picchi (1925-1939). Le occorrenze isolate successive non possono nascondere il suo esaurirsi; e nella sua seconda epoca (1964-1980), quando l'egemonia è sottratta sia dalla neoavanguardia, sia dal postmoderno, l'estensione del fenomeno è senza dubbio minore e destinata a nebulizzarsi, ma la qualità e la voce degli elementi che la compongono resta molto alta. Se ne immaginiamo il tracciato, questa vicenda disegna qualcosa tra l'onda sinusoidale e il sismogramma: prima una grande parabola convessa, poi il suo calare sotto l'asse cartesiano della storia, nonostante l'emergere di qualche picco, infine l'ascendere di una nuova parabola, più breve ma intensa, destinata a decrescere in una linea frastagliata che si tiene prossima all'ordinata e a tacere mutandosi in altro. La linea è contraddetta e complicata da altre linee: quelle dell'avanguardia storica e della neoavanguardia, quella dell'ermetismo e del neorealismo, quella del postmoderno. Nonostante la semplificazione delle due

²⁹ Come tento di fare in "Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno", «Allegoria» 64, 2011, pp. 15-50.

dimensioni, la storia letteraria è simile a questo disegno di tracciati compresenti, che cercano di occupare lo spazio contraddicendosi e incrociandosi.

Solo perché la distanza cancella i particolari, faticiamo a riconoscere questo stesso andamento in altre epoche artistiche e culturali passate. Eppure, esso dice qualcosa di proprio su quella modernità che inizia con il Romanticismo, e di cui il modernismo è stata una delle espressioni più alte, perché inconciliata. La sua storiografia è possibile solo se ammette staturamente la presenza di linee plurime, irriducibili a unità, e il ritorno dei cui picchi, a dispetto di Marx, non scivola affatto in farsa. Sebbene si sia rappresentata sotto gli idoli del nuovo e della rivoluzione, la modernità è anche sempre un'età di *neo-* e di ritorni: allo stesso modo di Stephan Dedalus, non riesce mai a svegliarsi dall'incubo della storia. Gli imperativi modernisti (*au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!*, *il faut être absolument moderne*, *make it new*) sono conati, sforzi che combattono il tempo anziché assecondarlo come, invece, si trova a fare l'avanguardia. In Italia, la retorica del nuovo è sequestrata per sé dal futurismo; ai modernisti rimane la rivendicazione di un'arte vera – e vera in quanto arte, contro un mondo che lavora per metterla a tacere. Prima contro il tradizionalismo ideologico dell'Italia di Vittorio Emanuele III e del fascismo, poi contro una società che, uscita dal *boom* economico, aveva in una «modernizzazione incompiuta»³⁰ il movente per la cancellazione della storia, il modernismo difende il proprio senso del passato. Se la sua natura è dialettica, la sua spinta rimane agonistica.

³⁰ F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma: Fazi, 2007, p. 312; [*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991].