



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

Dipartimento di STUDI UMANISTICI

Dottorato di ricerca in

STUDI LINGUISTICI, FILOLOGICI, LETTERARI

Curriculum LINGUISTICA, FILOLOGIA, INTERPRETAZIONE DEI TESTI

Ciclo XXX

Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè* e il modernismo

**Il romanzo modernista, la poetica del romanzo in Borgese critico
e le emersioni moderniste di *Rubè***

TUTOR:

Chiar.mo Prof. Marco Dondero

COORDINATORE:

Chiar.mo Prof. Massimo Bonafin

DOTTORANDO:

Dott. Maurizio Capone

Anno accademico 2018/19

INDICE

PREMESSA

| | |
|--|---|
| Borgese e il modernismo. Una nuova categoria e un romanziere canonizzabile | 9 |
|--|---|

CAPITOLO I

Il romanzo modernista: genealogia, senso, periodizzazione

| | |
|--|----|
| 1. Genealogia del concetto di modernismo letterario..... | 23 |
| 2. La porosità della critica. Il senso della categoria di ‘romanzo modernista’ ... | 27 |
| 3. Ricognizione del dibattito critico italiano sulla periodizzazione del modernismo..... | 35 |

CAPITOLO II

Caratteri del romanzo modernista 40 |

| | |
|---|----|
| 1. Elementi strutturali e tecniche narrative | 41 |
| 1. 1. Preponderanza del narratore omodiegetico, decadimento del narratore onnisciente..... | 41 |
| 1. 2. Sbiadimento della trama ‘ottocentesca’ | 45 |
| 1. 3. Sfaldamento del tempo-spazio narrativo: monologo interiore e flusso di coscienza, epifanie, analogie e romanzo saggio | 53 |
| 1. 4. Dettagli inessenziali ed effetti di reale | 64 |
| 2. Elementi tematici | 65 |
| 2. 1. Svuotamento della vita esteriore, del mondo storico-sociale. | 66 |
| 2. 2. La serietà dei fatti minimi del quotidiano e degli smottamenti dell’interiorità | 73 |
| 2. 3. Nuova psicologia dei personaggi..... | 77 |
| 2. 4. Disgregazione dell’unità e crisi gnoseologica | 84 |

CAPITOLO III

Una proposta per il romanzo modernista

| | |
|---|----|
| 1. Il romanzo modernista nella teoria del romanzo | 90 |
|---|----|

| | |
|--|-----|
| 2. Precursori del modernismo | 94 |
| 3. Estremi cronologici del romanzo modernista | 101 |
| 4. Modernismo e tradizione contro le avanguardie | 109 |
| 5. Definire il romanzo modernista: un realismo interiore | 111 |

CAPITOLO IV

La poetica etica ed estetica di Borgese

| | |
|--|-----|
| 1. Borgese critico e Borgese scrittore | 119 |
| 2. Riedificare dalla lezione del romanzo ottocentesco, soprattutto di Verga. 124 | |
| 3. Contro il frammentismo, il soggettivismo e l'espressionismo dei Vociani 134 | |
| 4. Una poetica etica ed estetica della letteratura e della critica..... | 140 |
| 5. Uno scrittore e un intellettuale isolato | 145 |
| 6. La finestra aperta sulle letterature straniere e la scoperta di | 149 |
| Tozzi e Moravia | 149 |

CAPITOLO V

Ostracismo nei confronti di Borgese e stroncature di *Rubè*..... 157

| | |
|---|-----|
| 1. Sfortuna di e ostracismo contro Giuseppe Antonio Borgese | 157 |
| 2. Precoci e determinanti stroncature di Rubè | 161 |

CAPITOLO VI

Rubè, una transizione verso il modernismo 169 |

| | |
|---|-----|
| 1. Perché il romanzo per 'riedificare' la letteratura italiana?..... | 169 |
| 2. <i>Rubè</i> , tra romanzo storico e realismo modernista | 174 |
| 2. 1. Un romanzo contemporaneo storico-politico | 174 |
| 2. 2. Un romanzo della coscienza | 184 |
| 3. Tra tradizione e modernismo. Strutture e tecniche narrative di <i>Rubè</i> | 190 |
| 3. 1. La struttura..... | 190 |
| 3. 2. Residui naturalisti e forti elementi di <i>romance</i> | 194 |
| 3. 3. Simbolismo..... | 201 |
| 3. 4. Narratore non pienamente onnisciente, benché eterodiegetico | 206 |
| 3. 5. Trama subordinata al personaggio..... | 214 |
| 3. 6. Discrasie del tempo narrativo: epifanie e monologhi interiori | 219 |

| | |
|--|-----|
| 3. 7. Anarchia contro ordine della realtà: la determinante variabile del caso | 229 |
| 4. Il modernismo tematico di <i>Rubè</i> | 236 |
| 4. 1. Filippo Rubè, un personaggio modernista | 236 |
| 4. 2. L'inettitudine di Filippo Rubè | 243 |
| 4. 3. Interiorità e coscienza | 250 |
| 4. 4. Ossessionata introspezione e martellante auto-analisi..... | 254 |
| 4. 5. Il rifiuto e l'impossibilità del comico | 260 |
| 4. 6. Crisi d'identità dell'individuo e disgregazione del mondo | 266 |
| 4. 7. L'evasione dal <i>principium individuationis</i> del nome. L'uso onomastico in <i>Rubè</i> | 271 |
| 4. 8. La malattia di Filippo: i sottosuoli di Rubè | 283 |
| 4. 9. L'inconscio, l'irrazionale, il deforme | 289 |
| 4. 10. Gli eventi pubblici perdono parzialmente valore | 296 |
| 4. 11. L'eccezione storica: l'illusione della Grande Guerra..... | 298 |
| 4. 12. Crisi dell'intellettuale e della piccola borghesia..... | 310 |
| 4. 13. L'insensatezza della modernità: l'alienazione dell'uomo moderno .. | 318 |
| 4. 14. Fallimento della ricerca della verità | 323 |
| 4. 15. Alla ricerca di un senso ultimo..... | 328 |

CONCLUSIONI PROVVISORIE

| | |
|--|-----|
| Il romanzo modernista e <i>Rubè</i> di Borgese | 339 |
| 1. Il cubismo prospettico del romanzo modernista e la soluzione di Borgese . | 339 |
| 2. Borgese apostolo degli scrittori di cose | 349 |
| 3. Le emersioni moderniste di Rubè | 353 |

| | |
|-------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA..... | 358 |
|-------------------|-----|

| | |
|----------------------|-----|
| RINGRAZIAMENTI | 398 |
|----------------------|-----|

Vita fedele alla vita,
tutto questo che le è cresciuto in seno
dove va, mi chiedo,
discende o sale a sbalzi verso il suo principio...

sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta.

Mario Luzi, *Vita fedele alla vita*, in *Su fondamenti invisibili*

La letteratura è un sistema di tangenti sulla curva dell'essere

Giuseppe Antonio Borgese, *Poetica dell'unità*

La letteratura è sostanzialmente questo:
una visione del mondo differente da quella imposta dal pensiero dominante,
o per meglio dire dal pensiero al potere, qualsiasi esso sia.

Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*

Nota

Poiché le citazioni dei passi di *Rubè* sono molto numerose, in presenza di queste indico sempre il numero della pagina citata (o delle pagine citate) tra parentesi tonde, senza richiamare il riferimento in nota a piè di pagina.

L'edizione considerata è la più recente: G. A. BORGESE, *Rubè*, con uno scritto di Leonardo Sciascia, Milano, Mondadori, 2014. Nelle citazioni dei passi ho rispettato sempre la grafia del testo di questa edizione.

PREMESSA

Borgese e il modernismo. Una nuova categoria e un romanziere canonizzabile

Giuseppe Antonio Borgese, quale autore di romanzi e poesie, è piuttosto escluso dal canone, come si evince consultando i manuali di storia della letteratura italiana che riservano allo scrittore e critico siciliano lo spazio dedicato a una figura ritenuta decisamente minore. Borgese è da sempre, infatti, soprattutto il Borgese scrittore, un autore piuttosto negletto e poco studiato, come dimostra la scarsa quantità di studi filologici e critici a lui dedicati. *Rubè*, pubblicato nel 1921, è il primo romanzo di Borgese e rimane la sua miglior prova narrativa, benché abbia subito feroci stroncature dai suoi contemporanei per motivi che spesso esulano dal giudizio estetico, prendendo di mira invece la figura del suo autore nella veste di critico e di intellettuale, scomoda in un frangente controverso e complesso come quello del primo dopoguerra.¹ Il capolavoro di Borgese, e la sua produzione creativa in generale, cadono così in disgrazia fino agli Anni Settanta inoltrati e nemmeno da questo momento in poi è lecito parlare di un'equa e risarcente riscoperta, come conferma la sua pressoché totale assenza dal canone della narrativa italiana modernista – con quest'aggettivo e questa categoria ermeneutica andrebbe ormai debitamente denominata, a mio avviso e sulla scorta di critici più autorevoli, la produzione in prosa degli autori di seguito indicati² – dei primi decenni del XX secolo, giustamente rappresentati dalla triade

¹ Non mi dilungo nell'Introduzione in approfondimenti e citazioni bibliografiche sull'ostracismo verso Borgese e sulla sfortuna critica di *Rubè* e della sua produzione artistica, poiché a questo tema è dedicato l'intero Cap. V del presente studio.

² Tutta la tesi muove su questa linea e di questa impostazione parlo in maniera approfondita nei primi tre Capitoli del presente lavoro.

Pirandello-Svevo-Tozzi e dal più tardo Gadda. In seguito alle stroncature coeve all'autore di Cecchi, Pancrazi, Momigliano e Gargiulo, ma anche in virtù di altre ragioni di ordine storico-letterario, politico e della sua posizione filosofica anti-crociana,³ *Rubè* (1921), capolavoro non riconosciuto, e la narrativa di Borgese in generale sono finite nell'ombra, come testimoniano le sporadiche ristampe dei suoi libri. Successivamente, Leonardo Sciascia ha notato che, dopo la morte di Borgese (1952), su di lui era sceso per diversi decenni un velo di indifferenza: «il silenzio su Borgese, insomma, è calato dopo: nel trionfante antifascismo che dal fascismo, dall'eterno fascismo italiano, sembrò ricevere certe consegne»⁴. La parziale riscoperta di *Rubè* avvenuta durante gli Anni Ottanta, la presenza di pochi volumi e di qualche saggio pubblicati negli ultimi trenta-quaranta anni non autorizzano di certo a parlare di una rinascita dell'interesse nei suoi confronti e di un suo ingresso nel canone della narrativa italiana. Oggi ormai siamo coscienti (ma forse mai abbastanza) che un canone rappresenta un sigillo culturale surrettiziamente atemporale, occultando l'egemonia di potere, l'ideologia politica e la gerarchia sociale che lo hanno composto. Un canone è, invece, un'operazione storica e, di conseguenza, come ogni fatto di origine storica, non eterno e imm modificabile. Occorre costantemente ricostruire e decostruire le interpretazioni del passato che si sono depositate sulle opere letterarie fino alla nostra epoca, senza di certo spazarle via acriticamente, bensì eliminandone le incrostazioni e le cristallizzazioni. Non bisogna preventivamente disfare, disciogliere, o peggio rifiutare il canone, riducendo gli autori all'eguaglianza dell'irrilevanza del *todos caballeros*, un corrispettivo critico-letterario dell'hegeliano appiattimento unitario de-qualitativo della società provocato dal capitalismo, ma piuttosto rinegoziarlo

³ Cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati, 2005, pp. 13-14.

⁴ L. Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1982; ora in *Rubè*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 363-69: 366.

mettendo in campo nuovi criteri e nuove categorie critiche, se utili ad aprire feconde piste ermeneutiche.⁵

Il presente studio consta di una struttura bipartita: la prima dedicata allo *status quaestionis* e ai caratteri precipui del romanzo modernista, la seconda all'analisi di *Rubè*, unite da un capitolo-cerniera sul Borgese critico e sulla sua concezione a favore della centralità del genere romanzesco nello spazio letterario. Questo lavoro intende perseguire un obiettivo trifocale:

1) dopo aver ricostruito la genealogia del concetto di modernismo letterario ed aver effettuato una ricognizione del dibattito italiano sulla periodizzazione del modernismo (Cap. I), si prefigge di segnalare le principali costanti strutturali, narrative e tematiche (Cap. II) e, infine, di avanzare una proposta critica per il romanzo modernista, indicandone i precursori, inserendolo opportunamente nei più vasti disegni di una teoria del romanzo, suggerendone gli estremi cronologici, sottolineandone il rapporto dialettico con la tradizione, elemento che lo distingue dalle avanguardie storiche, e tentando finalmente di abbozzarne una definizione critica riassuntiva;

2) illustrare la specifica poetica del romanzo, la visione della letteratura e la volontà di riedificarla, mettendo al centro il genere romanzesco, del Borgese

⁵ La letteratura sulla questione del canone è sterminata e non è certo questa la sede per provare a sviscerarla. Oltre a far venire subito alla mente il celebre, discusso e discutibile *Il canone occidentale* di Harold Bloom (introduzione di Andrea Cortellessa, trad. di Francesco Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 2008), mi sento di indicare, in ambito italiano, alcuni riferimenti nei quali, in prossimità dell'inizio del Terzo Millennio, si è provato a fare il punto *sull'affaire* canone: A. Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del Congresso Nazionale ADI (Roma, 27-29 settembre 2001), Roma, Bulzoni, 2002; M. Onofri, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001; l'interessante indagine svolta dalla rivista catalana *Quaderns d'Italià*, che ha chiesto contributi sulla questione del canone a eminenti critici (R. Antonelli, R. Ceserani, V. Coletti, C. Di Girolamo, G. Ferroni, R. Luperini, V. Spinazzola, M. Colsar, *Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero*, in «Quaderns d'Italià», n 4/5, 1999-2000, pp. 11-46); gli interventi di Romano Luperini, Christian Rivoletti, Hans Robert Jauss, Andrea Battistini, Remo Ceserani, Giulio Ferroni, Guido Guglielmi, Nicolò Pasero e Cesare Segre, contenuti nel numero (quasi) monografico di «Allegoria» (*Sul canone*, «Allegoria», n. X, 1998) dedicato all'argomento.

critico (Cap. IV), che rendono possibile l'apparentamento, seppur originale, dello scrittore siciliano alla tendenza modernista e che corroborano sul piano teorico-critico gli esiti pratici cui lo scrittore siciliano ambisce pervenire con *Rubè*, sancendo una stretta e organica relazione tra la sua produzione critica e quella artistica;

3) infine, dopo aver mostrato l'ostracismo verso Borgese e le stroncature del suo romanzo d'esordio (Cap. V), individuare gli aspetti modernisti e non di *Rubè* (Cap. VI), evidenziando la specificità del libro borgesiano anche attraverso un dialogo interdiscorsivo con i romanzieri modernisti italiani ed europei e con grandi scrittori della tradizione del romanzo ottocentesco (e con escursioni nel romanzo contemporaneo). Il Capitolo su *Rubè* è largamente il più ampio della tesi: infatti, per compiere un discorso coerente concernente Borgese e il romanzo modernista, ha senso mettere al centro questo romanzo, l'opera narrativa con cui lo scrittore siciliano vuole porsi al centro del campo letterario e intende imprimerne una netta sterzata – come dichiara in *Tempo di edificare* – in direzione della sua concezione della letteratura.

A questo scopo, per identificare le caratteristiche proprie del romanzo modernista e, nello specifico, del romanzo borgesiano, ritengo efficace adoperare uno sguardo critico bifocale, *a cannocchiale* e *col microscopio*, usando la prima visuale per osservare alcune linee di *longue durée* tracciate dal romanzo di metà Ottocento fino al modernismo (indicando talvolta anche alcune persistenze del modernismo in opere postmoderne e in opere contemporanee) e per determinare dove Borgese aderisce a tali tracciati e dove ne differisce, e il secondo tipo di vista per analizzare da vicino il testo borgesiano. Un discorso di questa natura, che ambisce almeno a segnalare dei passaggi letterari epocali tra il romanzo europeo ottocentesco e secondo-ottocentesco, da una parte, e quello modernista, dall'altra, può sussistere solo tenendo presente due fattori: l'esistenza di una tendenza maggioritaria e "più canonizzata" – su cui si fonda, appunto, il mio discorso – e di controtendenze minoritarie – di cui non mi è possibile tenere conto –, poiché in un archetipo di genere (in questo caso quello romanzesco) esistono dei centri e delle

periferie;⁶ la convergenza spesso parziale della geografia letteraria con le storie letterarie, confermata dal fatto per cui in alcune letterature europee determinati fenomeni si manifestano prima e in maggior quantità che in altre. Solitamente avviene che nelle letterature egemoni, in una data epoca, le nuove tendenze fanno la loro comparsa e si radicano in anticipo sulle altre, che nel tempo ne subiscono l'influenza acquisendole.⁷ Stabilito questo procedimento metodologico, gli autori che ho tenuto principalmente in considerazione sono stati:

– per l'Ottocento italiano: i riferimenti fondamentali di Borgese, cioè Manzoni e Verga e, per contrasto, D'Annunzio. Inoltre, ho prestato attenzione a Nievo (e a *Cento anni* di Rovani) per il valore transizionale della sua opera (mi riferisco ovviamente alle *Confessioni d'un italiano*) tra il romanzo storico di Manzoni e quello verista di Verga⁸ e perché considerato da parte della critica «l'unico romanzo italiano dell'Ottocento dotato di un fascino romanzesco paragonabile a quello che si ritrova con tanta abbondanza nelle letterature straniere»⁹;

– per l'Ottocento europeo: nuovamente i principali riferimenti di Borgese, ovvero Stendhal, Balzac, Tolstoj e Dostoevskij; e poi altre figure centrali della storia del romanzo del XIX secolo, quali Austen, Scott, Dickens, Flaubert, George Eliot, i fratelli Goncourt, Zola, Henry James, Teodor Fontane, Huysmans. In particolare, l'opera di Tolstoj è particolarmente interessante, oltre che per il suo valore assoluto (mi riferisco a *Guerra e pace* e *Anna Karenina*), per la sua paradigmatica forma transizionale tra il realismo maturo di metà ottocentesco e nuovi tratti già pre-modernisti. Per questo motivo, un capolavoro come *Guerra e pace* sarà spesso

⁶ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 243-246.

⁷ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 211-15. A riprova di ciò, il critico ungherese Gyorgy Lukács evidenzia il mancato sincronismo della storia letteraria russa rispetto a quella del resto d'Europa spiegando come nel secondo Ottocento la tradizione del romanzo realista "classico" sarebbe sopravvissuta quasi esclusivamente nella narrativa russa, e in modo particolare in Tolstoj (cfr. G. Lukács, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 170-273, e Id., *Tolstoj e la letteratura occidentale*, in Id. *Saggi sul realismo*, cit., pp. 340-368).

⁸ Cfr. G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990.

⁹ I. Calvino (intervista rilasciata a Maria Corti), in «Autografo», II, 6, ottobre, 1985.

citato come pietra di paragone, come cartina di tornasole che ben illustra i connotati di questo trapasso fluido, anche per il fatto che lo scrittore russo è tra gli autori stranieri più amati da e assurti a modello per Borgese, che ne parla con toni elogiativi in più occasioni nella sua copiosa produzione critica.¹⁰

– Per il modernismo italiano: Pirandello (oggetto di attenzione di Borgese), Tozzi (scoperto e lanciato dal critico polizzano), Svevo, Gadda;

– per il modernismo europeo: Conrad, Mann, Proust, Joyce, Woolf, Musil, Kafka, Cèline, Unamuno, Pessoa.

Le mie riflessioni, analisi e considerazioni generali – che per ragioni di economia testuale e di autonomia discorsiva non possono essere sempre affiancate da estratti delle numerose opere – sui romanzi realisti, naturalisti e modernisti, si basano soprattutto sulla messe di testi degli autori citati, presi quali punte emergenti di un *iceberg* che, se proprio non forma parte dello stesso blocco, perlomeno appartiene ai medesimi *ghiacci* formali, strutturali e tematici di uno stesso *polo*, pur sapendo che esistono altre calotte glaciali più periferiche e diverse da questi.

Sul piano della letteratura critica, per tentare di imbastire un arduo discorso teorico-critico che abbracciasse un secolo di storia del romanzo, ho fatto affidamento, *in primis*, ai grandi teorici del romanzo (e della letteratura in generale) soprattutto della prima metà e della fase centrale del Novecento (Auerbach, Lukács, Bachtin, Ortega y Gasset, Benjamin, Forster, Curtius, e, un po' più avanti nel tempo, Girard),¹¹ le cui genealogie risalgono all'*Estetica* di

¹⁰ G. A. Borgese, *La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee* (1910-1913), Bologna, Zanichelli, 1927-'28, 3 voll., vol. II, pp. 26-49; Id., *Studi di letterature moderne* (1915), Milano, Treves, 1920, pp. 353-61; Id., *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, pp. 258-66; Id. *Ottocento europeo*, Milano, Treves 1927, pp. 140-163; Id. *Da Dante a Thomas Mann*, a cura di Giulio Vallese, Milano, Mondadori, 1958, pp. 290-97.

¹¹ E. Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1956, 2 voll.; G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2000; Id., *Saggi sul realismo*, cit.; Id., *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970; M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979; Id., *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000; J. Ortega y

Hegel, che individua nel romanzo «la moderna epopea borghese»¹², e/o a Schlegel,¹³ che nella *Lettera sul romanzo* (1800)¹⁴ e nell'acutissimo saggio sul *Wilhelm Meister* di Goethe¹⁵ – che il filosofo tedesco considera tra i tre avvenimenti più importanti degli ultimi anni del Settecento¹⁶ – inaugura la concezione romantica del romanzo, basata sul concetto di ironia, e che già in *Sullo studio della poesia greca* (1797) vede nell'«interessante» il principio cardinale dell'epoca moderna, in opposizione all'«oggettività» della poesia antica.¹⁷ Ai teorici del romanzo testé citati ho affiancato alcune riflessioni sul romanzo di alcuni degli autori modernisti prima menzionati e mi sono appoggiato su ottimi studi critici contemporanei (o comunque più recenti rispetto ai precedenti citati).¹⁸

Gasset, *Ideas sobre la novela*, in Id., *Obras completas*, III, Madrid, Alianza Editorial, 1983; Id., *La deshumanización del arte*, edición de Luis de Llera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; Id., *Meditaciones del Quijote*, edición de José Luis Villacañas Berlanga, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; W. Benjamin, *Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-74; E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, E. Arnold & Co., 1927; E. R. Curtius, *Letteratura moderna e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1995; R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2005.

¹² G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, vol. II, Torino, Einaudi, 1997, p. 1223.

¹³ Cfr. L. Costa Lima, *L'immaginazione e i suoi confini*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 5-29: 13-19 (*Romanzo e filosofia della storia: Schlegel e Hegel*).

¹⁴ F. Schlegel, *Lettera sul romanzo*, in Id. *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991, pp. 50-64.

¹⁵ Id., *Über Goethe Meister*, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München-Paderbon-Wien, 1958, vol. II, pp. 126-46.

¹⁶ Frammento 216 dell'«Athenaeum»: «la rivoluzione francese, la *Dottrina della scienza* di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le maggiori tendenze dell'epoca [...]», trad. da Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. II, p. 198.

¹⁷ Id. *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Giancarlo Lacchin, Milano, Mimesis, 2008.

¹⁸ Principalmente: F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit.; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.; *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., 5 voll. (per brevità mi riferisco alla monumentale miscellanea di saggi sul genere romanzesco, ma ovviamente ho tenuto conto solo dei numerosi saggi pertinenti il mio raggio di ricerca), R. Luperini, *L'incontro e il caso*:

Per quanto riguarda il romanzo modernista – e ancor di più la letteratura modernista *tour court* – la produzione internazionale, soprattutto anglosassone, è copiosa e diventa ingovernabile se si considera anche la bibliografia relativa ai singoli autori considerati, a ragion veduta o meno, modernisti. Pur considerando questa e soprattutto prendendo le mosse da due precoci canonizzatori *ante litteram* della narrativa modernista (sebbene senza coniare il termine ‘modernismo’, che del resto non era in voga ai loro tempi), Auerbach e Debenedetti (e, in parte, Wilson), per circoscrivere il campo ho privilegiato gli studi della critica italiana sul tema in questione. Nel 2004 e 2005 prima Pierluigi Pellini e, a stretto giro, Romano Luperini hanno dato vita al dibattito italiano sul modernismo e sono i capostipiti italiani delle due correnti di pensiero sul modernismo nella nostra penisola, il primo trovandosi più in sintonia col mondo anglosassone, il secondo riscuotendo più successo in Italia. Subito dopo, ho considerato i critici del gruppo afferente alla rivista «Allegoria» (Tortora, Donnarumma, Castellana, Baldi), la *koiné* critica che, ad oggi, ha sistematicamente alimentato il dibattito italiano sul modernismo, oltre a poche altre voci italiane (soprattutto Mazzoni, Bertoni, Somigli, Meneghelli, Di Nunzio), delle quali ho tenuto conto.¹⁹

narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale, Bari, Laterza, 2007; Thomas Pavel, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015; P. Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004; F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997; R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo: componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996; C. Taylor, *Sources of the self. The making of modern identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993; D. Cohn, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Limitatamente all'orizzonte italiano: *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, in part. pp. 17-270; G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998; M. Palumbo, *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007; R. Bigazzi, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in Id., *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 453-500.

¹⁹ Per la bibliografia critica concernente il modernismo, rimando direttamente ai Capitoli I e III della tesi e alla sezione della bibliografia finale concernente il modernismo.

Per poter affrontare un progetto così ambizioso in tempi ristretti rispetto a una prospettiva pluriennale che una ricerca teorica richiederebbe (quest'ultima occupa solo la prima parte del lavoro, mentre la seconda è dedicata a Borgese), mi sono dovuto servire, pur con la consapevolezza della loro brutalità sintetica e demarcativa, di macro-concetti astratti e ampi quali, per esempio, *romanzo ottocentesco*, *romanzo realista*, *romanzo naturalista*, ecc., al fine di provare a delineare, con l'ausilio della bibliografia recente già esistente, le specificità del *romanzo modernista* rintracciando differenze e contiguità con i suoi modelli ottocenteschi. Guido Mazzoni, pur riconoscendo la validità e servendosi di queste tipologie, ne ravvisa l'imprecisione: «Il rapporto fra il 'romanzo dell'Ottocento' e il 'romanzo del Novecento' (per usare due categorie critiche rozze e tipicamente novecentesche) è dunque dialettico: è fatto di continuità e rottura»²⁰. Nel fare questa operazione, non ho certamente avuto la presunzione, anzi l'empietà, di definire da me cosa fossero il *romanzo ottocentesco*, il *romanzo realista* europei e così via, bensì mi sono appoggiato sulle solide basi dei teorici prima citati e, più in generale, delle decennali stratificazioni critiche che hanno portato a un uso piuttosto comune e sufficientemente concorde di queste macro-categorie che periodizzano la storia del romanzo ottocentesco, sapendo di non avere né il tempo né, soprattutto, l'autorevolezza per rimettere in discussione concetti di portata così vasta.²¹ Ho cercato, quindi, di servirmene *cum grano salis* per tentare di fissare

²⁰ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 310.

²¹ Ottime recenti riflessioni sulla questione e sui tentativi di dare corpo a costruzioni critiche astratte come *romanzo ottocentesco*, *realismo ottocentesco*, *un'idea dell'Ottocento*, appaiono in: P. Pellini, *Un'idea dell'Ottocento*, in Id., *Naturalismo e modernismo*, Roma, Artemide, 2016, pp. 13-39; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., in part. pp. 17-67; G. Mazzoni *Teoria del romanzo*, cit., pp. 247-289 (*Il paradigma ottocentesco*). Più datati, ma restano validi, e limitati all'orizzonte italiano, i profili di *romanzo italiano dell'Ottocento* e di *romanzo italiano del primo Novecento* delineati rispettivamente da Sergio Romagnoli (*Il romanzo italiano dell'Ottocento*, in AA.VV., *Il romanzo*, Pisa, ETS, 1987, pp. 117-128), Romano Luperini (*Il romanzo italiano del primo Novecento*, in AA.VV., *Il romanzo*, cit., pp. 129-141) e Marziano Guglielminetti (*Il romanzo del primo Novecento: strutture e significati*, in AA.VV., *Il romanzo*, cit., pp. 151-157). Data la centralità del romanzo francese dell'Ottocento e la profonda influenza in Europa del romanzo

dei punti – spero – abbastanza persuasivi e condivisibili nell’agone critico sul romanzo modernista, mantenendo la consapevolezza dell’astrattezza di queste costruzioni critiche e, di conseguenza, sia dei vantaggi sia delle imperfezioni che il loro uso comporta. Ho inteso fare ora questa puntualizzazione metodologica (e poi dedicarvi immediatamente il più ampio secondo sottocapitolo del Capitolo I)²² e scoprire subito le mie carte, cioè i teorici e i critici cui mi sono affidato per questo aspetto, per evitare di ripetere di continuo questa precisazione, che avrebbe reso farraginoso l’incedere della lettura e la avrebbe gravata ogni volta di ponderose note bibliografiche.

Da questa premessa si può già notare che cerco di muovermi in un panorama europeo, non solo italiano. Infatti, pur mantenendo e riconoscendo la specificità di ogni tradizione letteraria nazionale, i percorsi critici su molti autori del XIX e del XX secolo si possono rivelare più fecondi proprio su osservati su uno sfondo europeo e comparato. È proprio a fine Settecento che si parla per la prima volta di *WeltLiteratur* grazie a Goethe e poi, a inizio Ottocento, l’utopia di una letteratura europea viene alimentata dai romantici tedeschi. In quegli stessi anni, del resto, possiamo notare come due intellettuali quali Manzoni e Fauriel nel comunicare si comprendano, abbiano riferimenti comuni e la consapevolezza di appartenere alla medesima *republique des lettres*. Più avanti, anche Francesco De Sanctis, l’autore della *Storia della letteratura italiana* e modello fondante del pensiero teorico-critico di Borgese, è in realtà un intellettuale europeo a tutto tondo, più aperto alle letterature straniere di quanto normalmente si creda: scrive pagine dense su Zola, recensisce *L’assommoir*, porta intellettuali stranieri a Napoli, fonda la prima cattedra di letterature comprate in Italia all’Università Federico II e fa l’esperienza di esule a Zurigo. Sarà il desanctisismo – la sua monumentalizzazione – a mettere in ombra questo aspetto della sua personalità, così come la dominante linea De

russo dell’Ottocento, segnalano anche E. Caramaschi, *‘Descrittivo’ e ‘narrativo’ nel romanzo francese dell’Ottocento*, in AA.VV., *Il romanzo*, cit., pp. 85-96 e R. Risaliti, *Il romanzo russo dell’Ottocento* in AA.VV., *Il romanzo*, cit., pp. 97-116; S. Aloe, *Il romanzo russo*, in *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, cit., pp. 147-158.

²² *La porosità della critica. Il senso della categoria di ‘romanzo modernista’*, *infra*, pp. 25-33.

Sanctis-Croce-Gramsci, mettendo in disparte le altre linee (Mazzini, Cattaneo), imporrà la tradizione nazionale a discapito delle influenze europee. Dunque, credo che un aggiornato approccio critico non possa oggi prescindere dallo studiare la letteratura italiana, specialmente quella moderna e contemporanea, su uno scenario continentale (e, in alcuni casi, atlantico). Questo discorso è tanto più valido quando si parla di Borgese, un intellettuale internazionale, influenzato da modelli europei e così interessato alle letterature straniere da scriverne copiosamente nella sua produzione critica e da dirigere il ponderoso progetto della *Biblioteca romantica*, la pubblicazione in italiano per Mondadori di cinquantatré classici europei.²³ Per queste ragioni, ho inteso studiare Borgese e il modernismo italiano in rapporto al modernismo europeo e ai precedenti modelli ottocenteschi italiani e continentali, non celati dallo scrittore siciliano. Il senso di questo metodo non si esaurisce nel cercare rigide e improbabili intertestualità, bensì nell'attuare una critica delle omologie, che sappia identificare le *somiglianze di famiglia*²⁴ presenti anche in luoghi diversi in una data epoca, un simile *Hintergrund* aurbachiano e un affine *ZeitGeist* che contraddistinguono le opere moderniste, l'interdiscorsività che le pervade e che descriva – così Cesare Segre definiva l'interdiscorsività – “ciò che si respira nell'aria”.

Durante l'esilio Borgese confidava all'amico statunitense Robert J. Clements, preside della Facoltà di Letteratura Comparata della New York University, il timore che la *damnatio memoriae* inflittagli dal regime fascista avrebbe portato all'oblio della sua opera dall'orizzonte culturale italiano. Così Clements rievoca quel ricordo:

²³ Una parte del Capitolo IV tratta proprio quest'argomento (*infra*, pp. 148-50). E cfr. I. de Seta, “La biblioteca romantica” 1930-1938. Il contributo di Giuseppe Antonio Borgese alla formazione di un canone della letteratura straniera in Italia, in *La tradizione 'in forma'*, a cura di Carmen van den Bergh e Bart van den Bossche, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 87-96; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, Bologna, Patron, 1994, pp. 223-28 (*Una «critica internazionale». Sintesi tra pensiero e mondo*).

²⁴ Espressione tratta dal filosofo L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1995.

Mi torna alla memoria un fosco pomeriggio quando, entrando nella semibuia biblioteca dell'Università di Chicago incontrai il Borgese che stava silenzioso davanti alla sezione degli autori contemporanei italiani. Il Borgese non era un tipo silenzioso ma quel giorno non mi salutò con la sua solita prontezza. In verità sembrava quasi depresso. «Clements, stavo pensando. Il Fascismo proibisce ancora la ristampa dei miei libri in Italia. Chi sa per quanto tempo il Fascismo controllerà le pubblicazioni in Italia? I miei libri lentamente si stanno sgualcendo e vanno scomparendo, mentre nessuna edizione viene fuori. Fra trent'anni o più i miei libri saranno totalmente irrimediabili e io sarò sconosciuto».²⁵

Le preoccupazioni di Borgese non erano infondate, soprattutto perché non andavano circoscritte al periodo fascista, ma a molteplici ragioni.²⁶ Ad eccezione di *Rubè*, buona parte della sua produzione creativa e, ancor di più, dei suoi volumi critici o non è stata ripubblicata negli ultimi decenni o è ferma addirittura alla prima e unica edizione. Anche laddove troviamo finalmente un paio di edizioni recentissime di opere narrative, queste sono dovute alla meritoria opera di diffusione della Fondazione Borgese di Polizzi Generosa, fondata il 25 luglio 2002, coadiuvata da piccole case editrici,²⁷ ma non sono frutto di un piano generale di ripubblicazione dei libri borgesiani da parte di un grande polo editoriale (nemmeno si intravede all'orizzonte l'idea di un Meridiano da dedicare a Borgese). Poco meglio – come è stato detto – va sul piano dell'interesse e degli studi critici su Borgese, spesso inoltre limitati in prevalenza alla lettura di *Rubè*, romanzo a cui comunque è stata negata la meritata posizione di rilievo che gli spetterebbe nel contesto della letteratura italiana. Giacomo Debenedetti affermava

²⁵ R. J. Clements, *Presentazione*, in S. D'Alberti, *Giuseppe Antonio Borgese*, Palermo, Flaccovio, 1971, pp. 13-14.

²⁶ Tratterò questa questione nel Capitolo V (*infra*, pp. 156-60).

²⁷ G. A. Borgese, *I vivi e i morti* (1923), introduzione di Gandolfo Librizzi, Palermo, Il Palindromo, 2018; Id., *Tempesta nel nulla* (1931), Marsala, Navarra, 2013. Ancora la raccolta di novelle *Il sole non è tramontato* è stata ripubblicata da una piccola casa editrice: Id., *Il sole non è tramontato* (1929), a cura di Gian Paolo Giudicetti, Cuneo, Nerosubianco, 2009. Oltre a queste opere, la Fondazione Borgese ha contribuito a editare il Catalogo del Fondo Borgese, i diari americani e libri odeporeici di Borgese e un volume critico.

che, nel tracciare una storia del romanzo italiano moderno e contemporaneo, potremmo:

Partire da quei primi romanzi che, nella storia degli «ismi» (dopo il naturalismo, lo psicologismo, il dannunzianesimo, l'antinarrativa impressionista e frammentista), cominciano ad abbozzare una tendenza a un ricuperato e insieme nuovo realismo; partire insomma da Federigo Tozzi, dai suoi faticosi e nebulosi abbozzi e sforzi di solidificare un personaggio narrativo, prelevato da un preciso ambiente e da una concreta situazione di vita anche sociale (il Tozzi è in un certo senso un primitivo del romanzo). O partire da quel romanzo che non solo accampa un personaggio della realtà, ma vuole addirittura riproporre polemicamente la dignità letteraria del genere «romanzo»: quel prepotente capolavoro di intelligenza, doppiato dal continuo rischio di un fallimento artistico, che è il *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese.²⁸

Questa ipotesi di lavoro debenedettiana illumina proprio lo scopo ultimo di questa tesi: far emergere il valore di questo romanzo, che doveva assurgere per il suo autore a un significato anche paradigmatico e con cui lo scrittore siciliano vuole porsi al centro del campo letterario, in linea con la concezione organica della letteratura e col suo disegno riedificatorio chiaramente espressi negli scritti critici. Il Capitolo su *Rubè* è largamente il più ampio della tesi: per un discorso coerente relativo al confronto tra Borgese e il romanzo modernista ha senso mettere al centro questo opera. Qui *Rubè* viene reinterpretato alla luce della feconda categoria nuova (in ambito italiano) e mobile (ancora in via di definizione) del modernismo e, più specificamente, del romanzo modernista, efficace per rimodulare il canone della narrativa di inizio Novecento stabilendo un'area di famiglia tra le opere prese in considerazione e le loro dissonanze e le loro continuità rispetto alle tipologie precedenti di romanzo (realista, naturalista, decadentista). Questo perché

²⁸ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1998, p. 10.

Necessaria alla comprensione di *Rubè* non sarebbe [unicamente] la ricerca d'un modello italiano, quanto piuttosto la comparazione con la letteratura dell'Ottocento europeo. La differenza che Boyd [un critico statunitense] rileva tra il romanzo di Borgese e il canone nazionale potrebbe in effetti costituire una delle ragioni dell'incomprensione da parte della critica italiana, incapace di assegnare un'appropriata collocazione all'opera.²⁹

Pertanto, l'analisi, poggiando sulle basi teoriche della definizione del romanzo modernista e sull'enucleazione dei punti fermi della critica di Borgese, avviene in dialogo con la costellazione degli scrittori modernisti. L'idea di un nuovo approccio ermeneutico al Borgese romanziere e critico deriva dalla natura complessa e poliedrica della sua opera, che richiede scrupolose riletture filologiche e interpretazioni critiche, puntuali contestualizzazioni storiche e biografiche, accostamenti critico-letterari ancora inesplorati.

²⁹ G. De Leva, *Dalla trama al personaggio: Rubè di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010, p. 2.

CAPITOLO I

Il romanzo modernista: genealogia, senso, periodizzazione

1. Genealogia del concetto di modernismo letterario

Il termine modernismo viene usato originariamente dal poeta nicaraguense Rubén Darío alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo per indicare il programma di rinnovamento poetico di tipo simbolista nell'ambito delle letterature latino-americane. Fino ai primissimi anni Duemila il termine modernismo veniva impiegato in Italia esclusivamente riferendosi ad ambiti non letterari: si parlava di modernismo artistico, di modernismo religioso, di dottrine estetico-filosofiche, ma mai di modernismo in letteratura. La categoria del modernismo in ambito letterario¹ si sta facendo strada in Italia in anni recenti, in modo simile a ciò che avviene in Francia² e in Germania, iniziando a circolare da circa un decennio

¹ Recenti ed accurate ricostruzioni della genealogia del termine e della categoria di modernismo si trovano in: L. Somigli, *Dagli "uomini" del 1914 alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 7-29; P. Pellini, *Cerveux de fruitier, enculeurs de mouches. Per una genealogia del modernismo*, in Id., *Naturalismo e modernismo*, cit., pp. 185-235 (anche in *Alla ricerca di nuove forme. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, a cura di romano Luperini, Pisa, Pacini, 2018, pp. 237-75); ottimo anche il tracciato, più sintetico, di R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-21 (*Una categoria critica «inevitabile», eppure ancora indeterminata*); sebbene più datato, rimane valido G. Cianci, *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

² Sull'uso della tipologia di modernismo in Francia Cfr. P. Pellini, *Cerveux de fruitier, enculeurs de mouches*, cit., pp. 185-235: 185-88.

quasi a fare da contraltare al dibattito sul postmodernismo.³ Al contrario, nella cultura anglo-americana il concetto di modernismo è in uso da oltre cinquant'anni.⁴ Se Edmund Wilson è stato uno dei primi studiosi a occuparsi di modernità intesa come rivoluzione letteraria paradigmatica, ma ne *Il castello di Axel*, uscito nel 1931 (la prima traduzione italiana risale al 1965),⁵ non usa mai il termine 'modernismo', optando per le designazioni di 'modernità' e di 'simbolismo' – movimento sul quale è precipuamente incentrato il suo studio e sotto la cui etichetta raggruppa scrittori quali Joyce, Eliot, Proust, Yeats, Valéry e Gertrude Stein –, dal saggio di H. Levin *What was Modernism?*⁶ del 1960 la categoria di modernismo riferita alla letteratura si afferma nella critica angloamericana.

Per quanto riguarda l'Italia, sebbene – come detto poc'anzi – il modernismo letterario sia appena entrato nel linguaggio critico, nondimeno si può identificare la genealogia del concetto di modernismo letterario in Erich Auerbach e in Giacomo Debenedetti.⁷ Ovviamente, Auerbach scrive in lingua tedesca, ma il suo *Mimesis*, pubblicato nel 1946, acquista in breve tempo fama internazionale e, dopo la prima edizione italiana del 1956, diventa un'opera di riferimento anche in

³ Cfr. V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in *Il modernismo in Italia*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, in «Allegoria» (pp. 7-100), 63, gennaio-giugno 2011, p. 66.

⁴ A. Nucifora, *Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 30-44.

⁵ E. Wilson, *Il castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, trad. italiana di Marisa e Luciana Bulgheroni, Milano, Il Saggiatore, 1965.

⁶ H. Levin, *What was modernism?*, in «The Massachusetts Review», vol. I, n. 4, 1960, pp. 609-30, poi in Id. *Refractions: essays in Comparative Literature*, Oxford University Press, New York, 1966.

⁷ Cfr., N. Di Nunzio, *Da Auerbach a Debenedetti: il modernismo come metodo*, in «Intersezioni», 2012, n. 1, pp. 93-112 e Id., *Il metodo modernista di Debenedetti*, in «Esperienze letterarie», n. 3, 2010, pp. 101-117; M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 281-302; M. Borelli, *Debenedetti e il personaggio-uomo tra modernismo e avanguardia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 34, 2009, pp. 125-34; R. Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, in «Allegoria», n. 56, 2007, pp. 61-79.

Italia, dove l'uscita di *Metello* di Vasco Pratolini nel 1955 (a stretto giro, nel 1958, esce anche *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa) aveva scatenato il dibattito sul realismo. Forse la riprova di questo interesse emerge anche nell'errata traduzione del sottotitolo di *Mimesis*, cioè “*Il realismo nella letteratura occidentale*”, mentre la traduzione corretta sarebbe “*La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale*”, che costituisce il vero oggetto dell'opera auerbachiana, ovvero i modi in cui la letteratura occidentale ha rappresentato la realtà.⁸ Gli attuali studi italiani sul modernismo prendono avvio da questi classici della critica novecentesca che hanno posto le basi per le ricostruzioni successive. Per questo motivo, Auerbach e Debenedetti potrebbero essere definiti i due critici canonizzatori della narrativa modernista, benché essi non usino questo termine, servendosi invece dell'espressione ‘romanzo moderno’. L'obiezione secondo cui non bisognerebbe fare riferimento ad Auerbach e Debenedetti per parlare di modernismo giacché i due non usano il termine stesso è facilmente respingibile con la considerazione che questi due maestri della critica novecentesca hanno contribuito seriamente a disegnare il canone della narrativa primonovecentesca (Auerbach in ottica europea; Debenedetti anche, ma in maggior quantità riguardo al romanzo italiano). Inoltre, pur senza adoperare il termine modernismo, che del resto non era in voga ai loro tempi, Auerbach e Debenedetti offrono le coordinate critiche più adatte a comprendere e interpretare questo fenomeno letterario. Il primo, nell'ultimo capitolo di *Mimesis* (forse il miglior libro di critica letteraria del ventesimo secolo), analizzando i romanzi di Virginia Woolf e di Marcel Proust, che ora sono considerati due indiscussi capisaldi del modernismo, delinea alcune costanti della narrativa modernista.⁹ Debenedetti, ne *Il romanzo del novecento*,¹⁰ si è servito di

⁸ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit. Una recente e ottima ricostruzione delle linee portanti della teoria letteraria contenuta in *Mimesis* è quella di R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach: un'introduzione a 'Mimesis'*, Roma, Artemide, 2013.

⁹ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, cit. vol. II, pp. 305-38. Cfr., *infra*, p. 38.

concetti pienamente modernisti come personaggio-uomo,¹¹ epifanie, espressionismo per fondare la sua analisi teorica-critica di romanzieri italiani primonovecenteschi, osservati su un orizzonte letterario internazionale. Egli parla sistematicamente di «romanzo moderno», collocandone la data iniziale negli anni Venti-Trenta e la fine attorno al 1960, indicando tre elementi cardinali che lo caratterizzano: il recupero del personaggio-uomo dopo la sua eliminazione nelle esperienze narrative d'inizio Novecento; il superamento del naturalismo; il concetto di probabilità della vicenda narrata, cioè il fatto che i romanzieri moderni narrano una storia non perché essa sia l'unica possibile, ma in quanto si tratta di una delle vicende che potrebbero solo probabilmente accadere.¹²

Tuttavia, nonostante gli stimoli ermeneutici generati da questi due pilastri della critica novecentesca, a parte un libro di Guido Guglielmi che adotta il termine modernismo nel sottotitolo (ma si concentra soprattutto sul concetto moderno di letteratura, sulla riscoperta del barocco nel Novecento e sulle avanguardie storiche),¹³ occorrerà attendere il 2004, quando Pierluigi Pellini propone per primo l'introduzione del concetto di modernismo nel dibattito critico italiano: «Sarebbe ora che si affermasse anche in Italia, come da tempo nei paesi anglosassoni, e recentemente anche in altre aree culturali, il concetto di modernismo».¹⁴ In particolare, la sua periodizzazione, molto vasta, che vorrebbe estendere il modernismo da Baudelaire in poesia e da Flaubert, dal naturalismo e dal verismo in prosa fino alle avanguardie, ha prodotto una disputa – di cui parlerò a breve¹⁵ – sugli estremi cronologici della letteratura definibile come 'modernista'.

¹⁰ Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit.

¹¹ Una sua opera si intitola proprio *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

¹² Per una puntuale disamina del rapporto di Debenedetti col modernismo, o comunque col romanzo moderno, Cfr. M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., pp. 281-302.

¹³ G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardie*, Napoli, Liguori, 2001.

¹⁴ P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 58.

¹⁵ Ne parlo nella sottocapitolo "Ricognizione del dibattito critico italiano sulla periodizzazione del modernismo" (*infra*, pp. 33-37).

2. La porosità della critica. Il senso della categoria di ‘romanzo modernista’

Il discorso teorico-critico sul romanzo modernista rende necessaria una premessa sulla porosità e sulla non-omnicomprensività delle tipologie critiche. Le categorizzazioni critiche sono sempre, per loro natura, incomplete e pericolanti, come se fossero tavoli che tentano di reggere oggetti (astratti), ma ai quali manca sempre una delle quattro gambe che lo puntellano. A questo proposito, è utile citare la polemica di Debenedetti contro il frequente ricorso, da parte dei critici, agli “ismi”, categorie dalla cui pretesa di totalità è bene guardarsi:

Il difetto di tutte queste classificazioni e categorie con la desinenza in “ismo”: sembrano riassumere un fenomeno letterario o artistico, raccogliendolo sotto un’etichetta che ha tutta l’aria di voler essere esauriente. In realtà mettono in pace la coscienza di chi pronuncia uno di questi nomi in “ismo”, gli fanno credere – se è ingenuo – di avere detto tutto, o – se è un po’ meno ingenuo – di averla data a bere a chi ascolta. In realtà gli “ismi” non descrivono mai un fatto o un’epoca letteraria: valgono solo nella misura in cui ci sollecitano a correggerli con una quantità di eccezioni, di deviazioni più o meno eretiche alla purezza del fenomeno che essi si illudono di riassumere e sintetizzare. Gli “ismi” sono fatti apposta, nella storia artistica o letteraria, per definire un certo insieme di artisti e di scrittori, nessuno dei quali verifica quella definizione. Quando si adopera un “ismo” qualsiasi, si ricade nella situazione di quel tale che voleva descrivere a un amico il proprio cavallo – Vedi quel cavallo laggiù? Sì, è baio. – Ecco – Ha il muso slanciato, le gambe nervose, ecc. – Sì, ebbene cerca di immaginarti un cavallo del tutto differente e avrai un’idea del mio cavallo.¹⁶

¹⁶ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 46. Sull’uso degli “ismi” nella storia letteraria Cfr. anche R. Ceserani, *La maledizione degli ismi*, in «Allegoria», n. 65/66, 2012, pp. 191-213.

In più, il tentativo di fissare dei paletti cronologici nel sistema letterario costituisce un'operazione molto delicata, da fare *cum grano salis*.¹⁷ Francesco Orlando, con un'espressione molto azzeccata, afferma che in letteratura i confini temporali si generano spesso quali *formazioni di compromesso*:

Lo studente che impara periodi e date dovrebbe sorprendersi di cose che nessun manuale di certo gli spiega secondo la logica della formazione di compromesso. Per esempio, della puntuale contemporaneità tra l'affermarsi di un primo romanticismo e quello della rivoluzione industriale, con la quale l'utile illuminismo esplose nella prassi; o molto prima, al punto in cui l'estremità iniziale del processo dell'illuminismo tocca ed include l'epoca irrazionale del cosiddetto barocco, del fatto che l'anno di nascita di un Bacone e di un Góngora e così quello di un Galilei e di uno Shakespeare sia lo stesso, quello di un Descartes e di Calderón poco più tardi siano così poco distanti.¹⁸

È essenziale tenere presente che anche nella critica, prima di una classificazione letteraria, occorre porre al centro l'opera, l'autore e l'Uomo. Ha affermato Eraldo Affinati:

Credo che le catalogazioni letterarie lascino il tempo che trovano: sono utili nei manuali per organizzare storicamente una materia scottante, ma poi bisogna lasciarsi alle spalle ogni schema fisso e pensare che dietro a un'opera c'è l'uomo, nella sua idiosincrasia, difficilmente incasellabile. Ogni vero scrittore realizza un'esperienza integrale non riducibile alle cosiddette 'correnti letterarie'.¹⁹

¹⁷ Sul problema della periodizzazione, D. Meneghelli, *Quanto è modernista il "modernismo italiano"?* *Letteratura mondiale, storia letteraria, periodizzazione*, in «Narrativa», 2013/14, pp. 77-91: 77-80.

¹⁸ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 26-27.

¹⁹ E. Affinati, (intervista) in M. Capone, *Nievo e Tolstoj. 'Le Confessioni d'un italiano' e Guerra e pace': un confronto inedito*, Roma, Fondazioni Mario Luzi Editore, 2017, pp. 11-14: 12-13.

È fondamentale – come diceva Giovanni Raboni in veste di critico – avere «la coscienza che la letteratura non progredisce *in linea retta*». ²⁰ Così, anche le manifestazioni del modernismo non sono univoche e incontrastate. Infatti, una categoria non è totalizzante: se l'epoca è modernista, non vuol dire che tutti gli scrittori lo siano. Anzi, nemmeno tutte le opere di un medesimo autore modernista devono risultare per forza moderniste. Per esempio, *I vecchi e i giovani* di Pirandello è un romanzo storico sulla cui natura modernista non si può giurare ²¹ e viene pubblicato nel 1913, quindi successivo al *Mattia Pascal* (1904), romanzo considerato modernista (o perlomeno *paleomodernista*, come ha argomentato Riccardo Castellana), ²² e precedente a *Uno, nessuno, centomila* (1925), altra opera pirandelliana ascritta invece al modernismo da tutti i critici che accolgono questa categoria. La stessa compresenza di elementi modernisti e non si ritrova in poesia. Emblematico il caso di Saba, poeta modernista e antimodernista. Sanguineti, poeta d'avanguardia, lo vedeva come un conservatore perché il triestino scriveva come uno scrittore ottocentesco con aspetti classicheggianti. Ma, Saba innova sul piano della strutturazione della poesia come romanzo psicologico, freudiano. Senza la rivoluzione freudiana non sarebbe immaginabile il *Canzoniere* di Saba. Esiste inoltre un antimodernismo che si oppone ai modernisti. In Italia il gruppo de *La Ronda* recupera aspetti classicisti e la tradizione rurale respingendo il cosmopolitismo ed è uno dei gruppi che intraprende una battaglia frontale con Borgese.

Dunque, il modernismo è una categoria sfrangiata – Michael Levenson la definisce un «nome instabile» ²³ – che, al pari di altre tipologie, rischia di rarefarsi

²⁰ G. Raboni, *I bei tempi dei brutti libri*, Milano, Transeuropa, 1988, p. 114.

²¹ Mentre Luperini condivide questa affermazione, una lettura del tutto opposta è sostenuta da Mimmo Cangiano (*The Historical Rise of Modernism in Italy: Luigi Pirandello's 'The Old and the Young'*, «La parola del testo», 2018, XXII, n. 1-2, pp. 163-183).

²² R. Castellana, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il Fu Mattia Pascal»*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di Lisa Gasparotto e Roberta De Giorgi, Udine, Forum, 2011, pp. 127-135.

²³ M. Levenson, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, seconda ed., New York, Cambridge University Press, 2001, p. 1.

in un'interminabile polisemia, come spesso avviene al concetto di postmodernismo, col risultato che poi diventa difficile e improduttivo usarle. Diversamente, nel nostro caso, la categoria critica di modernismo, seppur «ancora indeterminata»²⁴ (e scopo di questa tesi è proprio riuscire ad accrescere il grado di determinatezza del cosiddetto *romanzo modernista*), è ormai divenuta «inevitabile»²⁵, mediante la quale si può: operare una nuova valutazione del sistema letterario dell'epoca che abbraccia; mettere ordine nell'indicare alcuni rilevanti fenomeni che si collocano nei primi decenni del Novecento,²⁶ offrendo una scansione più precisa della storia letteraria italiana rispetto a quelle che si servono delle tipologie di 'decadentismo'²⁷ (solo in Italia si è affermata questa categoria omnicomprensiva, eccessivamente indeterminata, che andrebbe invece limitata a una manifestazione strettamente tardo-ottocentesca), di 'letteratura della crisi', di 'novecentismo', o di altre meno abusate, come 'letteratura dell'inetto' o 'crepuscolarismo esistenziale', ma comunque limitanti rispetto alle tendenze più generali d'inizio Novecento.²⁸ Il modernismo può includere dentro una stessa area letteraria scrittori tra i quali, seppur diversi, sussistono delle somiglianze di famiglia che li apparentano.

Altro fatto di non minore importanza, l'uso della categoria di modernismo consentirebbe di inserire scrittori come Pirandello, Svevo, Montale, Saba (e – perché no – anche Borgese) nel panorama europeo, eludendo il vizio dell'esclusivismo nazionalista che ha spesso contraddistinto la critica italiana e

²⁴ R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, cit., p. 19.

²⁵ L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"*, cit., p. 7.

²⁶ Questo è il criterio di periodizzazione che accolgo. A breve riporterò le varie posizioni sulla cronologia del modernismo letterario.

²⁷ Cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p. 58; e V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano*, cit., p. 71.

²⁸ Alcuni volumi collettanei di recentissima uscita cominciano a ridiscutere la storia letteraria e il canone a cavallo tra Otto e Novecento in forma collettiva: L. Somigli – E. Conti (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018; M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.

accogliendo, invece, i presupposti della *WeltLiteratur*, o perlomeno dell'*euro-cronologia*:²⁹

Il modernismo potrebbe permettere agli italianisti di riscoprire l'apertura internazionale dei nostri scrittori, potrebbe insegnare a guardare ai nostri autori secondo prospettive nuove e potrebbe finalmente confermare che l'Italia non rappresenta un'eccezione nel canone della letteratura europea del primo Novecento.³⁰

Infatti, «acclimatare» la categoria di modernismo «nel discorso critico contemporaneo sulla letteratura italiana moderna» permetterebbe di «rendere quel territorio più accessibile e confrontabile con il panorama delle altre letterature europee, e anche di quelle non europee»³¹, sprovvincializzando la letteratura italiana e immettendola in un orizzonte transnazionale.

Anche Borgese, critico aperto alle letterature straniere, è un autore che andrebbe considerato in una prospettiva internazionale e quindi all'interno della temperie modernista europea. Peraltro, vi sono stati alcuni lavori meritori che, ben precedenti all'introduzione in Italia della categoria di modernismo, hanno studiato la nostra letteratura primonovecentesca nell'orizzonte di quel canone europeo che oggi chiamiamo modernista (e che nel mondo anglosassone viene definito in tal modo da un cinquantennio): oltre al già citato Debenedetti,³² mi riferisco agli studi di Guglielmi,³³ di Mazzacurati su Pirandello,³⁴ di Contini sull'accostamento

²⁹ Questo termine viene adottato da C. Prendergast, *The World Republic of Letters*, in Id. (a cura di), *Debating World Literature*, London, Verso, 2004, p. 6.

³⁰ V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., p. 82.

³¹ P. Valesio, *Foreword: After the Conquest of the Stars*, in L. Somigli – M. Moroni (a cura di), *Italian Modernism*, Toronto, Toronto University Press, 2004, p. IX (traduzione mia).

³² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., e Id., *Il personaggio-uomo*, 1988, cit.

³³ G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, e Id., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

³⁴ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, e Id., *Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.

di Gadda a Joyce e a Proust,³⁵ e a quelli di Luperini precedenti la sua definizione di modernismo letterario.³⁶

Ultimo ma non da meno, forse sarebbe una buona pratica cominciare a parlare anche nel contesto della critica italiana di modernismi e non di modernismo. Infatti, il modernismo può assumere caratteristiche diverse da Paese a Paese,³⁷ e anche all'interno di una stessa letteratura si può identificare più di un modernismo a seconda dei diversi gruppi di autori o dei diversi periodi. Probabilmente una declinazione al plurale dei modernismi avverrà nei prossimi anni, dopo che la categoria di modernismo sarà entrata (almeno così si augura chi scrive) in pianta stabile nelle classificazioni e nelle periodizzazioni della storia letteraria italiana.³⁸ Intanto, si può perlomeno affermare che il modernismo ha una matrice evidentemente inglese in cui al centro si colloca Londra, dove l'intensa attività culturale dei circoli letterari fa da traino a buona parte delle sperimentazioni narrative d'inizio secolo.³⁹

L'impostazione di questo lavoro prevede che il modernismo letterario (in questa sede, il sottoinsieme del *romanzo modernista*) sia una categoria utile, per le molteplici ragioni appena esposte, e che questo rappresenti una reazione possibile

³⁵ G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Gadda 1934-1988*, Torino, Einaudi, 1989.

³⁶ R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981 e Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

³⁷ Raffaele Donnarumma (in *Gadda modernista*, Palermo, Palumbo, 2006, pp. 8-9) opera dei brevissimi ma efficaci distinguo tra i modernismi delle principali letterature occidentali.

³⁸ Meritorio in questo senso il volume di R. Donnarumma – S. Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi, 2016.

³⁹ Per una panoramica sulle esperienze moderniste, nel Regno Unito, in Francia, in Germania, in Spagna, oltre che in Italia: cfr. F. Milani, *La letteratura italiana del Novecento: un itinerario europeo*, portale di «Letteratura italiana» (da «Griselda online») <http://www.letteraturaitalianaonline.com/novecento/letteratura-italiana-novecento-milani.html>, visitato il 18 aprile 2019; e G. Cianci, *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, cit.

a un salto paradigmatico della modernità,⁴⁰ a una fondamentale cesura storica ed epistemologica irreversibile, avvenuta a cavallo tra Otto e Novecento, che connota la storia della cultura occidentale.⁴¹ Da questa posizione consegue una precisa ricaduta metodologica e pragmatica, cioè l'inclusione delle voci che, in ambito italiano, condividono questa impostazione, pur discordando magari sulla precisione delle date che segnano questo salto paradigmatico, e l'esclusione di quelle che la negano e di altre che pure recalcitrano all'uso della categoria di modernismo. Tra le prime, menziono la tesi di Ceserani, secondo cui «due grandi trasformazioni hanno radicalmente cambiato la vita sociale e culturale dell'Europa: una all'inizio del Settecento, l'altra tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento»⁴², relegando la frattura primonovecentesca a mutamento minore, e quella di Jameson per cui «nessuna 'teoria' della modernità ha oggi senso se non riesce a fare i conti con l'ipotesi di una frattura post-moderna con il moderno»⁴³, riaffermando anch'egli la maggiore importanza della rottura della postmodernità.⁴⁴ Tra le seconde, vi sono alcune di prese di posizioni critiche e di spunti polemici contro la nuova ondata di studi sul modernismo, quale il

⁴⁰ Considerando, sulla scorta di Prendergast, «la modernità come la nuova situazione storica, la modernizzazione come il processo attraverso cui vi si arriva e il modernismo come la reazione tanto alla situazione quanto al processo» (C. Prendergast, *Codeword Modernity*, in «New Left Review», n. 24, 2003, p. 103, traduzione mia).

⁴¹ Cfr. *infra*, pp. 99-101.

⁴² R. Ceserani, *Italy and modernity. Peculiarities and Contradictions*, in Luca Somigli – Mario Moroni (a cura di), *Italian modernism*, cit., pp. 35-62: 35; e Id., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 22-24.

⁴³ F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Firenze, Sansoni, 2003, p. 94; Id., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2007 (ed. orig: Id., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durnham and London, Duke University Press, 1991); Id., *The Cultural Turn: selected writings on the postmodern 1983-1998*, Verso, London and New York, 1998.

⁴⁴ Altri studi fondamentali da ricordare sul postmoderno sono: J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981; F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992; G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, Roma, Melterni, 2006.

contributo di Donata Meneghelli⁴⁵. Quest'ultima sostiene che la coniazione del modernismo serva solo a «combattere e liquidare il postmoderno»⁴⁶. Tuttavia, la questione non andrebbe screditata in tono così *tranchant*, perché, se è vero che «spesso i sostenitori della nozione di “modernismo italiano” sono gli stessi che non solo proclamano la fine del postmoderno, ma la appoggiano e la promuovono»⁴⁷, non bisogna dimenticare che – come osserva acutamente Daniele Giglioli – i *risentimenti antipostmoderni*⁴⁸ accomunano la stragrande maggioranza della critica italiana e che «il postmoderno non ha mai avuto buona stampa in Italia, soprattutto come concetto teorico»⁴⁹, tanto che la prima monografia sull'intempestiva e problematica ricezione in Italia del postmodernismo, di Remo Ceserani, esce nel 1997.⁵⁰ Infatti, non sussiste un'equazione tra i detrattori del postmodernismo e i coniatori del modernismo italiano: larga parte dei promotori di un “ritorno alla realtà”, di un “ritorno al realismo”, di un realismo 2.0 in risposta alla “fine del postmoderno” – come Maurizio Ferraris (un postmodernista

⁴⁵ D. Meneghelli, *Quanto è modernista il “modernismo italiano”?*, cit.

⁴⁶ Ivi, p. 88.

⁴⁷ *Ibidem*. Significativo in questo senso il tentativo di Donnarumma di creare il concetto di “ipermodernità” anche allo scopo di decretare la fine del postmoderno: R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; Id., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 15-50; Id., *Il faut être absolument hypermodernes*, in «Allegoria», 2013, n. 67, pp. 185-199; Id., *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo*, in «Between», vol. IV (*Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero), n. 8, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/33>. Va ricordato anche R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Giuda Editore, Napoli, 2005 e Id. *Periodizzare la contemporaneità: la svolta degli anni Settanta, postmodernismo e l'ipermoderno*, in Id., *Dal modernismo a oggi*, cit., pp. 131-33.

⁴⁸ D. Giglioli, *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», n. 9, pp. 203-218.

⁴⁹ Ivi, p. 203.

⁵⁰ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit. Cfr. anche R. Luperini *Il postmoderno, la crisi della letteratura e la trasformazione della saggistica*, in Id., *Dal modernismo a oggi*, cit., pp. 97-108.

“pentito”)⁵¹ e Mario De Caro⁵² – non adotta e non ha affatto promosso la categoria di modernismo italiano. Infine, la mia scelta di metodo assume anche un valore pragmatico di governabilità del lavoro, poiché, soprattutto se il modernismo viene impiegato come tipologia esageratamente vasta e lasca, «non basterebbe un saggio a censire le molteplici contraddizioni, aporie, ambiguità che intorno a questo termine si sono raggrumate e stratificate nel tempo»⁵³ (l’affermazione è valida con riferimento alla critica anglosassone).

3. Ricognizione del dibattito critico italiano sulla periodizzazione del modernismo

Partiamo, dunque, dall’introduzione in Italia, effettuata da Pellini, della categoria di modernismo:

A me pare ovvio che, alle esigenze del periodizzamento storico-letterario, parlare del modernismo per il migliore verismo [ossia Verga], per Svevo, Pirandello e le avanguardie, farebbe un ottimo servizio. Anche perché permetterebbe di mandare in pensione l’improbabile e immensamente fortunata etichetta di “decadentismo” – uno strano “movimento” in cui trovano posto Fogazzaro e D’Annunzio accanto a Svevo e Pirandello.⁵⁴

⁵¹ Cfr. D. Giglioli, *Risentimenti antipostmoderni*, cit., pp. 211-15.

⁵² M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012; M. De Caro – M. Ferraris (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.

⁵³ D. Meneghelli, *Quanto è modernista il “modernismo italiano”?*, cit., p. 83. Alcune di queste sono state analizzate da S. Stanford Friedman, *Definitional Excursions: The Meaning of Modern/Modernity/Modernism*, in «Modernism/Modernity», n. 3, 2001, pp. 493-513.

⁵⁴ P. Pellini, *In una casa di vetro. Genesi e temi del naturalismo europeo*, cit., p. 58.

Il suo attacco è sensatamente rivolto a quella lunga tradizione critica che, a partire dagli interventi di Carlo Salinari⁵⁵ e di Leone De Castris,⁵⁶ appaiava scrittori lontani come Fogazzaro e d'Annunzio, da una parte, con Svevo e Pirandello, dall'altra, nel medesimo contenitore del decadentismo.⁵⁷ Ma la sua proposta di periodizzazione, forse eccessivamente vasta, ha suscitato il dibattito, oltre che sulla natura del modernismo, sui suoi limiti cronologici.⁵⁸ Pellini opera una dilatazione estrema del modernismo facendolo risalire fino al naturalismo e al verismo, anzi indicando in Flaubert il primo autore modernista.⁵⁹

⁵⁵ C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Milano, Feltrinelli, 1960.

⁵⁶ L. De Castris, *Decadentismo e romanzo europeo: un problema da riprendere*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1958; Id., *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Bari, Adriatica, 1959; Id., *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974.

⁵⁷ Due decenni prima di Salinari e De Castris, Walter Binni, nel fortunato e lodevole volume di *La poetica del decadentismo* (Firenze, Sansoni, 1936) ascriveva invece tale linea a Pascoli e D'Annunzio, per suggerirla poi a crepuscolari e futuristi.

⁵⁸ Per una ricostruzione sul dibattito critico vertente la cronologia del modernismo: P. Pellini, *In una casa di vetro. Genesi e temi del naturalismo europeo*, cit.; L. Somigli – M. Moroni, (a cura di), *Italian Modernism*, cit.; R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. X-XIII; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., pp. 9-13; R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-25)*, in «Italianistica», XXXIX, n. 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-25; Id., *Paleomodernismo: Pirandello e «Il Fu Mattia Pascal»*, cit.; M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, in *Il modernismo in Italia*, cit., pp. 83-84; V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., pp. 67-69; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 307-310, 355-356; R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12; R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-38; P. Pellini, *Un'idea dell'Ottocento*, cit.; Id., «Cerveux de fruitier», «enculeurs de mouches»: per una genealogia del modernismo, cit.; R. Luperini, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in *Alla ricerca di nuove forme. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, cit., pp. 23-38; P. Pellini, *Zola modernista? Con una premessa sul periodizzamento*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, cit., pp. 19-41.

⁵⁹ La tesi di Pellini trova più accoglienza nel mondo anglosassone, come dimostra anche lo studio interdisciplinare tra letteratura e arte di A. Reed, *Manet, Flaubert and the emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Il naturalismo e il verismo, sono, storicamente, un'avanguardia: e la "barriera" che li separerebbe dal modernismo, faticosamente eretta da troppi critici, si sgretola al primo urto di un'indagine spassionata (per usare un aggettivo verghiano).⁶⁰

Gli strali di Pellini sono chiaramente lanciati contro la *vulgata* inaugurata dal volume di Renato Barilli, *La barriera del naturalismo* (1964),⁶¹ secondo cui Otto e Novecento sarebbero separati, appunto, da uno sbarramento naturalista.⁶²

Nonostante anche Raffaele Donnarumma sostenga che *Madame Bovary* sia interpretabile come un esempio pionieristico di narrativa modernista⁶³ (così la pensava anche Jonathan Culler, uno dei critici più favorevoli a una lettura modernista del capolavoro flaubertiano),⁶⁴ per lui il modernismo va «dall'inizio del secolo fino alla metà degli anni Cinquanta»⁶⁵, soprattutto per il fatto che considera Gadda un caposaldo dei narratori modernisti.⁶⁶ All'estremo opposto, una datazione oltremodo angusta viene avanzata da Riccardo Castellana che, coniando la categoria di realismo modernista,⁶⁷ la delimita nei dieci anni che vanno dal 1915 al 1925, identificando soprattutto in tre opere, *Si gira...* (1915, poi ripubblicato nel 1925 col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) di

⁶⁰ P. Pellini, *In una casa di vetro. Genesi e temi del naturalismo europeo*, cit., p. 89.

⁶¹ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964.

⁶² Cfr. P. Pellini, 'Cerveux de fruitier', 'enculeurs de mouches': per una genealogia del modernismo, cit., p. 187.

⁶³ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 19.

⁶⁴ Cfr. J. Culler, *The uses of Uncertainty Re-viewed*, in *The Horizon of Literature*, a cura di P. Hernadi, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982, p. 306.

⁶⁵ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 12.

⁶⁶ Parlano di modernismo in riferimento a Gadda: R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit.; L. Di Martino, *Modernism/Postmodernism. Rethinking the Canon through Gadda*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», n. 5, 2007, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/dimartinocanon05.php>; V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi ed interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁶⁷ R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, 2009.

Pirandello, *Con gli occhi chiusi* (1919) di Tozzi e *La coscienza di Zeno* (1923) di Svevo, le autentiche espressioni di questa varietà del realismo.⁶⁸ Per converso, Valentino Baldi ritiene che «se è innegabile che molti dei nostri testi narrativi e poetici definibili come modernisti siano concentrati attorno agli anni Venti, non si può comunque fissare un limite temporale eccessivamente costrittivo»⁶⁹, sposando la linea professata da Luperini e Tortora che colloca il modernismo italiano nei primi tre-quattro decenni del Novecento a seconda che si parli di romanzo o di poesia. Remo Ceserani indica il 1922 come data simbolica del modernismo italiano ascrivendo il modernismo, pur – come abbiamo già visto – depotenziandolo di peso specifico, ai primi trent'anni del Novecento e identificando l'apice dell'esperienza modernista italiana nel terzo decennio del XX secolo.⁷⁰

Riepilogando, è possibile rintracciare quattro diverse ipotesi sulla periodizzazione del modernismo:

- 1) *l'ipotesi prolettica*, il cui alfiere è Pellini: anticipa il modernismo fino alla data-feticcio del 1857, anno dell'uscita di *Madame Bovary* di Flaubert e della raccolta poetica *Les fleurs du mal* di Baudelaire, e non stabilisce una distinzione netta tra modernismo e avanguardie, ad eccezione del surrealismo.
- 2) *L'ipotesi restrittiva-esclusiva*, sostenuta da Luperini, Tortora, Donnarumma, Baldi: esclude recisamente il decadentismo dal modernismo, rilevando una netta cesura tra D'Annunzio-Pascoli-Fogazzaro e i modernisti, principalmente Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda; distingue piuttosto nettamente il modernismo dall'avanguardia, considerando quest'ultima un fenomeno diverso o, al massimo, la variante estremista del modernismo. Secondo tale ipotesi, il modernismo italiano occuperebbe soprattutto i primi tre decenni del XX secolo, estendendosi con i romanzi di Gadda (soprattutto per Donnarumma e Baldi) fino agli

⁶⁸ Id., *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-25)*, cit., pp. 23-25.

⁶⁹ V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., p. 68.

⁷⁰ R. Ceserani, *Italy and Modernity*, cit., p. 52.

Anni Quaranta, e considera anche fenomeni di neomodernismo che riappaiono in certi autori del secondo Novecento.

- 3) *L'ipotesi ultra-restrittiva*, promossa da Castellana: riduce la narrativa modernista, parlando nello specifico di *realismo modernista*, al decennio 1915-1925, allargando agli anni Trenta per la poesia (l'atto finale sarebbero le *Occasioni* di Montale); distingue il modernismo dalle avanguardie e lo fa coincidere con *l'High Modernism* (Joyce, Pound, Eliot, Woolf).
- 4) *L'ipotesi inclusiva*: sebbene non riscuota successo in Italia, è bene segnalarla. È sostenuta da Luca Somigli e Mario Moroni, studiosi di università nord-americane (e non casualmente questa ipotesi risente del dibattito critico angloamericano), che includono il decadentismo e le avanguardie nel modernismo, facendo di quest'ultimo un contenitore molto ampio.

CAPITOLO II

Caratteri del romanzo modernista

Nell'ultimo Capitolo di *Mimesis* Erich Auerbach, parlando di Proust e della Woolf, traccia alcuni caratteri che definiscono il 'romanzo moderno' (va ricordato che il critico tedesco non usava il termine 'modernista', non in voga del resto a quei tempi): l'importanza dell'attimo qualunque e di una continuità squarciata, la centralità del frammento, del caso, dell'accidente, la scomparsa delle grandi svolte della Storia e del destino, il poliprospektivismo,¹ l'interiorizzazione dell'ottica narrativa mediante il flusso di coscienza e il monologo interiore, la ricostruzione della realtà attraverso suggestioni e impressioni soggettive. Il critico tedesco legge in *Al faro* di Virginia Woolf il tentativo più estremo e pervicace di cogliere la serietà e la tragicità del quotidiano nell'attimo più insignificante e nell'evento più banale della vita di ogni giorno, che si rifrangono nella coscienza soggettiva del personaggio-uomo che li vive.²

Nonostante si sia cominciato a parlare da una decina d'anni di modernismo nella critica italiana e da questo siano germinati alcuni ottimi saggi, mi pare che in quest'ultima ancora manchi una corposa tassonomia delle peculiarità che caratterizzano il romanzo che può essere definito modernista.³ Abbiamo spiegato

¹ Intendo il termine prospettivismo in accezione strettamente letteraria, quale tecnica narrativa basata sull'intreccio di diversi punti di vista e registri linguistici.

² Cfr. R. Castellana, *Storicizzare il presente. Sul XX Capitolo di 'Mimesis'*, in AA.VV., *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009, pp. 103-112.

³ Tuttavia, mentre scrivo, è uscito un buon volume di saggi miscelanei nel quale per la prima volta, almeno in Italia, ci si pone nella prospettiva di affrontare il modernismo in maniera modulare (*Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, cit.). Se, da una parte, questo recentissimo volume può parzialmente togliere originalità a ciò che scrivo, dall'altra, trovando in

nel primo Capitolo che il modernismo è ormai «una categoria critica ‘inevitabile’, eppure ancora indeterminata»⁴. Con il fine di conferire maggior determinatezza a questa tipologia critica, nel presente Capitolo tento di fornire un’opera di servizio mediante una sistematizzazione (ovviamente, sempre passibile di modifiche, migliorie e integrazioni) sia delle principali caratteristiche strutturali e narrative sia di quelle tematiche del romanzo modernista, che renda più chiaro quali elementi fanno sì che un’opera possa essere identificata come *romanzo modernista*. Tale sistematizzazione sarà poi utile a stabilire – nell’ultimo Capitolo – il grado di densità di *modernismo* di un libro atipico come *Rubè*. Infatti, forse è giunto il momento di «cominciare a ragionare in maniera modulare del modernismo, ossia applicando di volta in volta quei parametri che meglio consentono l’interpretazione di testi e dei singoli fenomeni letterari»⁵.

1. Elementi strutturali e tecniche narrative

1. 1. Preponderanza del narratore omodiegetico, decadimento del narratore onnisciente

L’archetipo del romanzo realista classico, tradizionale, dell’Ottocento, prevede che il racconto avvenga in terza persona da un narratore onnisciente ed eterodiegetico. Per questa ragione, ad esempio, un romanzo come *Le Confessioni d’un italiano* (scritto tra la fine del 1857 e il 1858, pubblicato postumo nel 1867) di Ippolito Nievo, essendo narrato in prima persona, appartiene a una periferia dell’idealtipo del romanzo ottocentesco (anche rispetto al classico modello di

questi saggi idee critiche che vanno nella medesima direzione del presente studio, questa pubblicazione rafforza le convinzioni espresse nel mio lavoro.

⁴ L. Somigli, *Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”*, cit., p. 7; R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, cit., p. 19.

⁵ M. Tortora, *Introduzione a Il modernismo italiano*, cit., p. 14.

romanzo storico rappresentato in Italia dai *Promessi Sposi*).⁶ Nelle *Confessioni* il racconto storico è riutilizzato in chiave memorialistica e dunque fuori dagli schemi convenzionali della storia romanzata.⁷ Il paradigma ottocentesco del romanzo presuppone un narratore onnisciente, eterodiegetico, obiettivo come uno storico, intento a commentare la trama, ma contemporaneamente desideroso di creare un mondo che appaia vero e autonomo, che focalizza l'attenzione e l'interesse sugli eroi, mettendoli al centro della scena. A quest'approccio corrispondono gli strumenti stilistici dell'aoristo narrativo, tempo verbale dell'illusione mimetica, e l'uso di categorie storico-sociali per commentare le vicende.⁸

Invece, il romanzo modernista tendenzialmente (ma non in modo esclusivo) ribalta questa consuetudine, dal momento che nella narrativa dell'inizio del XX secolo il ricorso al narratore omodiegetico è molto più frequente. Già nel XIX secolo, nella concezione del sistema dei generi in quest'epoca, la diversa natura dei due narratori è chiara: alla terza persona è affidato il racconto oggettivo, alla prima persona l'espressione della vita interiore del personaggio principale (e talvolta non solo).⁹ Come già accade, per esempio, anche nelle citate *Confessioni d'un italiano* di Nievo (su quest'aspetto è un romanzo anticipatore del modernismo), la formula del narratore omodiegetico mette facilmente in condizione l'io-narrante di meditare. La riflessione avviene solitamente per

⁶ Cfr. P. V. Mengaldo, *Appunti di lettura sulle 'Confessioni' di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II (1984), n. 3, p. 480.

Sulla questione delle prospettive narrative nelle *Confessioni* cfr. anche A. Di Benedetto, *Caratteristiche formali del Nievo nelle 'Confessioni'*, in Id., *Stile e linguaggio*, Roma, Bonacci, 1974, pp. 298-313.

⁷ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 103; U. Olivieri, *La memoria della storia*, in *Il romanzo della storia*, Pisa Nistri-Lischi, 1986, p. 280.

⁸ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 252-71.

⁹ D. Cohn, *Transparent minds*, cit., pp. 21ss. Sulla prospettiva del narratore nel racconto in prima persona e sul *modo* come funzione testuale cfr. G. Genette, *Figure III*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, soprattutto pp. 211-16.

volontà esplicita del narratore o per un suo risvolto memoriale.¹⁰ Ma, nel romanzo nieviano, nonostante la scelta della narrazione in prima persona, non si giunge mai alla fisionomia marcatamente anacronica di un romanzo modernista come *La Recherche* proustiana. La compresenza sintetica dei vari momenti della storia nello spirito rievocatore di Carlino non arriva mai a compromettere soggettivamente il senso ‘realistico’ della linearità e obiettività del tempo, come avviene invece nella *Recherche*. Se l’ottuagenario delle *Confessioni* nieviane descrive le vicende di Carlino nei modi di un’autodiegesi – nella terminologia di Dorrit Cohn – «dissonante»¹¹, in cui il narratore intradiegetico, che racconta retrospettivamente in prima persona la propria vicenda personale, e il protagonista che si muove nella storia del romanzo, ignaro di come essa vada a finire, sono separati da un nitido divario di consapevolezza, di conoscenza e di esperienza, nei romanzi modernisti anche questa barriera spesso cade, poiché narratore e protagonista vengono a coincidere e sovrapporsi. Infatti, quando poi la narrazione in prima persona è di tipo autodiegetico, che Genette definisce «grado forte»¹² della narrazione omodiegetica in quanto caratterizzato dalla coincidenza di narratore e protagonista, il rapporto che lega l’io-narrante (che io chiamerei anche *auctor*) all’io-protagonista (*agens*) è un dispositivo testuale di cardinale rilevanza. La narrativa omodiegetica ben si presta al romanzo modernista perché consente di

¹⁰ J. Starobinski, *Il senso della critica*, in Id., *L’occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 205: «Ogni autobiografia – anche se si limita a pura narrazione – è una autointerpretazione in cui lo stile è il segno della relazione tra ‘chi scrive’ e il proprio passato, nel momento in cui si manifesta il progetto, orientato verso il futuro, di uno modo specifico di rivelarsi all’altro».

¹¹ La tipologia delle relazioni tra il narratore in prima persona e il suo io passato si dispone lungo una gamma compresa fra due poli opposti: «wide disparity» e «near cohesion», fra «the enlightened and knowing narrator who elucidates his mental confusion of earlier days» e «a narrator who closely identifies with his past self, betraying no manner of superior knowledge» (D. Cohn, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, cit., p. 143; alla «dissonant self-narration» sono dedicate le pp. 145-53).

¹² Sul racconto autodiegetico, «grado forte» della narrazione omodiegetica caratterizzato dalla coincidenza di narratore e protagonista, cfr. G. Genette, *Figure III: discorso del racconto*, cit., 291-302, e poi Id., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 87-88.

dare spazio alla soggettività del narratore e di indulgere sulla sua eventuale (ma frequente) inattendibilità. La rappresentazione dell'io, così, passa attraverso la messa in scena soggettiva dei suoi pensieri. La realtà presentata, infatti, è sempre deformata dal prisma del narratore in prima persona che lo propone al lettore in maniera mediata.¹³

Il ricorso a un narratore omodiegetico rispecchia anche la convinzione dei narratori modernisti che è impossibile giungere sia a una verità assoluta che alla narrabilità universale della realtà, cioè l'utopia della pura trasparenza narrativa del paradigma ottocentesco del romanzo.¹⁴ Il romanziere modernista non crede più nell'ordine narrativo, quella che Musil chiama *ingenuità narrativa*: «Il romanzo della nostra generazione s'è generalmente imbattuto nell'ostacolo che deriva dall'insufficienza della vecchia ingenuità narrativa di fronte allo sviluppo dell'intelligenza»¹⁵. Essendogli preclusa l'onniscienza dei narratori extradiegetici ottocenteschi, al narratore omodiegetico è consentita infatti solo una visione parziale, ridotta che conduce a una verità solo frammentaria. Così, Zeno accumula nel suo diario «tante verità e bugie»¹⁶ e Mattia Pascal è ignaro di molti degli eventi che lo riguardano direttamente.¹⁷ In più, il narratore autodiegetico si configura per gli scrittori modernisti come il tronco su cui arricchire il romanzo di

¹³ Cfr. G. Tellini, *Quale io? Il narratore allo specchio*, in Id., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., pp. 247-53; F. Bertoni, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 32-33; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 310-17.

¹⁴ L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Maltemi, 2001, p. 230ss.

¹⁵ Lettera di Robert Musil a J. Von Allesch del 15 marzo 1931, in Id., *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, vol. II, p. 732.

¹⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 625.

¹⁷ N. Palmieri, *La coscienza di Zeno*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 195-208; M. Polacco, *Luigi Pirandello*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 53-74.

materia digressiva di tipo saggistico, pedagogico, politico, geografico e di costume, ovvero di tutti i blocchi non narrativi del libro.¹⁸

Non tutti i romanzi modernisti però prevedono l'omodiegesi. Ciononostante, anche laddove il narratore sia eterodiegetico, ciò che si racconta diventa una conclamata espressione della soggettività del protagonista, come accade, in ambito italiano, in *Rubè* di Borgese (lo vedremo nel Capitolo a questi dedicato) e in *Con gli occhi chiusi* e ne *Il potere* di Tozzi. In *Con gli occhi chiusi*, per esempio, l'indeterminatezza del testo è conferita da Tozzi mediante omissioni nella trama, attraverso la mutabilità del punto di vista e adottando tempi verbali che confondono l'assetto temporale del romanzo.¹⁹

1. 2. Sbiadimento della trama 'ottocentesca'

I modernisti, insieme al ripudio dello statuto del narratore onnisciente, rigettano anche il *plot* classico-ottocentesco. È proprio nel Novecento che viene inventata la categoria di 'romanzo dell'Ottocento' e gli stessi scrittori modernisti polemizzano col romanzo di primo Ottocento, caratterizzato appunto dal narratore onnisciente eterodiegetico e da trame ben ordinate.²⁰ Anche in questo processo vi

¹⁸ Sull'opposizione narratologica tra storia e commento, cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. Pratiche, Parma, 1987, pp. 249ss. Sulla massiccia presenza di porzioni saggistico-riflessive nel romanzo modernista, cfr. S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani, 2017; M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013.

¹⁹ Cfr. M. Tortora, *Federigo Tozzi*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 121-135: 129-32. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 33-44; G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 109-29.

²⁰ Cfr. F. Bertoni, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 34-35; V. Baldi, *Il caso, l'arbitrio e la trama*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 186-190; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 317-21; F. Jameson, *Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. IV, pp. 183-211. Per studi ampi sulle trame: P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit.; P. Ricœur, *Tempo e*

sono dei precursori in romanzi di secondo Ottocento come, per esempio, *Le Confessioni d'un italiano* (1867) di Nievo in Italia, *L'éducation sentimentale* (1869) di Flaubert, *Guerra e pace* (1863-69) e *Anna Karenina* (1877) di Tolstoj in Europa.

Il montaggio dei romanzi della prima metà dell'Ottocento, come per esempio dei *Promessi sposi*, il principale modello delle *Confessioni*, obbedisce solitamente a un *ordo narrationis* ritenuto già nella seconda metà del secolo poco realistico, perché poco rispondente alle autentiche dinamiche della vita. Così Nievo, nell'*Antiafrodisiaco dell'amor platonico*, opera giovanile del 1850, polemizza contro le trame rocambolesche e macchinose di buona parte del romanzo a lui contemporaneo.

Vi sono molti che trovandosi senza faccende in questo mondo si occupano nel fare i conti a Domeneddio, e assicurano ch'egli ha scritto lettera per lettera tutte le nostre vite future in un libro che chiamano il Destino. Per me dico che se egli si trastulla con simili bajè, dovrebbe farci giunger dritti al nostro scopo, senza rigirarci a ghirigori come le lumache. Suppongo che il Signore non sia come certi Romanzieri, i quali guadagnando un tanto per pagina, fanno passare i loro Eroi dalle Indie, e dallo stretto di Magellano per condurli a Napoli: altrimenti dovrei tacciarlo di cattivo gusto, il che ripugna, come dicono i Teologi, alle sue infinite perfezioni.²¹

Il giovanissimo Nievo è già animato da una concezione antiprovidenzialistica delle trame romanzesche: critica i congegni narrativi dei romanzi 'regolari', che concedono molto al *romance* e all'avventuroso. Per Nievo ogni teleologia di racconto consegna al lettore un'immagine fittizia e non mimetica della realtà. Infatti, le opere di Nievo, Flaubert, Tolstoj inscenano plasticamente una mimesi letteraria dell'anarchia del reale, facendo interagire in contrapposizione dialettica azione principale e azione secondaria, primo e secondo piano, ordine e disordine,

racconto, Milano, Jaca Book, 1986; F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London-New York, Oxford University Press, 1967.

²¹ I. Nievo, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, p. 33.

rappresentando dunque realisticamente la *verità asimmetrica della vita* opposta alla *simmetria dei romanzi*. Nei loro libri emerge «l'irriducibilità alla geometrica chiusura dei romanzi (della prima metà del XIX secolo) del *continuum* inafferrabile e accidentato della vita vera»²² e vige una concezione asimmetrica della vita, in cui i destini non sono totalmente asserviti al dinamismo 'provvidenziale' dei romanzi di primo Ottocento. A un ordine provvidenziale, grazie al quale lo scrittore abitualmente domina la massa narrativa del romanzo, subentra un fattore di disgregazione e casualità. Riguardo alle *Confessioni* di Nievo, Giovanni Maffei rileva che:

La particolare asimmetria delle *Confessioni*, quella tendenza che vi si rileva a lasciare inconclusi o irrisolti i destini dei personaggi, aperte e sfilacciate le trame dell'intreccio, nascerà proprio dal bisogno di conformare l'arte alla vita. [...] [Essa costituisce] l'indiretta rivendicazione di quanto la vita, dietro la maschera screditata della letteratura, ha di irriducibile e diverso.²³

Allo stesso modo, Sklovskij afferma debitamente che in *Guerra e pace* e in *Anna Karenina* il materiale va oltre la *fabula* e che i suoi romanzi continuano anche dopo la conclusione della costruzione dell'*intreccio*. Tolstoj rinuncia a scrivere romanzi

Con un intreccio continuamente complicato dall'interesse e dall'infelice lieto fine con il quale viene a cessare ogni curiosità per la narrazione. Né una morte, né un matrimonio gli sembrano una via d'uscita. Egli cerca una soluzione storica degli avvenimenti e proprio per questo anche la parte storica è costituita da eventi.²⁴

Guerra e pace non termina nel momento in cui finisce la storia principale. La 'provvidenza' narrativa non è ancora scomparsa, ma sul piano delle microstorie comincia a sfarinarsi quell'*ordo narrationis* costituito di coincidenze che fanno

²² G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, cit., p. 65.

²³ Ivi, pp. 64-5.

²⁴ V. Sklovskij, *Tolstoj*, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 298.

procedere la trama tipico dei romanzi di primo Ottocento: non vi è una tale densità narrativa da obbedire sempre a un montaggio melodrammatico-teatrale, vi sono frequenti moti ritardanti rispetto alle trame ordinatamente evenemenziali di primo ottocento, viene sfatata l'artificiosità della classica *happy ending* e prende piede la categoria del caso narrativo. Nell'assenza di un'assoluta consequenzialità degli eventi nel romanzo di secondo-ottocentesco, iniziano a proliferare le spinte centrifughe che deflagrano già nei *Malavoglia*, nel cui organismo scompare il centro organizzatore e nel quale la *Provvidenza*, la barca destinata al naufragio, strumento di sventura e di disgrazia, costituisce «l'ironica constatazione del definitivo tramonto dell'*epos* unitario, tenuto saldo dall'agonismo di un'ideologia costruttiva»²⁵.

Tuttavia, nonostante le forze disgreganti e centrifughe che vi agiscono, sul piano macrostorico la trama di questi libri è ancora ottocentesca. Il tempo del romanzo non perde la sua generale linearità e oggettività. In quest'epoca è ancora possibile afferrare il filo della propria vita e svolgerlo nel tessuto del racconto, raccogliere la materia influente del proprio passato e farla convergere nell'opera in una forma più o meno organica, logica, evenemenziale. Invece, circa cinquant'anni dopo, Pirandello farà dire al protagonista de *Il fu Mattia Pascal* che «non gli par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo»²⁶. Nel secondo Ottocento, al contrario, i romanzieri possono ancora far leva sull'«esattezza ipermimetica»²⁷ dei propri strumenti. Riguardo al romanziere tradizionale, cioè ottocentesco, Debenedetti afferma che questo «si assume la piena responsabilità dell'evento che narra, può prospettarcelo come l'evento per eccellenza, l'unico possibile in quel determinato momento»²⁸. Così, l'evento che accade nella trama dei fatti «è tassativo, obbligatorio, è quello senza scampo,

²⁵ G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 198.

²⁶ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. I, pp. 317-586: 322.

²⁷ G. Mazzacurati, commento a L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993, p. 9n.

²⁸ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 122.

senza possibilità che il romanziere ne scelga altri»²⁹. Siamo ancora lontani da quella crisi della conoscibilità del mondo generatrice delle rappresentazioni frammentate della soggettività tipiche del romanzo modernista, espresse in strutture alogiche e prive di nessi causali.

Diversamente, da inizio Novecento la teoria della relatività di Einstein e le scoperte della fisica quantistica rendono obsoleta la meccanicistica concatenazione causa-effetto degli eventi tipica del naturalismo:

Fino quasi all'inizio del secondo decennio del nostro secolo, fino all'affermarsi della teoria einsteiniana della relatività, tutta la fisica lavorava fondandosi sull'interpretazione meccanicistica dei fenomeni naturali: di ogni effetto si cercava la causa unica, determinata, pienamente misurabile: e, insomma, ad ogni fenomeno attribuiva come causa una forza specifica e competente. [...] Ma oggi la fisica pensa invece che i fenomeni siano serie di eventi nei quali si manifesta un'energia, ha identificato energia e materia, infine ha rinunciato all'idea di legge e l'ha sostituita con quella dell'onda di probabilità.³⁰

Il nuovo romanziere fa propria l'idea dell'*onda di probabilità*, la certezza degli accadimenti retrocede alla sola possibilità che questi si verifichino. Le ripercussioni strutturali sono evidenti: nei romanzi modernisti, la trama non è un'armoniosa costruzione organica, ma procede per balzi, per scatti, e la vicenda nella sua interezza, le rivelazioni e le svolte destinali avvengono per brevi intermittenti e attraverso fugaci epifanie. L'attimo prevale nettamente sulla durata, il frammento sull'intero, il dettaglio sull'insieme, l'acronia sulla misura del tempo, le sconessioni sull'evento causale:

Basti pensare al suo [di Tozzi] romanzo più sperimentale, *Con gli occhi chiusi*, che destruttura la trama [...] perché inceppa il dettato narrativo con gli squarci della vita interiori di Pietro, dove la misura del tempo si

²⁹ Ivi, p. 118.

³⁰ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 122.

perde, i legami tra gli eventi si sfaldano, i dettagli irrilevanti si ingigantiscono senza apparente motivo.³¹

Auerbach e Debenedetti riconoscono un fattore comune al romanzo moderno nel dissolversi dell'azione esteriore descritta fluentemente dalle trame ottocentesche. Per il critico tedesco «lo scioglimento dei rapporti dell'azione esteriore»³² rientra tra le maggiori novità del romanzo realista dell'*entre-deux-guerres*, mentre Debenedetti riconosce come ascrivibile al romanzo moderno «la soppressione del meccanismo, del congegno della vicenda»³³. Ciononostante, quella modernista è una narrazione che corteggia la sua dissoluzione senza però portarla a termine, mantenendo con la tradizione un rapporto dialettico e non demolitore, come fanno invece le avanguardie.³⁴

Per gli scrittori modernisti la forma-romanzo è concepita come un'opera aperta e un'entità non-conchiusa, com'era invece l'*epos* antico o come, in parte o nella versione moderna, ambiva a essere il romanzo realista primo-ottocentesco.³⁵ Per Svevo, anche grazie all'influenza diretta di Joyce, il romanzo non è un'opera chiusa in se stessa e autosufficiente, ma un'entità fluida e inaffidabile nella quale la parola non è portatrice di verità assolute, bensì disseminando sulla pagina

³¹ F. Bertoni, *Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 39-52: 50-51.

³² E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., vol. II, p. 330.

³³ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 303.

³⁴ Nel Cap. III (*infra*, pp. 109-112) descrivo la natura del rapporto degli scrittori modernisti con la tradizione, differente da quello delle avanguardie storiche. Cfr. anche G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardie*, cit.

³⁵ Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 445-82; G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 21-61; M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., pp. 5-34; T. Adorno, *Sull'ingenuità epica*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 31-37; Id. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 200ss.; E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, pp. 3-29; W. Benjamin, *Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit.

frammenti di verità e menzogna, come avviene nella coscienza di ogni uomo, in modo ancor più evidente se malato o nevrotico.³⁶

In secondo luogo, la trama perde importanza rispetto al personaggio. Per Tozzi, autore caro a Borgese, che esalta per primo la qualità e la novità dei romanzi dello scrittore senese, la trama è inutile, anzi inconciliabile con una rappresentazione empirica della realtà:

Gli «effetti sicuri» sono l'opposto della forza lirica. Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente. Anzi tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità. Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe essere quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto.

[...]

Io dichiaro d'ignorare le «trame» di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche «pezzo» dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà.³⁷

Anche per un capostipite europeo del romanzo modernista, Virginia Woolf, la rappresentazione realistica della vita non si ottiene costruendo una trama conchiusa, geometrica, ricca di azioni e di elementi di *romance*, per cui artificiale e d'ostacolo a una mimesi veritiera della realtà, bensì immedesimandosi in «una mente qualsiasi in un giorno qualsiasi»³⁸, ovvero in un singletoniano *everyman* osservato in un *everyday*. L'essenziale non risiede nel *plot*, ma si trova nei più

³⁶ N. Palmieri, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 195-208.

³⁷ F. Tozzi, *Come leggo io* (1924), in Id., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, cit., pp. 1324-27: 1325.

³⁸ V. Woolf, *La narrativa moderna*, cit., p. 171.

piccoli e nascosti spazi intimi del personaggio, «in the the secret life which each of us leads privately and to which (in his character) the novelist has access»³⁹. Che la potenzialità del personaggio prevalga sulla trama si evince anche dall'opera di Pirandello. È emblematica l'attenzione del girgentino nei confronti dell'autonomia del personaggio rispetto all'autore (per non dire alla trama) in opere come le novelle *Personaggi* (1906) e *La tragedia di un personaggio* 1911 o come nella sconvolgente per la sua novità opera teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925). Del resto, questo è un aspetto comune all'intera area modernista europea. La riprova proviene dall'osservazione dell'opera di Miguel de Unamuno, autore ancora ingiustamente trascurato tra i grandi scrittori del modernismo europeo:⁴⁰ è forse proprio sua e non di Pirandello la paternità dell'idea dell'autonomia del personaggio nei confronti dell'autore (e quindi anche della trama). Infatti, il suo principale capolavoro, il romanzo *Niebla*, in cui il protagonista Augusto Pérez si autonomizza rispetto all'autore, è del 1907.⁴¹

³⁹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, cit., p. 113.

⁴⁰ Cfr. J. A. Garrido Ardila, *La construcción modernista de 'Niebla' de Unamuno*, Barcelona, Anthropos, 2015; P. Tanganelli, *Il nuovo romanzo di Unamuno e le categorie storiografiche di primo Novecento*, in «Artifara», n. 18, 2018, pp. 231-45, ora anche in *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo Novecento*, cit., pp. 135-60; M. N. Muñiz Muñiz, *Il romanzo modernista*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 83-100; J. A. Garrido Ardila, *Itinerario de la novela modernista española*, in «Revista de Literatura», julio-diciembre, vol. LXXV, n. 150, 2013, pp. 547-571.

⁴¹ Sui rapporti tra Unamuno e Pirandello, cfr. M. B. Hernandez González, *Come tu mi vuoi: il Pirandello degli spagnoli*, in *Letteratura e oltre, Studi in onore di Giorgio Baroni*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 375-78; C. L. Ferraro, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra "identità" e "creazione del personaggio"*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», vol. 99, n. 2, 2007, pp. 297-326; M. N. Muñiz Muñiz, *La linea Cervantes-Pirandello (per una storia dei rapporti fra critica e ideologia)*, in «Allegoria», n. 19, 1995, pp. 7- 25: 7-8; A. Kelly, *I rapporti tra Unamuno nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976; M. N. Muñiz Muñiz, *Pirandello nella critica spagnola*, «Pirandellian Studies», V, 1995, pp. 126-47; Id., *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, «Quaderns d'Italià», II, n. 2, 1997, pp. 1-36. Per una bibliografia, seppur datata, sulle relazioni tra Unamuno e Pirandello: V. González Martín, *La*

1. 3. Sfaldamento del tempo-spazio narrativo: monologo interiore e flusso di coscienza, epifanie, analogie e romanzo saggio

Le strutture organiche del romanzo realista ottocentesco prevedevano l'ordine del tempo narrativo e il dominio dello spazio pubblico, della socialità. Questa trattazione del tempo corrispondeva a una concezione della storia pubblica e della vita individuale come continuità e come costruzione costante lungo la linea del tempo. In epoca modernista questa visione solida del *Chronos* si sfarina per far posto a una concezione attimale del tempo.⁴² Si sviluppa l'idea, già anticipata da scrittori pre-modernisti come Tolstoj, che la vita è una successione di attimi e che i destini degli uomini si giocano tutti in pochi istanti decisivi, come lucidamente espresso da Gadda nel *Pasticciaccio*:

Oh che altro può fare un attimo? Ma il succedente gli succedeva: l'integrale dei fuggenti attimi è l'ora: l'ora impareggiabile, dove un pensiero esatto si deroga a speranza e ad angoscia, come saettata spola, nell'ordito degli sguardi fuggitivi, dei muti dissensi, dei muti consentimenti.⁴³

Se il tempo del romanzo ottocentesco è *Chronos*, il tempo che conta nei romanzi modernisti è il *Kairos*, quei pochi momenti opportuni, supremi, che nondimeno quasi mai i personaggi modernisti sanno cogliere a causa della loro inettitudine. Dalla fine del XIX secolo – dice bene Mazzacurati – alla misurazione scientifica del tempo, calcolato maniacalmente nel sistema di produzione capitalistica, fa da contraltare lo sbiadimento, o addirittura la dissoluzione, del tempo narrativo. In epoca modernista il tempo si fa intermittenza, serialità, frammentazione:

cultura italiana en Miguel de Unamuno, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, 1978.

⁴² Cfr. M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. II, pp. 225-49. F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., pp. 34-35. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 340-341.

⁴³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, prefazione di Pietro Citati, nota di Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 2011, pp. 141-42.

Tra il 1890 ed il 1930, i meccanismi di analogia sembrano consumarsi rapidamente, fino ad infrangersi frequentemente in un pulviscolo di scritture narrative iridescenti anche dal punto di vista delle distribuzioni temporali, tra sperimentalismi e avanguardie. Qua prima, là dopo, quanto più si perfezionava la misura scientifica del tempo, tanto più si faceva capriccioso il tempo nel romanzo; e quanto più il minuto, il secondo, le sue frazioni, diventavano sinonimi del ritmo di produzione occidentale, delle sue nuove tecniche, dei suoi automatismi, delle sue fabbriche e delle sue armi, tanto più il tempo del romanzo sgretolava ogni ritmo esterno, confondeva gli anni e i giorni, mescolava lo sguardo e la memoria, l'accadimento e le sue radici, la verità diurna e i sintomi notturni, le conoscenze in atto, e quelle che ritornano, i sogni e le allegorie, le intermittenze e le epifanie, le utopie e le ucronie.⁴⁴

Il modernismo problematizza la nozione di narratività. Romanzi emblematici del modernismo come *La Recherche* di Proust hanno una fisionomia marcatamente anacronica. Nella *Coscienza di Zeno* si assiste alla suddivisione del tempo narrativo in singoli episodi isolati e riassembleati dal narratore in base a nuclei tematici fondamentali e non progressivi nel tempo (oltre al fatto che Zeno, nel narrare i suoi ricordi autobiografici, scritti come “cura” prescritta dal Dottor S., è spesso menzognero e viziato dal suo punto di vista), come testimonia la scansione dei capitoli.⁴⁵ Anche la divisione in capitoli, a loro volta suddivisi in sezioni più brevi, ognuna con un titolo, operata da Bontempelli ne *La vita intensa* conferma l'infrazione al concetto di durata narrativa.⁴⁶ In *Con gli occhi chiusi* di

⁴⁴ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., pp. 270-71.

⁴⁵ Cfr. M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, cit., pp. 225-49: 231-37 e 245-49; A. Berardinelli, *La coscienza di Zeno, ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. V, pp. 453-70; N. Palmieri, *La coscienza di Zeno*, cit.

⁴⁶ Cfr. L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1966; Id., *Introduzione* a M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1991; C. Gallo, *La 'vita operosa' di Massimo Bontempelli fra narrativa, autobiografia e «autofiction»*, in «Echo des études romanes», XIII, 2, 2017, pp. 147-159.

Tozzi assistiamo invece a un uso dei tempi verbali che confonde l'assetto temporale del romanzo.⁴⁷

Alcune tecniche ed elementi del romanzo modernista costituiscono poi i dispositivi che frantumano l'incedere una volta regolare e progressivo del tempo narrativo:

1) Il monologo interiore e il flusso di coscienza

Inventato da Édouard Dujardin nel romanzo *Les lauriers sont coupés* (1888),⁴⁸ il monologo interiore, tecnica che sarà perfezionata tredici anni dopo da Arthur Schnitzler nella novella *Leutnant Gustl* (*Il sottotenente Gustl*, 1900; ma anche nel racconto *Fräulein Else* [*La signorina Else*] del 1924) e, più tardi, nel 1922, portata al livello apicale da James Joyce, che aveva studiato a fondo *Les Lauriers*, nell'*Ulisse*, viene usato ampiamente per esprimere i pensieri, anche inconsci dei personaggi.⁴⁹ Il monologo interiore è una tecnica efficace per esplicitare il moto irregolare dei pensieri, delle associazioni d'idee che si susseguono nella coscienza dei personaggi, mescolandosi ai dati oggettivi dei contesti in cui si trovano. La parola interiore è dotata di quella libertà psicologica negata alla parola pubblica. Per questo motivo, il monologo interiore si rivela tanto funzionale a una narrativa intimamente introflessa come quella del romanzo modernista.

Se il celebre monologo notturno dell'Innominato nei *Promessi Sposi* è nei fatti un dialogo tra il personaggio e il narratore, che partecipa fortemente della sua

⁴⁷ Cfr. M. Tortora, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 121-135: 129-32. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., pp. 33-44; G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 109-29.

⁴⁸ Dujardin scrive anche un saggio in cui rivendica la paternità del monologo interiore: É. Dujardin, *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Messein, 1931.

⁴⁹ Cfr. L. Santone, *Egger, Dujardin, Joyce: microscopia della voce nel monologo interiore*, roma, Bulzoni, 2009; Id., *Voci dall'abisso. Nuovi elementi nella genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia, 1999.

angoscia e della sua conversione, interrompendone continuamente il soliloquio interiore con i suoi interventi, nel romanzo modernista lo spazio-tempo dell'interiorità è interamente lasciato al personaggio. Già il monologo interiore finale di Anna Karenina (1877), preludio del suicidio, e quelli in *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij anticipano ciò che accade in maniera massiccia nei romanzi modernisti,⁵⁰ quando si giunge ai celeberrimi monologhi interiori e flussi di coscienza di Woolf, Joyce, Svevo.⁵¹ Anche Céline, il romanziere che, con Proust⁵² (va ricordato però che Céline considera *La Recherche* un'opera di diluente e brodosa futilità), in Francia ha saputo più fare propria la lezione del modernismo, benché con tratti originali, è imparentato con lo sperimentalismo di Joyce (è stata riconosciuta una linea Joyce-Celine solo dal secondo dopoguerra) e per questo fa un ampio uso del monologo interiore e del flusso di coscienza. Il monologo interiore può assumere diverse declinazioni.⁵³ Il romanzo modernista italiano non fa eccezione: anche nella nostra narrativa è invalso l'uso del monologo interiore, che assume anche nella nostra letteratura diverse conformazioni. Particolarmente ardito è l'uso che ne fa Pirandello, in cui il monologo interiore non è più nemmeno la lingua dell'io, ma di una maschera dell'io continuamente cangiante e plurima. Così, il modernismo, lungi dal rigettare *in toto* il realismo, ricompone un nuovo realismo mediante la creazione di nuove convenzioni letterarie. Il flusso di coscienza, che associamo

⁵⁰ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 332.

⁵¹ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 305-338; S. Calabrese, 'Tell-tale brain: Joyce visto da Debenedetti', in «Ermeneutica letteraria», n. 13, 2017, pp. 29-37; G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., pp. 259-60.

⁵² Sull'uso del monologo interiore in Proust, F. Fido, *Dialogo/monologo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. II, pp. 251-69: 256-57;

⁵³ Per una giudiziosa storia del monologo interiore, R. Scholes – R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 223-55; F. Fido, *Dialogo/monologo*, cit., pp. 251-69; M. Pagnini, *Il continuo mentale nella sua rappresentazione narratologica*, «Intersezioni», 2001, pp. 409-25.

immediatamente a Joyce, diventa così il correlativo formale del realismo modernista:⁵⁴

The stream of consciousness, while breaking from the “realist” convention of the omniscient narrator, in fact corresponded to another form of realism [...] which attempts to present reality as it is experienced by the individual character, rather than from the viewpoint of an omniscient narrator.⁵⁵

Il dispositivo del flusso di coscienza ha una fortuna a lunga gittata, dato che lo ritroviamo anche in romanzi contemporanei. Valga come esempio uno degli ultimi romanzi di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004). Qui l'autore ripercorre autobiograficamente la sua infanzia e la sua adolescenza attraverso il personaggio di Gianbattista Bodoni (soprannominato Yambo),⁵⁶ un antiquario di libri che, a causa di una forte emozione, entra in un coma profondo. Quando si risveglia, Yambo riesce a ricordare ogni minimo dettaglio della sua memoria *esplicita*, ossia delle nozioni apprese sui libri di scuola, che gli riaffiorarono come una conoscenza puramente automatica: i versi di poeti e scrittori, citazioni celebri, personaggi ed eventi storici, proverbi e modi di dire italiani, associati confusamente in una grande *enciclopedia* mnemonica:

‘Scriva quello che le viene in mente’, ha detto [il dottor] Gratarolo. Mente? Ho scritto: amor che nella mente mi ragiona, l'amor che muove il sole e l'altre stelle, meglio sole che male accompagnate, spesso il male di vivere ho incontrato, ahi vita ahi vita mia ahi core di questo core, al cuore non si comanda, De Amicis, dagli amici mi guardi Iddio, o Dio del

⁵⁴ F. Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal 'Faust' a 'Cent'anni di solitudine'*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 123-28, 157-170.

⁵⁵ A. Eysteinsson, *The concept of Modernism*, New York, Cornell University Press, p. 184.

⁵⁶ Yambo, come Eco, vive a Milano ma è originario del Piemonte; è un bibliofilo, profondo conoscitore di antiche edizioni librerie, e nei suoi primi anni di vita fa l'esperienza della guerra mondiale (lo sfollamento, la penuria di alimenti, l'oscuramento antiaereo, ecc.) sotto il regime fascista. Nel romanzo, non a caso, Eco riprende due vicende della sua infanzia che già aveva riportato nelle *Bustine di Minerva*, ossia il racconto “Bruno” e il racconto “Angelo Orso”.

ciel se fossi una rondinella, s'i fossi foco arderei 'l mondo, vivere ardendo e non sentire il male, male non fare paura non avere, la paura fa novanta ottanta settanta milleottocentosessanta, la spedizione dei Mille, mille e non più mille, le meraviglie del Duemila, è del poeta il fin della meraviglia.⁵⁷

2) Epifanie, intermittenze del cuore, *moments of being*, attimi rivelatori

Negli Anni Venti del XX secolo Virginia Woolf, in saggi teorico-critici sul romanzo, certifica che, essendo venuto meno un saldo principio conoscitivo unitario che possa sostenere una solida e coerente *Weltanschauung*, al narratore non è più dato di costruire un sistema organico.⁵⁸ Così, la realtà piana e univoca, almeno in apparenza, del romanzo del XIX secolo, si scompone per diffrazione in molteplici piccole onde di reale, una pluralità che consente solo di catturare brevi istanti rivelatori, si chiamino essi epifanie per Joyce e altri modernisti, o *moments of being* per la stessa Woolf o ancora *intermittences du cœur* per Proust.⁵⁹ In *Stephen Dedalus* di Joyce il protagonista spiega all'amico Cranly la potenzialità epifanica, seppur istantanea, degli oggetti, parlando dell'orologio della dogana di Dublino:

– Sì – disse Stephen. – Io gli passo davanti di tanto in tanto, me ne ricordo, mi riferisco a esso, gli do un'occhiata: è soltanto un pezzo dell'arredamento di una strada di Dublino: poi tutto a un tratto ecco ch'io lo vedo, e lo ravviso per quello che è: un'epifania.⁶⁰

⁵⁷ Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Bompiani, Milano, 2004, p. 25.

⁵⁸ Cfr. V. Woolf, *Bennett e la Signora Brown*, in Id., *Saggi, prose, racconti*, trad. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, pp. 244-66; Id., *La narrativa moderna*, in Id., *Il lettore comune*, a cura di Daniela Guglielmino, Genova, Il Melangolo, 1995, pp. 166-75.

⁵⁹ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 264-66; F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 139-49; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 338-43.

⁶⁰ J. Joyce, *Le gesta di Stephen*, traduzione di Carlo Linati, Milano, SE, 1991, pp. 209-10.

Gli oggetti apparentemente più insignificanti contengono in sé un'impalpabile trascendenza che generano – dice la Woolf – «piccoli miracoli, quotidiani, illuminazione, fiammiferi che si accendono improvvisi nell'oscurità»⁶¹. In Virginia Woolf, in Joyce, in Proust, ma anche nell'italiano Tozzi, abbondano le improvvise epifanie e le rivelazioni che tramite l'osservazione di un elemento esterno all'individuo consentono al soggetto di prendere coscienza della propria condizione.⁶² Esiste anche un illustre corrispettivo poetico delle epifanie nel primo Montale (specialmente quello delle *Occasioni*, 1939), poeta che comincia a essere considerato modernista, capace di cogliere dalla molteplicità l'occasione epifanica e unica.

Le epifanie joyciane e tozziane, le intermittenze del cuore proustiane, i *moments of being* woolfiani sono la conseguenza della sfiducia e del rifiuto degli scrittori modernisti verso l'esistenza di verità universali e di sistemi omnicomprensivi. Essi «riescono nella *pars destruens*, distruggendo gli *idola* e svelando la falsa coscienza dei propri personaggi, ma poi non sono in grado di proporre modi di comportamento alternativi»⁶³. Ne *L'uomo senza qualità* (1930) di Musil, il protagonista Ulrich, un intellettuale colto che vive con disagio la propria condizione, si prende un anno sabbatico per ricercare il senso più profondo della vita, ma fallirà non perché sia senza qualità, come potrebbe erroneamente far pensare il titolo, bensì perché costituisce l'incarnazione di una civiltà ricca di passato ma priva di futuro, alienata dal mondo reale perché ingessata da eccessiva conoscenza, non più apprezzata nella società di inizio Novecento, e da troppa nobiltà d'animo. Questo atteggiamento monco ha portato Luperini a dire di un altro modernista italiano, Italo Svevo, che è uno scrittore

⁶¹ V. Woolf, *Al faro*, trad. di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 172.

⁶² Cfr. M. Palumbo, *Le epifanie di Tozzi*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 25-38. R. Luperini, *Tozzi e le emozioni*, in Id. *Dal modernismo a oggi*, cit., pp. 70-73.

⁶³ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 89.

«moralista senza morale»⁶⁴, definizione estendibile ai romanzieri modernisti in generale.

3) Poetica dell'analogia, le libere associazioni

Il critico Marcel Raymond nel suo libro *Da Baudelaire al Surrealismo* spiega che nel poeta de *Les fleurs du mal*, «una delle fonti vive, anzi la principale della corrente poetica contemporanea»⁶⁵, e ancor di più nei poeti francesi simbolisti (su tutti Rimbaud e Mallarmé) si giustappongono su di un unico piano senza prospettiva, senza passaggio e spesso senza apparente rapporto logico, elementi disparati, sensazioni, giudizi, ricordi che si confondono nel flusso della vita psicologica.⁶⁶ La nuova tecnica di sovrapposizione di più assi sembra anticipare l'elaborazione del flusso di coscienza ad opera dei romanzieri modernisti. Per questi ultimi la storia non si compone tanto degli eventi, ma del racconto dell'interconnessione tra le cose e l'essenziale si manifesta *sub specie revelationis*, sebbene permanendo nella dimensione del mondo immanente.⁶⁷

Per un verso, alcuni critici ritengono debitamente che il modernismo vada contro l'armamentario ideologico dell'estetismo, che comprende simbolismo e decadentismo. Malgrado vi siano differenze col simbolismo di matrice europea, bisogna ricordare che in Sudamerica nel 1888 Rubén Darío usa per la prima volta il termine modernismo proprio per indicare la variante sudamericana del simbolismo. A ben vedere, alcuni capolavori del modernismo si impregnano di simbolismo senza che questo vada a cozzare con la categoria di narrativa modernista. Uno su tutti è l'*Ulisse* di Joyce, nel quale Edmund Wilson ha

⁶⁴ R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 125: «Svevo è uno scrittore morale ben paradossale: è un moralista senza morale»

⁶⁵ M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, trad. it. di Carlo Muscetta, con prefazione di Giovanni Macchia, Torino, Einaudi, 1968, p. 5.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 5-39 (su Baudelaire) e pp. 43-51 (*Considerazioni sul simbolismo*).

⁶⁷ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 153-56; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 337-338.

riconosciuto una fusione tra simbolismo e naturalismo, un connubio che può fornire «una visione della vita umana e dell'universo più ricca, più sottile, più complessa e più completa di qualunque altra conosciuta dall'uomo in passato»⁶⁸.

Più estesamente Wilson sostiene che:

I nostri concetti di oggettivo e soggettivo sono indubbiamente fondati su un falso dualismo; il nostro materialismo come il nostro idealismo sono parimenti derivati da un travisamento del significato delle ricerche scientifiche – classicismo e romanticismo, naturalismo e simbolismo sono perciò, a ben vedere, false alternative. E così potremmo vedere il naturalismo fondersi al simbolismo per offrirci una visione della vita umana e dell'universo più ricca, più sottile, più complessa e più completa di qualunque altra conosciuta dall'uomo in passato. In effetti, tale fusione è già avvenuta, simbolismo e naturalismo si sono già uniti in una grande opera letteraria, l'*Ulisse*.⁶⁹

Più in generale, il salto paradigmatico è dato dall'opposta spiegazione dei fatti, dalla consequenzialità causativa-effettuale del realismo e soprattutto del naturalismo e del verismo ottocenteschi, alle alogiche e istantanee analogie:

Il tempo del racconto non segue la scansione del calendario, ma asseconda i ritmi soggettivi del personaggio, le accelerazioni e i rallentamenti della sua vita interiore. Al rapporto di causa ed effetto, che lega la serie degli accadimenti secondo una progressione logicamente consequenziale, subentra un meccanismo di associazioni alogiche, inattese e repentine.⁷⁰

Come vedremo nel Capitolo dedicato a Rubè, la poetica dell'analogia e delle libere associazioni è evidentissima nel volume borgesiano, accentuata dal calcato simbolismo ottenuto mediante corrispondenze, simmetrie interne e ricorrenze di alcuni motivi e di parole-chiave nel corso della trama del romanzo.

⁶⁸ E. Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 255.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, p. 250.

4) Romanzo-saggio

È stato detto in precedenza che «fra la seconda metà del XIX secolo e la prima metà del XX secolo l'onniscienza 'ottocentesca' diventa oggetto di critica»⁷¹. Un'altra conseguenza della caduta del postulato della linearità narrativa nei romanzi modernisti la *svolta saggistica*,⁷² cioè l'inframezzare sempre più frequente nella narrazione (sospingendola e, dunque, diventando opere strutturalmente antinarrative) ampie riflessioni saggistiche su temi esistenziali, sociali, politici.⁷³ Accanto alla narrazione sussiste un secondo movimento nel quale i narratori fermano la diegesi e si fanno saggisti esprimendo la loro visione del mondo o addirittura una filosofia della storia, facendosi 'romanzi filosofici'.⁷⁴ Spesso il trattatismo filosofico permea profondamente la struttura del romanzo, in cui l'autore ferma la narrazione, smette di occuparsi delle vicende immanenti, per spostare la propria riflessione sul piano delle idee, nella sfera trascendentale delle forze sovra-personali che governano il mondo. Così, le meditazioni storico-filosofiche occupano mano a mano porzioni sempre più ampie nel romanzo, tanto da terremotare il montaggio dei libri modernisti. La transizione del romanzo nel saggio risponde anche a quell'anelito di totalità cui i romanzieri ancora aspirano: questa non può più essere la compiutezza dell'intero della letteratura classica, come spiegò Lukács, bensì il tentativo di «avvicinarsi al grande stile inteso come linguaggio della totalità, una totalità costruita, artificiale, falsa, ma pur sempre una totalità»⁷⁵.

⁷¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 312.

⁷² Ivi, p. 336.

⁷³ S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit.; in special modo, sulla commistione tra racconto e pensiero in Musil e Svevo, cfr. M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit.

⁷⁴ Sulle distinzioni narratologiche e discorsive tra storia e commento, cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., pp. 260-271 (e sul commento più in generale, pp. 249-77).

⁷⁵ S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit., pp. 196-97.

Il romanzo-saggio non nasce improvvisamente nel secondo Ottocento, ma ha una sua lunga preistoria:⁷⁶

L'etere concettuale moderno non presuppone che gli universali siano noti e condivisi, non tratta la vicenda come un *exemplum* e si serve di categorie storico-dinamiche. Da questo punto di vista, la genealogia del romanzo saggio conosce una prima trasformazione decisiva all'inizio del XIX secolo.

Tuttavia, nel paradigma ottocentesco, soprattutto nel romanzo della prima metà del XIX secolo, la trama e le vicende dei personaggi mantengono la loro preminenza, «accade raramente che il peso delle idee schiacci l'autonomia dei personaggi»⁷⁷. Questo procedimento è anticipato già in romanzieri per certi versi precursori del modernismo, Flaubert, Dostoevskij e, ancor di più, in *Guerra e pace* di Tolstoj. Andando più indietro, Balzac occupa l'ultima sezione della *Comédie humaine* con i saggi *Les Études analytiques*. In Italia troviamo ampie digressioni saggistiche nelle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, sebbene qui il moto riflessivo sia più schizofrenico e disarticolato, privo della sistematica organicità con cui il procedimento avviene in *Guerra e pace*. In entrambi, dunque, il trattatismo filosofico permea profondamente la struttura del romanzo. La differenza sta nelle modalità con cui i due scrittori operano questa riflessione. Nievo dissemina per tutto il libro dei microsaggi di filosofia della storia, in continue digressioni talvolta di debordante estensione; Tolstoj invece comincia ad affiancare queste meditazioni esistenziali nella Terza Parte del Libro II. Ma se in Nievo notiamo una certa disorganicità, in Tolstoj il gesto artistico è compiuto con metodo. Lo scrittore russo sempre più spesso, nel prosieguo del romanzo, ferma la narrazione, smette di occuparsi delle vicende immanenti, per spostare la propria riflessione sul piano delle idee, su quella sfera trascendentale delle forze sovra-

⁷⁶ Per un studio ampio sul genere del romanzo-saggio e sulla sua espansione fino all'apogeo a cavallo tra Otto e Novecento, cfr. S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit.; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 151, 260-261.

⁷⁷ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 314.

personali che determinano le azioni dell'uomo nella Storia e che costituiscono, per lo scrittore russo, i nuclei di senso. Nella ricerca di una soluzione storica e non contingente, la maggior parte della porzione finale di *Guerra e pace* diventa un romanzo-saggio. Per l'organicità con cui lo scrittore russo articola la sua filosofia della storia e la commistione tra racconto e riflessione, *Guerra e pace* rappresenta un autentico antecedente del romanzo-saggio modernista.⁷⁸ Poi, nel modernismo del primo Novecento, la riflessività spesso dilaga nei romanzi e i personaggi stessi diventano molto più pensatori e molto meno attori.

1. 4. Dettagli inessenziali ed effetti di reale

Quella modernista è una forma di narrativa centrifuga e attratta dal particolare. La narrazione sembra quasi sempre sfuggire dal filo, è costantemente digressiva. Essa contiene molti elementi ritardanti, che rallentano la freccia narrativa, e molti meno elementi progressivi, che la farebbero accelerare, come accade maggiormente nei romanzi dell'idealtipo ottocentesco. Per converso, nei romanzi modernisti la trama è spesso colma di dilatazioni del particolare e di frequente il motore narrativo è l'accumulazione, l'elencazione.⁷⁹ Come le cose paiono allargarsi sulla superficie, così le vite dei personaggi si disperdono in un moto spaziale centrifugo, tanto che spesso nei romanzi modernisti prevalgono i nessi temporali e spaziali sui nessi causali, tipici invece del romanzo naturalista e verista, che si contraddistinguono come *narrativa della necessità e della causalità*.⁸⁰ Il moto dispersivo non si aziona soltanto nella trama, ma si esplica

⁷⁸ Si perdoni il rimando a M. Capone, *Nievo e Tolstoj. 'Le Confessioni d'un italiano' e Guerra e pace': un confronto inedito*, cit., pp. 230-257.

⁷⁹ Per questi aspetti, senza ripeterla e dilungarmi qui, rimando alla bibliografia sulla narrativa modernista previamente indicata, in particolare nel paragrafo relativo alla trama (*supra*, pp. 43n-44n).

⁸⁰ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 424: «Il romanzo naturalista riposava sull'idea della necessità, era il romanzo della necessità».

anche nel fatto che la storia moltiplica le prospettive: a volte lo stesso episodio viene visto da più punti di vista diversi, generando un effetto di dilatazione, di dispersione e di assenza di chiusura. Roland Barthes chiama *effetti di reale*⁸¹ quei dettagli superflui che si realizzano a «dispetto dell'intreccio», anzi addirittura «sostituendosi ad esso» e senza portare alcun contributo alla *fabula*.⁸² Ma sono proprio questi *effetti di reale*, una pleora di dettagli minuziosi e accessori allo sviluppo della trama, a conferire un senso di realtà, a manifestare al lettore che questi costituiscono il vero mondo reale, facendo aderire il narratore modernista a quel realismo descrittivo di tipo ottocentesco.⁸³ Come «nel mondo umano è più comune l'esperienza del disordine che l'epifania dell'ordine»⁸⁴, così nei microcosmi dei romanzi modernisti, che mirano a riprodurre l'anarchia del reale, l'equazione dell'ordine e la *reductio ad unum* non si verificano quasi mai. L'effimero della modernità da Flaubert a Joyce è inebriante, disperato e liberatorio, ma agli occhi dei fautori del romanzo classico, rischia un processo per lesa dignità dell'arte. Venuti meno i grandi affreschi storico-sociali dei romanzi realisti dell'Ottocento, certificata l'avversione degli scrittori modernisti verso trama convenzionale di tipo classico, decaduto l'interesse per la vita pubblica e dichiarata la sfiducia verso una verità oggettiva, resa anche impossibile dal nuovo statuto, spesso omodiegetico, inattendibile e parziale del narratore, il dettaglio, l'insignificante, il futile, il triviale, diventano le parole-chiave del dibattito in epoca modernista.

2. Elementi tematici

⁸¹ Cfr. R. Barthes, *L'effetto di reale*, cit., pp. 151-59.

⁸² F. Moretti, *L'anima e le cose*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di Francesco Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993, p. 25.

⁸³ Id., *Il secolo serio*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. I, pp. 689-725: 694-706.

⁸⁴ B. Falchetto, *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 60.

2. 1. Svuotamento della vita esteriore, del mondo storico-sociale.

Per Lukács, dopo la rivoluzione francese gli uomini, gli oggetti e i modi dell'immaginare cambiano radicalmente perché si impregnano di storia, e muta, di conseguenza, la loro rappresentazione:

Solo la Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della storia un'*esperienza vissuta dalle masse*, e su scala europea. Negli anni trascorsi tra il 1789 e il 1814 ogni popolo d'Europa visse più trasformazioni di quante ne avesse avute nei secoli precedenti. E il rapido avvicinarsi conferisce a queste trasformazioni un particolare interesse qualitativo: viene meno per le masse l'impressione che si tratti di 'eventi naturali' e il carattere storico di tali trasformazioni appare più visibile di quanto avvenga di solito nei singoli casi isolati. [...]. Nascono così concrete possibilità perché gli uomini concepiscano la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente, perché vedono nella storia qualcosa che esercita un'esperienza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente.⁸⁵

A inizio Ottocento si sviluppa la consapevolezza della storicità degli eventi, il passato diventa un nucleo tematico nevralgico delle opere romanzesche e nasce il romanzo storico, inaugurato da Walter Scott.⁸⁶ Il rapporto tra storia e romanzo si svolge secondo dinamiche diverse in ogni paese europeo, intrecciandosi con la questione della nazionalità. Erich Auerbach spiega che

Gli avvenimenti che si svolgono in Francia fra il 1789 e il 1815, e le loro ripercussioni nei decenni seguenti, portarono come conseguenza che fosse proprio la Francia a dar vita, per prima e con più forza, al moderno realismo contemporaneo.⁸⁷

⁸⁵ G. Lukacs, *Il romanzo storico*, cit., pp. 14-17.

⁸⁶ Sulla relazione tra storia e romanzo e sui modi in cui la storia viene trattata nel genere romanzesco, cfr. R. Bigazzi, *Le risorsero del romanzo*, cit., pp. 95-130.

⁸⁷ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., vol. II, p. 244.

Nelle letterature europee, a metà del XIX secolo, la vita pubblica, esteriore, estroflessa possiede ancora una valenza assoluta, basti pensare a Balzac e Tolstoj nell'orizzonte europeo (e a Nievo in ambito italiano) e poi al potere decisivo del *milieu* sui destini dei personaggi nel romanzo naturalista e verista.⁸⁸ L'*Hintergrund* (come lo definisce Auerbach) circostante è così determinante in questa stagione del romanzo che vale la celebre espressione di Ortega y Gasset *Yo soy yo y mis circunstancias*: è l'idea della *circonstanzialità della vita*, secondo cui le circostanze non sono un fattore meramente accidentale, bensì sussiste una connessione strutturale tra l'io individuale, che è ogni uomo, e le circostanze che lo circondano e ne determinano la vita.⁸⁹ Gli eventi essenziali si svolgono nella forma della scena, "davanti al lettore". La vita sociale, a differenza che nei romanzi modernisti, è ancora degna di essere narrata fin nei suoi minimi dettagli. Ciò che accade sulla sfera pubblica è ancora degno d'interesse, i personaggi mantengono una certa forma 'pubblica', ufficiale, e la trama mantiene un proprio ordine, senza che gli scrittori accordino lo stesso spazio che i romanzieri modernisti concederanno ai meandri e ai recessi dell'interiorità dei personaggi, benché vi siano delle eccezioni, come il monologo interiore finale di Anna Karenina, precorritore di ciò che accadrà in maniera massiccia nei romanzi modernisti. Questo perché – afferma Lukács riguardo a Tolstoj e a Balzac:

Ogni azione, ogni pensiero e sentimento dell'uomo – sia che questi ne abbia coscienza o no, sia che lo voglia sapere o che eviti di saperlo – sono inscindibilmente fusi con la vita della società, con le lotte della società, ossia con la politica: obiettivamente da questa essi prendono le mosse e in questa, obiettivamente vanno a sfociare.⁹⁰

Lo stesso discorso potrebbe valere anche per Nievo, poiché anche per lo scrittore padovano vale il principio che ha fatto dire a Gottfried Keller che «Tutto è politica». Il romanzo preunitario è limitatamente partecipe dei grandi sviluppi del

⁸⁸ Cfr. L. Spitzer, *Milieu and Ambiance*, in Id, *Essays in Historical Semantics*, New York, Vanni, 1947.

⁸⁹ Cfr. M. Garrido, *El yo y la circunstancia*, in «Teorema», XIII, n. 3-4, 1983, pp. 309-43.

⁹⁰ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 19.

romanticismo europeo perché la sua fisionomia è il portato dell'idealismo civile della cultura risorgimentale, la quale è rimasta prigioniera – come afferma il De Sanctis nella pagina conclusiva della *Storia* – entro «un cerchio d'idee e di sentimenti troppo uniforme e generale», perché esclusivamente subordinato a «fini politici»⁹¹. Debenedetti dice che il romanziere tradizionale, cioè ottocentesco, «si assume la piena responsabilità dell'evento che narra [e] può prospettarcelo come l'evento per eccellenza, l'unico possibile in quel determinato momento»⁹². Così, l'evento che accade nella trama dei fatti «è tassativo, obbligatorio, è quello senza scampo, senza possibilità che il romanziere ne scelga altri»⁹³. Siamo ancora lontani da quella crisi della conoscibilità del mondo generatrice delle rappresentazioni frammentate della soggettività tipiche del romanzo modernista.

Al contrario, nel modernismo si assiste alla crisi del rapporto tra romanzo e storia pubblica. Nel romanzo realista francese – la letteratura egemone insieme all'Inghilterra nell'Ottocento, almeno per quanto riguarda la narrativa⁹⁴ – dopo la metà del secolo la scena storica perde d'importanza e si assiste a un ripiegamento nei rivoli della vita interiore. Si assiste a un'evoluzione del paradigma moderno, nella quale una tappa fondamentale è costituita dal «romanticismo della disillusione»⁹⁵ dell'*Éducation sentimentale* (1869) di Flaubert, che indebolisce lo sfondo storico dinamico che la letteratura moderna costruiva attorno agli individui. La letteratura modernista attenua il legame fra vicende private e pubbliche, fra ciò che è importante per le vite singole e per ciò che lo è oggettivamente. Nei romanzi modernisti l'interesse per gli aspetti pubblici dei destini lascia spazio all'approfondimento e al prospettivismo di momenti

⁹¹ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 3ª ed. 1966, 2 voll., II, p. 973.

⁹² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 122.

⁹³ Ivi, p. 118.

⁹⁴ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 211-15.

⁹⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., 105-24.

epifanici.⁹⁶ Ci si concentra sul nudo fatto di esistere individualmente nel qui ed ora, nell'essere-nel-presente. Lo sfondo, le quinte ambientali, l'*Hintergrund* – diventano meno importanti. Il centro della storia sono singoli istanti della vita individuale, non il *milieu*. Si spezza il legame fra vite private e destini generali. C'è una «tristezza velata e senza scampo» nei testi modernisti, come afferma Auerbach in riferimento ad *Al faro* di Virginia Woolf.⁹⁷ Avviene un'apocalisse psichica come effetto di un esaurimento interno alla società europea.⁹⁸ Si parla di un mondo di persone che vivono per sé, prive di legami con la vita generale, per cui conta solo esserci *hic et nunc*:

Rispetto al romanzo classico ottocentesco cambiano molte cose [...]. Lo spazio perde la determinatezza geografica e ambientale, per diventare luogo elettivo ed emblematico, riflesso esterno di privati moti affettivi. [...]. L'obiettivo non mira alla panoramica globale del mondo, bensì si concentra sul primo piano dell'io, per metterne a nudo le ansie, le attese, i sogni inconfessati, i trasalimenti, i soprassalti dell'inconscio.⁹⁹

Se si vuole marcare uno spartiacque netto, questo si può ritrovare nella rivoluzione francese del 1848 (chiamata anche “terza rivoluzione francese”, dopo quella del 1789 e del 1830). Sul piano letterario, in una genealogia della crisi nei rapporti tra storia e romanzo, premessa di quella che si svilupperà nel modernismo, un posto centrale (se non il primo) va attribuito a Flaubert. Lukács ha addirittura identificato un punto preciso in cui si assiste al principio della rottura del nesso tra storia e romanzo e della conseguente crisi del romanzo realista e all'inizio di quella «recherche du temps perdu»¹⁰⁰, che troverà il suo

⁹⁶ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., pp. 247-53.

⁹⁷ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 336.

⁹⁸ Cfr. G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, cit.

Sul caso sveviano di Zeno Cosini, cfr. M. Palumbo, *L'apocalisse di Zeno: al di là di ottimismo e pessimismo*, in Id., *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, cit., pp. 185-96.

⁹⁹ G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 250.

¹⁰⁰ G. Lukács., *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, trad. it. *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957, p. 78.

apice in Proust:¹⁰¹ lo spazio bianco che divide il terzultimo capitolo dal penultimo dell'*Éducation sentimentale*. Nella parte finale di questo Capitolo, Frédéric Moreau vaga per le *rues* di Parigi, assistendo all'insurrezione del 1848. A un certo punto vede morire Dussardier, il suo amico più fedele, freddato, in mezzo a una folla raccapricciata e impotente, da un gendarme, nel quale Frédéric riconosce Sénécals, l'ex compagno rivoluzionario che ha tradito passando alla reazione. A quest'altezza, invece che esserci la prosecuzione della vicenda, Flaubert interrompe la narrazione con uno spazio bianco, che segna una netta cesura rispetto agli ultimi due capitoli del romanzo. Non sbaglia Lukács a scrivere che questa 'diga bianca' segna la fine del romanzo realista. Negli ultimi due capitoli, infatti, in cui con una vertiginosa accelerazione sono condensati quasi vent'anni della vita del protagonista, il tema diventa la memoria personale: Frédéric ripercorre il suo passato prima con Madame Arnoux e poi con Deslauriers sotto una luce diversa. «Frédéric Moreau – afferma Luperini – è un velleitario, che obbedisce a impulsi improvvisi e contraddittori, del tutto incapace di arrivare puntuale agli appuntamenti della storia»¹⁰². Da questo momento il destino individuale diventa soggettivo. La vicenda oggettiva del *plot* perde ogni valore. Il senso non viene più ricercato nella realtà, oggettiva datità, ma *in interiore homine*. Simili cambiamenti di tempo erano già realizzati da tecniche ed dispositivi propri del romanzo sette-ottocentesco, Ma, lo stesso Proust, riflettendo sul finale dell'*Education Sentimentale*, nota che Flaubert, in quell'«enorme bianco» fu il primo a rendere l'impressione del tempo sbarazzando lo spazio narrativo «dal parassitismo degli aneddoti e dalle scorie della storia» e conferendo autonomia ritmica al tempo narrato:

¹⁰¹ Lo stesso Proust amava il genio narrativo di Flaubert: M. Proust, *A propos du «style» de Flaubert*, in Id., «Contre Sainte-Beuve» précédé de 'Pastiches et mélanges' et suivi d'Essais et articles', édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, 1971, pp. 593-96; ediz. it. Id., *Da aggiungere al Flaubert*, in Id. *Contro Sainte-Beuve*, trad. di Paolo Serini e Mariolina Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Einaudi, 1974, pp. 97-100.

¹⁰² R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 35.

Non mi stancherei mai di far notare i pregi, oggi tanto contestati, di Flaubert. Uno di quelli che sento maggiormente, perché vi ritrovo le conclusioni delle mie modeste ricerche, è di saper dare con rara efficacia l'impressione del Tempo [...]. Qui uno spazio bianco, un enorme «bianco»; poi, senza l'ombra di una transizione, [...] la misura del tempo diventa d'improvviso, anziché di quarti d'ora, di anni, di decenni, [...]. Flaubert fu il primo a sbarazzarli [i cambiamenti del tempo] dal parassitismo degli aneddoti e dalle scorie della storia. Fu il primo a metterli in musica.¹⁰³

Dopo Flaubert la mimesi realistica della vita collettiva si svuota di senso (non nel romanzo russo, il cui contesto peculiare rispetto alle altre letterature occidentali viene messo bene in luce da Lukács)¹⁰⁴ e viene mano a mano rimpiazzata da una rappresentazione soggettiva, intimistica ed egotica, spesso delegata al ricordo privato; di conseguenza, la memoria di eventi pubblici viene affiancata e soppiantata da una memoria puramente individuale.

Tolstoj non considera più la vita interumana come vita autentica, ma – ha detto Guido Mazzoni – come ‘impropria’, come *Uneigentlich* usando la terminologia heideggeriana di *Sein und Zeit*.¹⁰⁵ Non è un caso che nei decenni centrali del XIX secolo, in cui l'importanza della storia ufficiale nel romanzo realista comincia a sfaldarsi, il pensiero filosofico *in auge*, riferimento anche per Tolstoj, sia quello di Schopenhauer, il filosofo del tempo come illusione e rappresentazione. Ciononostante, *Guerra e pace* rimane un romanzo di stampo ottocentesco perché in esso è ancora solida la fiducia nell'intelligibilità del mondo, che si traduce in una grande narrazione che mantiene una salda organicità interna. Questo processo di lungo periodo arriva alle estreme conseguenze col modernismo, tanto da far pronunciare a Gadda che «il fatto in sé», se non narrato

¹⁰³ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, cit., pp. 264ss.

¹⁰⁴ G. Lukács, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit., pp. 177-88.

¹⁰⁵ G. Mazzoni, 'Guerra e pace' nel centenario della morte di Tolstoj. *Appunti per una conferenza* (Università di Siena, 23 novembre 2010), in Caterina Graziadei – Duccio Colombo (a cura di), *Conversazione su Tolstoj*, Roma, Artemide, 2011, pp. 27-43: 32.

con tecniche ‘novecentesche’, rimane un «residuo fecale della storia»¹⁰⁶. L’ingegnere, polemizzando contro lo stigma definitivo, «asseverativo»¹⁰⁷, dei romanzi neorealisti, che non lascerebbe spazio al beneficio dell’incertezza, sostiene con acutezza come l’interessante non si produca nel presentare il fatto in sé, che giacerebbe insignificante come «corpo morto della realtà», bensì nel vivificarlo mostrandone «una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero». Vale la pena di riportare l’intero passo che può assurgere ad avvertenza sulla fenomenologia dei fatti nei romanzi modernisti, nei quali non si ricerca la descrizione esatta di un evento esterno, bensì la sua ragione o, più spesso, la sua irrazionalità e i risvolti interiori, consci o subconsci che questo genera nell’anima del personaggio.

Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un *quid* più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell’orologio si nasconde il suo segreto meccanismo. Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro quei due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto in sé, l’oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia.¹⁰⁸

¹⁰⁶ C. E. Gadda, *Un’opinione sul neorealismo*, in Id., *I viaggi la morte*, in *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, *SGF (Saggi giornali favole e altri scritti)*, vol. II, pp. 629-30: 629.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

2. 2. La serietà dei fatti minimi del quotidiano e degli smottamenti dell'interiorità

I personaggi ottocenteschi sono connotati da una costitutiva *estroflessione*: come nella forma classica del dramma, nel romanzo del XIX secolo risulta centrale l'accadere presente e intersoggettivo, cioè le azioni che si svolgono in tempo reale sulla scena e che legano un essere umano ad altri esseri umani, come se le gesta visibili e i discorsi udibili contenessero le uniche cose decisive. Poiché «tutta la tematica drammatica si determinava nella sfera del *fra*, dei rapporti intersoggettivi»¹⁰⁹, gli eventi essenziali si svolgono nella forma della scena, davanti al lettore. Allo stesso modo, gli eroi agiscono e mettono in scena i loro conflitti interiori apertamente.¹¹⁰ Nella seconda metà dell'Ottocento, in alcuni autori fondamentali e precursori del modernismo, le cose cominciano a cambiare.¹¹¹ Per Tolstoj – come ha ben notato Isaiah Berlin – l'essenza della vita non risiede nelle cose del teatro del mondo, bensì negli eventi interiori, esprimendo una concezione in sé già modernista:

La storia, così com'è scritta normalmente, tende ad attribuire un peso soverchiante agli avvenimenti «politici» - o pubblici – mentre gli eventi spirituali – o «interiori» - sono in gran parte dimenticati; eppure, *prima facie*, sono questi, gli eventi «interiori» a costituire l'esperienza più reale e immediata degli esseri umani; sono questi, e soltanto questi, in ultima analisi, a comporre l'essenza della vita.¹¹²

Poi, nel romanzo modernista, persa la funzione della Storia come collante collettivo, come palcoscenico su cui muoversi e come motivo per il quale agire, la

¹⁰⁹ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1956); ediz. it. *Teoria del dramma moderno*, con introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 2000, p. 9.

¹¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 9-13.

¹¹¹ Cfr. i paragrafi *Precursori del modernismo* (Cap. III, *infra*, pp. 92-99) e *Nuova psicologia dei personaggi* (*infra*, pp. 74-81).

¹¹² I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, in *Id.*, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 86-87.

centralità viene occupata da due elementi: la vita intrapsichica del soggetto pensante e la vita quotidiana.¹¹³ È un processo di lunga durata che porta la letteratura occidentale a spostare l'attenzione narrativa dall'agire pubblico all'analisi della psicologia.¹¹⁴ I meccanismi che scatenano la ridda dei processi interiori dei personaggi modernisti non traggono origine da eventi eccezionali, bensì da accadimenti casuali e comuni e da piccoli avvenimenti esteriori, come per esempio il celeberrimo profumo della *madeleine* che rievoca nel Marcel delle *Recherche* di Proust il ricordo dell'infanzia a Combray. Un capostipite del romanzo modernista, *Al faro* (1927) di Virginia Woolf è un'opera in cui accadono pochissime azioni reali, tutto ciò che conta avviene dentro i personaggi, anche i fatti esterni non hanno peso specifico pubblico, sono solo grimaldelli per conoscere il *reale interiore* dell'individuo:

I fatti esteriori [...] hanno perduto completamente il loro predominio e servono a provocare e interpretare i movimenti interiori, mentre nella narrativa precedente [...] servivano soprattutto a preparare e motivare fatti esteriori importati.¹¹⁵

Se il cardine del romanzo ottocentesco è il nesso causa-effetto e, nei suoi esiti estremi del naturalismo, fa perno sull'idea di necessità,¹¹⁶ la metafisica del romanzo modernista è invece il caos a-logico degli oggetti, del mondo esterno ed interiore e delle spinte dell'inconscio. Per i modernisti la storia è così ricca d'irrazionalità che non può possedere un *Telos*:

L'antica alleanza è infranta; l'uomo finalmente sa di essere solo nell'immensità indifferente dell'Universo da cui è emerso per caso. Il suo

¹¹³ Cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., pp. 694-702.

¹¹⁴ Cfr. L. Edel, *The Psychological Novel 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1955, cap. II.; E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

¹¹⁵ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 322.

¹¹⁶ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 424: «Il romanzo naturalista riposava sull'idea della necessità, era il romanzo della necessità».

dovere, come il suo destino, non è scritto in nessun luogo. A lui la scelta tra il Regno e le tenebre.¹¹⁷

Si passa dal dominio della necessità a quello del caso, in un cosmo dove l'uomo si trova a essere un atomo isolato e irrelato. Questa *Weltanschauung* arriva a un approdo estremo, in anni ormai postmodernisti, col concetto di *infraordinario* di Georges Perec, secondo il quale l'essenza della vita risiede nei piccoli fatti quotidiani, ritenuti sempre banali e non degni di cronaca, e in comuni gesti automatizzati su cui non ci si sofferma. Il testo *Approcci di cosa?* (1973), contenuto nella raccolta intitolata *L'infraordinario*, esprime con chiarezza la polemica di Perec contro la tendenza dominante dei giornali a spettacolarizzare ogni notizia e a porre l'attenzione solo su eventi straordinari (*extra-ordinaires*), alieni dalla comune *vie quotidienne*:

Quel che ci parla, mi pare, è sempre l'avvenimento, l'insolito, lo straordinario: articoli in prima pagina su cinque colonne, titoli a lettere cubitali. I treni cominciano a esistere solo quando deragliano, e più morti ci sono fra i viaggiatori, più treni esistono: gli aerei hanno diritto di esistere solo quando sono dirottati; le macchine hanno come unico destino quello di schiantarsi contro i platani: cinquantadue week-end all'anno, cinquantadue bilanci: tanti sono i morti e tanto meglio per l'informazione se le cifre non fanno che aumentare! Dietro a un avvenimento ci deve essere uno scandalo, un'incrinatura, un pericolo, come se la vita dovesse rivelarsi soltanto attraverso lo spettacolare, come se l'esemplare, il significativo, fosse sempre anormale: cataclismi naturali o sconvolgimento storici, conflitti sociali, scandali politici... [...]

I giornali parlano di tutto, tranne che del giornaliero. I giornali mi annoiano, non mi insegnano niente; quello che raccontano non mi riguarda, non mi interroga né tanto meno risponde alle domande che mi pongo o che vorrei porre. Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Quello che succede ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?

¹¹⁷ J. Monod, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Milano, Mondadori, 1996, p. 172.

Interrogare l'abituale. Ma per l'appunto ci siamo abituati. Non lo interroghiamo, non ci interroga, non ci sembra costituire un problema, lo viviamo senza pensarci, come se non contenesse né domande né risposte, come se non trasportasse nessuna informazione. Non è neanche più un condizionamento, è l'anestesia. Dormiamo la nostra vita di un sonno senza sogni. Ma dov'è la nostra vita? Dov'è il nostro corpo? Dov'è il nostro spazio? [...]

Forse si tratta di fondare finalmente la nostra propria antropologia: quella che parlerà di noi, che andrà cercando dentro di noi quello che abbiamo rubato così a lungo agli altri. Non più l'esotico, ma l'endotico.¹¹⁸

È proprio questo: pur nelle loro specifiche differenze, modernismo e postmodernismo condividono la medesima *antropologia endotica*, mentre il romanzo ottocentesco era a dominante esogena. Per questo motivo, decade l'importanza delle grandi azioni pubbliche, che del resto gli anti-eroi modernisti o non sono in grado di compiere a causa della loro inettitudine, o non sono nemmeno intenzionati a compiere, mentre tutto l'interesse si trasferisce sugli smottamenti dell'interiorità dei protagonisti, su quello che Tozzi chiama «un qualsiasi misterioso atto nostro»¹¹⁹, contro l'idea aristotelica per cui l'*entelechia* e l'*eudaimonia* dell'individuo proverrebbero dalle sue azioni. Non è un caso se l'Ulrich di Musil «esponeva il programma di vivere la storia delle idee invece che la storia del mondo»¹²⁰. Infatti, a suo parere:

La differenza – fu la sua premessa – non consisterebbe tanto negli eventi in sé, ma piuttosto nel significato che a tali eventi si attribuisce, nell'intenzione che a essi è legata, nel sistema in cui sono inclusi. Il sistema in vigore è attualmente è quello della realtà e assomiglia a una commedia teatrale scadente. Non a caso si usa dire “il palcoscenico della vita”.¹²¹

¹¹⁸ G. Perec, *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 11-13, prima in Id., *Approcci di cosa?*, «Cause Commune», n. 5, febbraio 1973, pp. 3-4.

¹¹⁹ F. Tozzi, *Come leggo io*, cit., pp. 1324-27: 1325.

¹²⁰ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, introduzione di Bianca Cetti Marinoni; traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1997, p. 352.

¹²¹ *Ibidem*.

Per questa ragione l'assecondare una trama diventa una *conditio* inesaudibile per un eroe disinteressato all'*actio* e concentrato solo sulla propria felicità privata, o perlomeno sulla ricerca della propria verità intima, soggettiva e singolare.

2. 3. Nuova psicologia dei personaggi

Il paradigma del romanzo realista ottocentesco, soprattutto quello della prima metà del secolo, prevedeva che i personaggi fossero presentati dall'esterno, mentre gli eroi modernisti hanno una brulicante vita interiore e un'evoluzione soggettiva seguite e descritte dai loro creatori fin nei meandri dell'inconscio.¹²² Nel romanzo di secondo Ottocento assistiamo a un salto di modernità tecnico-strutturale: Verga non obbedisce alla struttura del romanzo ottocentesco classico, ma innova nella forma ed è pre-espressionista.¹²³ Difatti, non accidentalmente Pirandello elogia la compattezza dei *Malavoglia*, resa mirabile dalla sensazione che le vicende del romanzo sembrino scritte *a caso*:

Quella compatta e schietta naturalezza del [...] romanzo, tanto più mirabile e quasi prodigiosa, in quanto non si sa come risulti così fusa attorno a quella casa del Nespolo tutta la vita di quel borgo di mare e come venga fuori senza intreccio e pieno di tanta passione il romanzo in cui le vicende sembrano a caso.¹²⁴

¹²² Per un discorso di lungo periodo cfr. C. Taylor, *Sources of the self. The making of modern identity*, cit.; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 263ss.; limitatamente al caso italiano: G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., pp. 247-73.

¹²³ Cfr. R. Luperini, *Verga moderno*, cit., p. X: «Pirandello e Tozzi partono da Verga, recuperandone alcuni spunti espressionistici (lo stile scorciato, l'opzione per il grottesco, il montaggio 'cinematografico')».

¹²⁴ L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori – I Meridiani, 2006, pp. 1000-1021: 1019; poi ripetuto in

Tuttavia, Verga, certamente moderno,¹²⁵ come Zola in Francia, non è raggruppabile nel novero degli scrittori modernisti perché, da verista, non transige sulla non-oggettività della verità del modernismo e sulla mobile psicologia dei personaggi modernisti. Fino al tardo XIX secolo, per gli scrittori che puntano a scrivere dei romanzi storico-sociali e non dei *romans personnels*, rintanarsi nel proprio io è percepito come riduttivo. Lukács ha detto riguardo a Goethe e Tolstoj che

La confessione, la descrizione della propria vita per nessuno dei due grandi scrittori significa un chiudersi nel proprio io, bensì, al contrario, un'illustrazione dei grandi ed universali processi vitali a proposito di quelle grandi tappe della loro vita in cui tali processi si sono manifestati in modo singolarmente plastico. Anche qui si tratta dunque del superamento delle antinomie dell'individualismo moderno.¹²⁶

In secondo luogo, un principio d'ordine governa anche la descrizione degli eroi ottocenteschi. Questi personaggi conservano un *charakter*, un'impronta, una coerenza interna che si mantiene nel tempo e che si esprime nella gerarchia fra la dominante psicologica e le passioni minori.¹²⁷ Essi obbediscono alla categoria del *tipico* (tipologia valida anche per situazioni ambientali), il cui grado più alto è forse rappresentato dai personaggi di Balzac, descritta già da Lukács:

La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quella delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente

Id., *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1417-35: 1433.

¹²⁵ Cfr. la tesi di Romano Luperini in Id., *Verga moderno*, cit.

¹²⁶ G. Lukács, *Tolstoj e la letteratura occidentale*, cit., pp. 363-64.

¹²⁷ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 255-68.

essenziali, d'un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca.¹²⁸

In personaggi, quali per esempio Julien Sorel e Fabrizio Del Dongo in Stendhal, Renzo in Manzoni, Père Goriot ed Eugénie Grandet in Balzac, la complicazione della vita interna non dissolve mai il principio di unità in base al quale associamo, a ogni nome proprio, una gerarchia interna e una coerenza psicologica. Essi sono allegorie di un mondo che l'autore vuole raffigurare, ovvero sono individui che incarnano una forza della Storia.¹²⁹ Balzac nella *Comédie humaine* trasforma l'impianto dei romanzi storici scottiani in romanzo storico-sociale. Auerbach ha ben spiegato che Balzac «concepisce il presente come storia, come *il risultato della storia*: i suoi personaggi e le sue atmosfere, per quanto attuali siano, sono sempre presentati come fenomeni scaturiti da avvenimenti e da forze storiche»¹³⁰. Per rendere bene l'idea che i personaggi di Balzac smettono di essere solo individui per diventare dei *tipi* storico-sociali, basta l'esempio della descrizione di Vautrin in *Papà Goriot*, dopo che ammette di essere in realtà «Jacques Collin»:

Il simbolo di tutta una nazione degenerata, di un popolo selvaggio e logico, brutale e arrendevole. In un attimo Collin divenne un poema infernale che illustrò tutti i sentimenti umani, meno uno, il pentimento. Il suo sguardo era quello di un arcangelo decaduto sempre pronto alla guerra.¹³¹

I singoli individui non significano solo se stessi, ma possono incarnare i grandi conflitti collettivi che stanno dietro i piccoli conflitti privati.¹³² In ambito italiano,

¹²⁸ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 15.

¹²⁹ Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, cap IV; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 219-222, 237-44; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 188-202.

¹³⁰ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 253.

¹³¹ H. de Balzac, *Papà Goriot*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 174-75.

¹³² G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi di finzione*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, 335: «Nella vita quotidiana, i grandi contrasti si smussano,

a metà Ottocento, anche Nievo aderisce sostanzialmente a questa *mimesis* letteraria della vita. Nelle *Confessioni d'un italiano*, i personaggi spesso non rappresentano solo se stessi, ma si fanno espressione della loro realtà storica. Nievo, come Scott, Stendhal e Balzac, intende il rapporto tra destini privati e destini generali in modo organico.

Tuttavia, già nel secondo Ottocento, nei precursori del modernismo, le cose cominciano a mutare e l'analisi della psicologia dei personaggi si affina, tanto che Dorrit Cohn, riferendosi al periodo 1850-1950, parla di «secolo del realismo psicologico», caratterizzato da personaggi dalle *menti trasparenti* (*transparent minds* è il titolo dell'opera critica di Cohn), la cui genealogia verrebbe coronata dalla *Recherche* proustiana.¹³³ Nei romanzi tolstoiani i personaggi sono cellule private che rappresentano solo se stesse. Tra il piano dei destini privati e quello dei destini generali si è aperto uno iato ineliminabile. Nella filosofia della storia che costruisce in *Guerra e pace*, Tolstoj certifica come vi siano delle grandi forze storiche che sovrastano gli individui, ma questi ultimi non le incarnano, poiché perseguono solo i loro desideri personali. La tecnica psico-analitica di Tolstoj rompe i meccanismi ottocenteschi, senza tuttavia giungere all'anarchia spirituale dei personaggi modernisti:

Neanche i caratteri del personaggio di Tolstoj si evolvono nel senso in cui vediamo evolversi quelli di Balzac, ma la loro attività nella vita, i loro conflitti con l'ambiente conferiscono loro tuttavia lineamenti ben precisi. Ma il volto da loro acquistato con questo mezzo non è affatto così univoco, com'era nel caso dei vecchi realisti. In Tolstoj l'azione diventa un moto incessante intorno alle possibilità estreme mai raggiunte ma sempre presenti nel carattere. Con ciò si costruisce uno "spazio concreto" per le manifestazioni psichiche di ogni personaggio. Indubbiamente Tolstoj ritrae gli stati d'animo momentanei e provvisori

appaiono offuscati dall'incrociarsi di casi indifferenti e sconnessi, e non assumono mai una forma veramente piena e compiuta; la quale può manifestarsi solo allorché ogni contrasto viene spinto alle sue ultime, estreme conseguenze, e tutto ciò che vi è di implicito viene reso palese e tangibile».

¹³³ D. Cohn, *Transparent minds*, cit., *Introduzione*.

con una raffinatezza e con un'esattezza non minori di quelle degli scrittori più dotati del realismo più recente. Eppure la figura del personaggio non corre il rischio di dissolversi in meri stati d'animo: e ciò perché le è esattamente prescritto il campo d'azione, è definita la sfera entro la quale gli stati d'animo devono manifestarsi.¹³⁴

Quindi, se da un lato i personaggi tolstojani non sono dei *tipi* sociali, come invece quelli di Balzac, nondimeno i loro comportamenti non sono totalmente dettati dai loro stati d'animo o dalle loro pulsioni inconscie, come accade spesso nei personaggi modernisti, poiché possono oscillare all'interno di un *campo magnetico* (sempre un'espressione lukacsiana) determinato dal *milieu*, da *le moment* e dalla loro impronta psichica individuale.

Uno scrittore che davvero prefigura un nuovo paradigma mimetico è Dostoevskij, il quale affermava:

Io ho un mio modo particolare di considerare la realtà [nell'arte], e ciò che la maggioranza definisce quasi fantastico o irrazionale, per me invece costituisce talora l'essenza stessa del reale. I fenomeni di carattere quotidiano e il modo banale e corrente di considerarli non sono ancora, secondo me, il realismo, bensì piuttosto il contrario di esso.¹³⁵

Mi chiamano psicologo. Questo è un errore. Sono piuttosto un realista in senso più alto, cioè descrivo tutte le profondità dell'animo umano.¹³⁶

Qui entriamo già nella medesima area realista del modernismo, quella delle regioni più recondite dell'animo umano, in cui lo scrittore si fa palombaro per scavare nella profondità della coscienza dei personaggi, concedendo larghissimo spazio ai meandri e ai recessi della loro interiorità. Il baricentro del reale si è

¹³⁴ G. Lukács, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit., p. 246.

¹³⁵ F. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 99.

¹³⁶ Id., cit. da R. Wellek, *Il concetto di realismo nella cultura letteraria*, in Id., *Concetti di critica*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1972, p. 251.

ormai traslato dal pubblico al privato, dal sociale all'individuale e soprattutto dall'esterno all'interno del personaggio:

Se la cultura modernista sembra avere attuato una degradazione ontologica della realtà oggettiva sfociando in un'apparente assenza del mondo nella letteratura, è perché si è spostato il baricentro, perché si è invertita la gerarchia dei fenomeni, perché quella che passava per essere *la* realtà (fisica, biologica, ambientale, sociale) è diventata materiale letterariamente inerte, soppiantata da una ben più essenziale e decisiva realtà interiore.¹³⁷

Questa diventa la «nuova materia psicologica»¹³⁸ che gli scrittori modernisti esplorano. Virginia Woolf, nel saggio *Bennett e la Signora Brown* sostiene che, riguardo allo stile dello scrittore eduardiano e naturalista Arnold Bennett, «una sola riga di introspezione sarebbe servita più di tutte queste righe di descrizione [nei suoi romanzi]»¹³⁹. Gli eventi esterni diventano inessenziali ai risvolti del romanzo, come possiamo vedere dall'esile e scarno *plot* di un suo capolavoro *Al faro*. Non di rado abbiamo a che fare con una visione

Con caratteri a tratti quasi sonnambolici, apparentata per certi rispetti a quelli che spesso Freud chiama “fantasmi (o fantasie) inconsci”, intendendo con ciò, come pare, fantasie subliminali, preconscie, cui il soggetto s'abbandona e di cui può prendere o non prendere coscienza.¹⁴⁰

Nel modernismo, la centralità del personaggio, con i suoi moti interiori, con le sue pulsioni e con i suoi *lapses* inconsci, si fa assoluta rispetto a trama, stile e

¹³⁷ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 266.

¹³⁸ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), Paris, Gallimard, 1987, p. 95.

¹³⁹ V. Woolf, *Bennett e la signora Brown*, cit., p. 256.

¹⁴⁰ E. Saccone, *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzo del Novecento*, Napoli, Liguori, 1988, p. 84.

contenuto.¹⁴¹ La preminenza del personaggio sulla trama è confermata anche nella stessa riflessione saggistica di Virginia Woolf:

Il fondamento della narrativa è il personaggio e niente altro [...]. Lo stile conta, la trama conta, conta l'originalità dell'insieme. Ma niente conta quanto la credibilità dei personaggi. Se i personaggi sono reali, il romanzo avrà fortuna, se non lo sono, l'aspetta l'oblio.¹⁴²

Come per Tolstoj (qui, sì, c'è un elemento di contiguità), per gli scrittori modernisti l'eroe – molto più spesso un anti-eroe o comunque un *everyman* – rappresenta solo se stesso, senza personificare una forza storica o metastorica sovra-individuale. Questo scarto riflette anche l'assoluta solitudine e l'incapacità relazionale di creare rapporti interpersonali autentici dei protagonisti della narrativa modernista. Piuttosto, essi rappresentano la perdita del nesso con la storia: più che figure della storia, essi sono figure della crisi, allegorie di «una rottura considerata spesso di dimensioni epocali e mondiali»¹⁴³. Infatti, «il terreno di analisi si restringe e ciò che si perde in estensione si acquista in profondità»¹⁴⁴. Così, la sfida del modernismo diventa promuovere a materia di contenuto l'assoluta insignificanza dell'uomo-tipo e, in maniera inversamente proporzionale, l'estremo interesse verso la vita intrapsichica dei personaggi. Anzi, l'*io* diventa l'unico assoluto nucleo di senso per i personaggi modernisti.

¹⁴¹ Cfr. P. Trama, *Verso una nuova soggettività. Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 173-194; M. Graziano, *I temi*, in *Il romanzo modernista*, cit., pp. 119-121.

¹⁴² V. Woolf, *Bennett e la Signora Brown*, cit., p. 244. L'articolo di Bennett, apparso su «Cassels Weekly» il 28 marzo 1923, suscitò la reazione di Virginia Woolf che la portò a scrivere questo saggio.

¹⁴³ C. Prendergast, *Codeword Modernity*, p. 101, traduzione mia.

¹⁴⁴ G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 250.

2. 4. Disgregazione dell'unità e crisi gnoseologica

Come già spiegato, la narrativa modernista non è anti-realista, ma rappresenta un tipo differente di realismo da quello canonizzato del XIX secolo, un «realismo innovatore»¹⁴⁵. Essendosi ormai perduta la relazione organica tra soggetto e oggetto e venuta meno la fiducia in una completa leggibilità del mondo, proprie del realismo ottocentesco (siamo ormai, a fine Ottocento, in quella che viene comunemente denominata *Età del sospetto*), il nuovo realismo degli scrittori modernisti, invece che rappresentare maestosi affreschi storico-sociali, intende far luce sull'interiorità del soggetto.¹⁴⁶ Con il modernismo

Le pieghe dell'esistenza [...] di una vita qualunque, [...] Il momentaneo e il fortuito la fanno da padroni. [...] L'accidentale, il casuale, il frammentario, l'istante, l'immediato emergono ora in primo piano, e [...] rivelano lo sbandamento, la disgregazione e il declino del mondo moderno, [...] esso mostra [...] come la realtà oggettiva venga ricostruita attraverso un susseguirsi di impressioni soggettive.¹⁴⁷

La coscienza era un'entità degna d'interesse già nel romanzo di secondo Ottocento, basti pensare, nell'ambito della nostra penisola, alla centralità che essa assume nelle riflessioni esistenziali di Carlino, il protagonista delle *Confessioni d'un italiano*. Ma, la coscienza è per Carlino la luce interiore che sola può guidare l'uomo nella ricerca della verità e della felicità, tanto da arrivare a dire nel commiato che «la felicità è nella coscienza»¹⁴⁸. «Per sentire la santità e la vitalità eterne delle leggi morali» Carlino, «essere socievole e soggetto alle leggi sociali»,

¹⁴⁵ R. Jacobson, *Il realismo nell'arte*, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 95-107: 100.

¹⁴⁶ Un buono studio di lungo periodo sul tema è S. Givone, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. I., pp. 377-395.

¹⁴⁷ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 10.

¹⁴⁸ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di Simone Casini, Parma, Guanda Fondazione Bembo, 1999, p. 1516.

ha avuto bisogno di rinserrarsi «nel baluardo della coscienza»¹⁴⁹. Essa è il luogo dove egli riflette e matura, è la guida attraverso le scelte della vita, è il giudice sulle proprie azioni ed è fonte di conforto e di pace interiore anche nell'incomprensione e nella solitudine: «La felicità è nella coscienza, tenetevelo a mente. La prova certa della spiritualità, qualunque essa sia, risiede nella giustizia»¹⁵⁰. Invece, spesso nei romanzi d'inizio Novecento (con importanti anticipazioni in autori come Flaubert e Dostoevskij)¹⁵¹ la coscienza è il luogo dove va in scena la crisi del personaggio modernista, è il sito della macerazione interiore dell'eroe in cui si consuma il suo dramma esistenziale e dove si manifesta la sua dissociazione da se stesso, in quanto individuo non più compatto come gli eroi del romanzo realista ottocentesco, e la sua alterità insanabile col mondo. I romanzi modernisti offrono visioni frammentarie della soggettività e della storia umana. In contrapposizione ai ritratti a tutto tondo dei personaggi del romanzo ottocentesco, il soggetto modernista è molteplice e disunito. L'anti-eroe modernista vive un disagio interiore che lo rende privo di punti di riferimento, fortemente in balia degli scherzi del caso perché non conosce se stesso e disconosce ciò che vuole giacché è senza «un baricentro solido»¹⁵². I personaggi ottocenteschi oltre a riflettere, agiscono, mentre i protagonisti dei romanzi modernisti arretrano al rango di inetti perché riflettono senza agire, risultano perennemente perdenti sul piano della vita pratica. In virtù di quest'ultimo aspetto, insieme alla crisi gnoseologica dovuta al cambio di paradigma epistemologico di inizio Novecento,¹⁵³ si generano personaggi iper-analitici e ipertroficamente riflessivi e, dal punto di vista strutturale, si realizza – come già segnalato – l'espansione del saggismo nei romanzi modernisti. Ne *La coscienza di Zeno*, l'autoanalisi del personaggio si sovrappone addirittura all'intreccio del romanzo, che è modernista anzitutto proprio per gli sbalzi spazio-temporali che lo

¹⁴⁹ Ivi, p. 136.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 1515-16.

¹⁵¹ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 215, 216-24, 238-40.

¹⁵² M. Tortora, *Zeno antieroe modernista*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 198.

¹⁵³ Cfr. *infra*, pp. 88 e 99-101.

attraversano. In generale, la narrativa modernista (e – come vedremo – anche *Rubè*) condivide questa peculiarità, è tutta caratterizzata da una pervasiva auto-riflessività, che non va confusa con l'autoreferenzialità degli avanguardisti. Infatti, la disgregazione del personaggio modernista include (e forse si potrebbe dire che parte da questa) l'area del pensiero che, nell'assiduo sforzo, proustiano per antonomasia, di recuperare il passato, produce ricordi, riaffioramenti, emersioni alla coscienza. Spesso nei personaggi modernisti i pensieri, le cose, le strutture si affastellano nella mente, si embricano tra loro sovrapponendosi per accumulo e portando alla disintegrazione di un'unità psichica dell'individuo. Il romanzo modernista mette in scena il libero fluire dei pensieri che – come detto – sul piano strutturale crea una sorta di disarticolazione dell'intreccio. Filippo Rubè fa parte di questa schiera di protagonisti modernisti, essendo un esemplare del personaggio disgregato, lacerato, scomposto, nevrotico.

L'inettitudine dell'eroe modernista è allegoria di un disagio esistenziale proprio della cultura relativista e del terremoto epistemologico primonovecenteschi, quel «gigantesco trauma che si determina nei vari campi del sapere e dell'attività umana»¹⁵⁴ il cui corrispettivo narrativo è l'impraticabilità del realismo oggettivo ottocentesco:

La crisi sembra davvero irreversibile. La realtà oggettiva, controparte esterna dell'analisi scientifica e della rappresentazione artistica, è ormai un proteo che sfugge: è instabile, scomposta, frammentata: non galleggia più nella sua omogenea interezza, ma viene rifratta tra le sfaccettature di un prisma tanto cangiante quanto ingannevole, che rende automaticamente oziosa qualunque domanda sulla *vera* realtà. [...]

Siamo al punto in cui il paradigma dell'oggettività, fondamento epistemologico del realismo, incomincia a invertirsi e a scomporsi nel relativismo, nella soggettività della percezione e nelle derive del temperamento.¹⁵⁵

¹⁵⁴ M. Lavagetto, *Svevo nella terra degli orfani*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 277-97: 283.

¹⁵⁵ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 253.

I romanzieri modernisti non credono nell'intelligibilità oggettiva anche della realtà esterna. Se Borgese tenta disperatamente, facendo però tragicamente fallire il suo Filippo Rubè, di trovare un appiglio nel mondo sociale e politico, di renderlo leggibile e dotato di senso unitario, per altri modernisti come Pirandello e Gadda la realtà è irrimediabilmente spezzettata, relativa e romanzesca, quindi costituisce anch'essa una finzione di cui peraltro il soggetto può vedere solo una delle infinite pareti che compongono un prisma che rifrange infiniti fasci. In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* Gadda esprime bene come la medesima storia (in questo romanzo si parla di investigazioni) possa essere spaccata in due versioni diverse, a seconda che la narrazione della stessa sia affidata alla questura o dai carabinieri:

La questura si ciba appunto di storie: in concorrenza coi carabinieri. Ognuna delle due organizzazioni vorrebbe monopolizzare le storie, anzi addirittura la Storia. Ma la Storia è una sola! Be', sono capaci di spaccarla in due: un pezzo per uno: con un processo di de geminazione, di sdoppiamento amebico: metà me, metà te. L'unicità della Storia si deroga in una doppia storiografia, si devolve in salmo e in antifona, s'invasa in due contrastanti certezze: il rapporto della questura, il rapporto dei carabinieri. L'uno dice sì, l'altro dice no. L'uno dice bianco, l'altro dice nero. Cani e gatti van più d'accordo.¹⁵⁶

Nei confronti della verità i modernisti condividono una doppia concezione filosofica antinomica e quindi insolubile: si prodigano con ostinazione nella ricerca di una verità, fosse pur minima, ma con la consapevolezza che questa ricerca, nel mondo contemporaneo ormai irreversibile caotico, è destinata al fallimento. La *quête* di una verità non concerne tanto il mondo esterno, la sfera pubblica, quanto la vita interiore dei personaggi. Per questo, nei romanzi modernisti la psicoanalisi, o meglio il suo uso, acquisisce un ruolo spesso determinante e di conseguenza assume molta rilevanza l'inconscio dei personaggi. Ma, lo scrittore, gettandosi a scrutare gli abissi interiori dei suoi personaggi,

¹⁵⁶ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 134.

penetra in un sottosuolo soggettivo nel quale non può soggiacere una verità assoluta che si fa quindi introvabile.

In definitiva, esiste almeno una via percorribile per i modernisti, almeno per quelli che puntano comunque ad approssimarsi a una verità? I romanzieri del realismo classico del XIX secolo credono che la loro narrazione possa essere in un certo senso come l'*Aleph* di Borges, un oggetto che rende visibile tutte le cose del mondo, «uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos del universo»¹⁵⁷. Da questa convinzione deriva il credo nella possibilità di una narrazione universale che dà vita al tentativo utopico, da Balzac a Zola a Verga, di scrivere cicli totalizzanti, che possano descrivere l'intero etere sociale.¹⁵⁸ Invece, come per Borges alla fine l'*Aleph* non è qualcosa di vero, lo scrittore modernista è cosciente che questo tipo di narrazione non può esistere o che comunque non sarebbe realistica. Proprio dalla teoria gnoseologica che emerge dall'opera di Jorge Luis Borges potremmo comprendere quale sia la via che i modernisti inseguono per il raggiungimento di una conoscenza, benché parziale e frammentaria, della realtà. Per lo scrittore argentino esistono tre modi di conoscere l'universale, tra i quali egli ritiene valido solo il terzo: due vie percorse dall'uomo sono il metodo scientifico e il metodo enciclopedico, che secondo Borges non sono fruttuosi. Egli diffida della conoscenza scientifica – come, tra le altre opere, appare chiaramente nel mini-racconto *Del rigor de la ciencia*, contenuto nella raccolta *El hacedor*¹⁵⁹ – e non crede nella possibilità di una conoscenza enciclopedica (nonostante la sua cultura fosse sterminata), come mostra la novella *Funés, el memorioso*.¹⁶⁰ L'approccio vincente verso la

¹⁵⁷ J. L. Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1989, p. 165.

¹⁵⁸ Cfr. S. Calabrese, *Cicli, genealogie, e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. IV, pp. 611-639. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., pp. 21-26; F. Jameson, *Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza*, cit., pp. 204-11. E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 220-304.

¹⁵⁹ J. L. Borges, *El hacedor* (1960), Madrid, Alianza, 1990; trad. it. *L'artefice*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 1999.

¹⁶⁰ Id., *Funés el memorioso*, in *Ficciones* (1944), Madrid, Alianza, 1999; trad. it. *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2015.

conoscenza consiste, invece, nel non tentare l'impossibile rappresentazione della totalità, ma nel puntare sulla tecnica della suggestione, su singoli oggetti e pochi istanti che racchiudono l'Intero, i quali raffigurano il *multum et parva* mediante il metodo della *pars pro toto*, anche attraverso l'imprecisione, spesso elogiata da Borges. Stante l'ineffabilità dell'inezza delle cose del mondo, l'impossibilità di tradurre tutto in parola, l'unico modo per conoscere qualcosa sono l'allusione e l'evocazione. Per questo motivo, secondo Borges, i migliori scrittori di sempre sono stati Dante e Shakespeare, che riuscivano a esprimere nuclei di senso mediante pochissimi versi e pochissime battute pregnanti e lapidarie.¹⁶¹ La concezione di Borges è postmoderna, dal momento che il mondo per lui in ultima analisi si riduce a specchio, illusione, labirinto, finzione, mentre spesso i modernisti vivono la crisi di conoscenza della realtà cercando ancora disperatamente di trovarvi una verità e un senso. Tuttavia, la via gnoseologica proposta da Borges è la stessa degli scrittori modernisti, le cui opere non costituiscono uno *speculum mundi*, ma solo qualche frammento che ci consente di avvicinare e di comprendere qualcosa della realtà, molto più spesso nella sua dimensione interiore. Quella dei modernisti è una *via negativa del senso*: poiché la totalità non è rappresentabile né attraverso le scienze, i cui tentativi falliscono tutti, né con un irraggiungibile sapere enciclopedico, è possibile tuttavia comunicare un'esperienza della realtà mediante un oggetto, un ricordo, un momento rivelatore. Lo scrittore, pur galleggiando consapevolmente in un terreno ormai precario e minato, ha la possibilità di far conoscere una porzione delle cose, di esprimere un messaggio sulla vita, solo mediante questa via negativa del senso, con una descrizione non omnicomprensiva ma obliqua, trasversale, frammentaria, epifanica e attimale.

¹⁶¹ Cfr. M. Ciccuto, *Da Dante a Borgese a Dante*, in *La letteratura nel mondo iberico e latinoamericano*, a cura di Alejandro Patat, Pisa, Pacini, 2018, pp. 13-24; Id., *Dante alle soglie del moderno: Borges e Mandel'stam lettori della 'Commedia'*, in *Lecture Classensi 46 (Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse)*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 135-148.

CAPITOLO III

Una proposta per il romanzo modernista

1. Il romanzo modernista nella teoria del romanzo

In accordo con la filosofia della storia letteraria tracciata da Auerbach in *Mimesis*¹⁶² – poi rielaborata di recente da Federico Bertoni, da Guido Mazzoni e Romano Luperini¹⁶³ – e con la storia del romanzo del Novecento delineata da Debenedetti,¹⁶⁴ sposo la tesi secondo cui il modernismo rappresenterebbe il terzo stadio della modernità che, dalla fine del XVIII secolo, intercetta una frattura con la cultura e con i modelli classicisti.¹⁶⁵ Se la prima fase della modernità letteraria è impersonata dai romantici, la seconda prende forma con quegli autori che si potrebbero definire “maestri del moderno”: Flaubert, Baudelaire e subito dopo Zola e Verga. Poi, un ulteriore passo determinante nell’introdurre all’epoca modernista viene compiuto anche sul piano filosofico, politico e psicanalitico dall’opera dei tre “maestri del sospetto”: Nietzsche, Marx e Freud. La forma romanzo (per cui anche il romanzo modernista), genere «atmosferico e provinciale» – secondo la definizione di Ortega y Gasset¹⁶⁶ – rientra in quel

¹⁶² E. Auerbach, *Mimesis*, cit.; e cfr.: R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach: un'introduzione a 'Mimesis'*, cit.; G. Mazzoni, *Auerbach: Una filosofia della storia*, in «Allegoria», n. 56, 2007, pp. 80-101;

¹⁶³ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit.; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., in part. pp. 307-10; R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit.

¹⁶⁴ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit.

¹⁶⁵ E. R. Curtius in *Letteratura moderna e Medio Evo latino* (cit.) ha più volte riflettuto sulla frattura culturale che nella letteratura moderna disturba il risveglio dell'antico.

¹⁶⁶ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit.; e Id., *Ideas sobre la novela*, cit., p. 194.

sistema di generi della letteratura moderna che non ha precedenti nella poetica antica e classicistica, ma anzi si oppone a quest'ultima. Per questo motivo, la teoria della letteratura, per rintracciare una genealogia del romanzo, ha coniato *a posteriori* le etichette di *romanzo greco*, *romanzo latino* e *romanzo antico* nell'indicare quelle opere, comunque rarissime (vale la pena ricordare le *Etiopiche* di Eliodoro per la letteratura greca, il *Satyricon* di Petronio e le *Metamorfosi* di Apuleio per quella latina), che non rientravano nei canonici contenitori classici dell'*epos*, della lirica o del teatro.¹⁶⁷ La tripartizione nei generi della narrativa, della lirica e del dramma nasce nel Cinquecento e diventa egemone nella seconda metà del XVIII secolo. La letteratura moderna non ha precedenti nella continuità che va dalla letteratura greca alla metà del XVIII secolo. Da metà Cinquecento a metà Settecento convivono vecchie e nuove forme, poi le forme nuove attaccano le vecchie dichiarandone l'anacronismo.¹⁶⁸ Fino alla seconda metà del Settecento non era dato per scontato che le storie degli uomini privati e comuni fossero degne di attenzione pubblica e di interesse problematico.¹⁶⁹ Fino all'inizio dell'Ottocento il romanzo moderno cerca di venire a patti con la poetica classicistica, poi fa a meno di fingere questa continuità vacua. Il romanzo mette in discussione la *Stiltrennung*, la suddivisione e la gerarchia degli stili, specialmente sulla base del rapporto che si instaura tra

¹⁶⁷ Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., pp. 445-82; Id., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, cit., pp. 231-405; G. Lukacs, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 49-85; M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., vol. II., pp. 5-34; T. Adorno, *Sull'ingenuità epica*, cit., pp. 31-37; Id. *Teoria estetica*, cit., pp. 200ss.

¹⁶⁸ I concetti che qui riassumo in modo drastico sono costantemente ribaditi nella filosofia della storia del realismo tracciata in *Mimesis*, in cui metodo prevedeva di disseminare le riflessioni teorico-critiche in ogni capitolo intercalandole alla analisi filologica del testo-campione. R. Luperini, *Metodo e utopia in 'Mimesis'*, in «Moderna», XI, n. 1, 2009, pp. 53-63. Cfr. R. Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, cit. Questi processi di lunga durata sono lucidamente esposti con sistematicità nella recente *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni (*Teoria del romanzo*, cit., pp. 80-105) e in F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit.

¹⁶⁹ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 162-64, 173-75 e 177-90; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 155-65.

materia narrativa e la classe sociale rappresentata. Il romanzo rompe il *decorum*, ovvero la corrispondenza fra stile e argomento.¹⁷⁰ Per questa ragione, spesso nei primi romanzi, quelli sei-settecenteschi, si trovano alcune *excusationes*, in particolar modo negli *incipit* e nelle prefazioni delle narrazioni.¹⁷¹

Con l'inizio dell'Ottocento il romanzo si afferma definitivamente come il genere principe della modernità (Vargas Llosa e Claudio Magris hanno posto l'accento sull'insita corrispondenza biunivoca tra romanzo e mondo moderno)¹⁷², quello che meglio la rappresenta e che anzi costituisce – secondo la definizione hegeliana – la «moderna epopea borghese», in una realtà ormai «ordinata a prosa»:

In modo interamente diverso stanno invece le cose nei riguardi del *romanzo*, la moderna epopea borghese. Qui ricompare da un lato la ricchezza e la multilateralità degli interessi, delle condizioni, dei caratteri, dei rapporti di vita, il vasto sfondo di un mondo totale ed insieme la manifestazione [*Darstellung*] epica di avvenimenti. Quel che manca è però la condizione del mondo [*Weltzustand*] originariamente poetica da cui si origina l'epos vero e proprio. Il romanzo nel senso moderno presuppone una realtà già ordinata a prosa, sul cui terreno stesso, nella propria cerchia e riguardo sia alla vivacità degli avvenimenti che agli individui e al loro destino, cerca di ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto.¹⁷³

Dunque, il romanzo è il genere che tenta, nel mondo moderno disertato dagli dei e abitato dai demoni, di ricomporre asintoticamente quella totalità perduta, consentita nella civiltà classica dalla consonanza tra l'io e il mondo:

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 196-205.

¹⁷¹ J. Herman – M. Kozul, *Il romanzo legittimato, o la retorica della prefazione*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. IV, pp. 133-53. E cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 137-44.

¹⁷² M. Vargas Llosa, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, in *Il romanzo*, cit., vol. I, pp. 3-17; C. Magris, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il romanzo*, cit., vol. I, pp. 869-881.

¹⁷³ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. II, p. 1223.

Il romanzo è l'epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile [*nicht mehr sinnfällig ist*] e la viva immanenza del senso [*die Lebensimmanenz des Sinnes*] diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva [*Gesinnung*] alla totalità.¹⁷⁴

Con l'abbrivio del XX secolo l'arte perde la sua ovvietà:¹⁷⁵ il definitivo crollo dell'antico e della poetica classicista coincide con la nascita del feticcio estetico della novità. Così, l'idea che il rinnovamento delle arti sia un dovere dello scrittore diventa il *topos* del XIX e del XX secolo e trascina con sé il principio dell'obsolescenza: l'artista del presente deve usare l'arte per la sua generazione senza riusare l'arte passata, propria della tradizione. Infatti, Ezra Pound sosteneva che «no good poetry is ever written in a manner twenty years old»¹⁷⁶, sbandierando il principio del *Make it new*. Il romanzo modernista nasce dunque nel clima di decenni, i primi del Novecento, dominati dal culto del nuovo, e la cultura stessa del modernismo ha fiducia nel fatto che esistano regioni letterarie inesplorate, cose mai scritte prima. Scrittori come Joyce, Woolf, T. S. Eliot, Proust sono, infatti, innovatori radicali.¹⁷⁷ Invece, negli ultimi decenni il mito della modernità ha perso *charm*. Il racconto postmoderno è il racconto della fine della modernità in cui l'innovazione letteraria non è più un valore decisivo. Nell'arte questo processo è ancor più radicale: è ormai tale l'assuefazione all'oltranza, alla trasgressione artistica, che ogni avanguardia è depotenziata, ha perso il potere di creare nel fruitore d'arte l'effetto di *shock*. Faulkner e Auden, se paragonati a Joyce ed Eliot, sono meno innovatori, si comportano come chi viene

¹⁷⁴ G. Lukacs, *Teoria del romanzo*, cit., p. 49.

¹⁷⁵ T. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 3.

¹⁷⁶ E. Pound, *A Retrospect (1913-18)*, in Id., *Literary Essays of Ezra Pound*, Westport, Greenwood Press, 1979, p. 11.

¹⁷⁷ Questa è un'interpretazione largamente condivisa dai critici del modernismo e dalle storie letterarie che ne derivano.

dopo il grande maestro sperimentatore, come in arte accade con Pontormo rispetto a Michelangelo.¹⁷⁸

2. Precursori del modernismo

Abbiamo visto che sulla cronologia del modernismo confliggono diverse posizioni ermeneutiche. Però, si può sostenere che il modernismo sia preceduto da una scia di precursori che ne anticipano alcuni elementi peculiari. A parte Verga, baso il discorso su scrittori francesi e russi perché nel XIX secolo la letteratura francese, in particolare nella narrativa, è egemone (ancor più rispetto a quella inglese, che vede un'importante precorritrice del modernismo in George Eliot) e il romanzo russo, specialmente Tolstoj e Dostoevskij, esercita (ed eserciterà) un enorme influenza in Europa.¹⁷⁹ Se non aderiamo alla tesi di Pellini (ma non è di

¹⁷⁸ Per queste brevi osservazioni sul rapporto tra modernismo e postmodernismo, rimando agli studi sul postmoderno citati in precedenza (*supra*, pp. 31-33), oltre che a G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 355-59.

¹⁷⁹ Le considerazioni generali di questo paragrafo su Flaubert, Zola e Verga (su Tolstoj e Dostoevskij indico nelle note preposte più avanti) risentono degli studi – già citati più volte in precedenza – di Pellini e Luperini (per Verga anche: G. Tellini, *La dissoluzione delle strutture narrative*, in Id., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., pp. 193-204) su questi autori, oltre alle ricostruzioni storico-letterarie dei volumi citati in nota all'inizio del precedente paragrafo. Sull'egemonia letteraria nell'Ottocento: cfr. M. Cohen – C. Dever (edited by), Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002; F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, cit., pp. 177ss; Moretti individua tre cerchie, valide fino al termine del XIX secolo (con lo sviluppo delle letterature postcoloniali, a partire da quella americana, il panorama muta): il centro, un territorio intermedio e la periferia. Al centro si collocano la narrativa francese e quella inglese; nella seconda zona i Paesi (Italia e Spagna) la cui cultura penetra dal centro verso la periferia e quelli (Germania e Russia) la cui narrativa vive un periodo limitato nel tempo di grande fortuna internazionale; la periferia è occupata dalle altre tradizioni nazionali; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 211-15.

certo l'unico: Paolo Giovannetti definisce *Madame Bovary* «il romanzo capostipite del modernismo»¹⁸⁰, e Raffaele Donnarumma ritiene che Flaubert sia, oltre che «un caposcuola del realismo», anche «l'iniziatore del modernismo»¹⁸¹) per cui già Flaubert e Verga sono scrittori modernisti, è nondimeno condivisibile che l'onda lunga del modernismo prenda l'abbrivio dalle loro sperimentazioni narrative. Già i saggi di Lukács contenevano un'illuminante intuizione storica (benché la poetica che sorregge questa interpretazione non sia difendibile), cioè che il romanzo del XIX secolo non costituisce monolite, impostazione a lungo praticata da gran parte della critica del XX secolo, che vedeva uno scontro frontale tra un paradigma ottocentesco e un paradigma novecentesco del romanzo,¹⁸² mentre per il critico ungherese il realismo del romanzo dell'Ottocento vive due stagioni, una nella prima metà e un'altra nella seconda metà del XIX secolo, tra le quali intercorre una dialettica in cui convivono tratti somiglianti e discontinuità.¹⁸³ Sullo stile di Flaubert e sulla sua capacità di eclissarsi nella materia della narrazione proprio Borgese commenta il fondamentale ruolo di precursore dello scrittore francese «dalla travagliosa fecondità di questo “buon gigante” sono sorte generazioni che ne hanno raccolto l'eredità e sviluppato il

Sul romanzo francese e quello russo: cfr. W. M. Todd, *Il contrappunto russo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. III, pp. 399-418; S. Aloe, *Il romanzo russo*, in *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, cit., pp. 147-158; E. Caramaschi, *'Descrittivo' e 'narrativo' nel romanzo francese dell'Ottocento*, in AA.VV., *Il romanzo*, cit., pp. 85-96 e R. Risaliti, *Il romanzo russo dell'Ottocento* in AA.VV., *Il romanzo*, cit., pp. 97-116.

¹⁸⁰ P. Giovannetti, *I 'Malavoglia' come romanzo figuralizzato*, in «Allegoria», 69-70, gennaio-dicembre 2014, p. 180.

¹⁸¹ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 19.

¹⁸² Cito nuovamente il passo di Mazzoni «Il rapporto fra il 'romanzo dell'Ottocento' e il 'romanzo del Novecento' (per usare due categorie critiche rozze e tipicamente novecentesche) è dunque dialettico: è fatto di continuità e rottura» (*Teoria del romanzo*, cit., p. 310).

¹⁸³ Anche in avanti, quando parlo di 'romanzo di primo e di secondo Ottocento' prendo le mosse dalla teoria del romanzo di Gyorgy Lukács, esposta nell'omonima *Teoria del romanzo* (cit.) e nei suoi *Saggi sul realismo* (cit.) e ripresa da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, cit.

Cfr. G. Lukacs, *Saggi sul realismo*, cit.; Id., *Teoria del romanzo*, cit.

pensiero in direzioni diverse e opposte»¹⁸⁴. Flaubert è nichilista, non abbraccia un'ideologia e non narra verità assolute non crede più nell'autenticità delle passioni dei suoi personaggi. Si può ritenere che il primo vero inetto sia il Frédéric Moreau dell'*Éducation Sentimentale*. Infatti, i personaggi flaubertiani non sono più convinti di cosa cercano, di cosa vogliono, la linea retta che governava le strutture dei romanzi realisti di tipo classico comincia a zigzagare e il narratore, invece che esercitare un controllo saldo, assume il principio dell'impersonalità, che viene poi portato alle estreme conseguenze da Verga e Zola. Nei *Malavoglia* Verga adotta una prospettiva inedita rispetto al romanzo tradizionale, una focalizzazione interna piena di buchi narrativi a causa della quale il lettore deve assolvere un ruolo attivo nel cooperare alla ricostruzione della storia e dell'interiorità dei personaggi, che si manifesta invece solo attraverso le azioni. Nel medesimo torno di anni, in alcuni punti dell'*Assommoir*, pubblicato nel 1877, di Zola, caso letterario oggetto di discussioni accanite e di critiche feroci, la protagonista, la giovane e povera lavandaia Gervaise Macquart, mescola interiorità ed esteriorità, esprime pensieri confusi in un pulviscolo indifferenziato e disordinato simile ai procedimenti del romanzo modernista. Tuttavia, benché in questi passaggi l'io si scomponga in un vortice indifferenziato di impulsi interni e esterni, comunque in Flaubert e in Zola permane un residuo del principio di ordine che distanzia questi ultimi dagli scrittori modernisti.

Negli stessi anni dell'*Education sentimentale* e del suo personaggio centrale Frédéric Moreau, in Russia potremmo rintracciare il primo antieroe (pre)modernista nel protagonista di *Memorie del sottosuolo* (1864) di Dostoevskij, un individuo paralizzato dalla sua natura smodatamente riflessiva e di conseguenza passiva. Lo scrittore russo può essere visto come un precursore del modernismo nel ridurre drasticamente l'azione e la trama in favore degli atti interiori dei personaggi e nel profondo realismo che contraddistingue l'imprevedibilità delle sue figure da lui create, delle quali pare perdere il controllo

¹⁸⁴ G. A. Borgese, *Ottocento europeo*, cit., p. 99.

e dalle cui parole e azioni lo stesso lettore rimane disorientato.¹⁸⁵ È proprio nello stile di Dostoevskij che Bachtin individua il vertice dell'uso della *polifonia*:¹⁸⁶

Gli eroi principali di Dostoevskij sono veramente, nello stesso disegno creativo dell'artista, non soltanto oggetti della parola dell'autore, ma anche soggetti della propria parola immediatamente significativa. La parola dell'eroe, quindi, non è qui esaurita affatto dalle consuete funzioni descrittive e pragmatico-narrative, ma non serve neppure da espressione della posizione ideologica propria dell'autore [...]. La coscienza dell'eroe è data come una coscienza altra, estranea, ma nello stesso tempo essa non si reifica, non si chiude, non diventa semplice oggetto della coscienza dell'autore.¹⁸⁷

[...]

La libertà del personaggio è un momento del disegno dell'autore. La parola del personaggio è creata dall'autore in modo che essa può fino all'ultimo di spiegare la sua interna logica e autonomia come parola altrui, come parola del personaggio stesso.¹⁸⁸

Sempre dall'alveo della letteratura russa, è ineludibile nell'orizzonte europeo il nome di Tolstoj: a livello estetico e strutturale l'epopea tolstojana di *Guerra e pace* (1865-'69)¹⁸⁹ e il successivo *Anna Karenina* (1877) sono opere transizionali che contengono al loro interno sia elementi risalenti al romanzo di primo Ottocento sia forme ascrivibili al romanzo di secondo Ottocento, congegni narrativi che poi il romanzo modernista svilupperà. Tolstoj è uno dei principali romanzieri della seconda fase del realismo,¹⁹⁰ poiché – come sostiene Guido

¹⁸⁵ Si vedano a questo proposito le lucide considerazioni di Ortega y Gasset e di George Steiner su Dostoevskij contenute in J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, cit., e in G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 1995.

¹⁸⁶ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁸⁷ Ivi, p. 13.

¹⁸⁸ Ivi, p. 89.

¹⁸⁹ Sulla storia della composizione sulla vicenda editoriale di *Guerra e pace* mi permetto di rimandare al mio studio: M. Capone, *Nievo e Tolstoj. 'Le Confessioni d'un italiano' e Guerra e pace': un confronto inedito*, cit., pp. 40-42.

¹⁹⁰ Lukács lo spiega con acutezza in G. Lukács, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit.

Mazzoni – «nel secondo Ottocento la tradizione del realismo autentico sarebbe sopravvissuta quasi esclusivamente nel romanzo russo, e in particolare nell’opera di Tolstoj, nata in un regime di non-contemporaneità del contemporaneo»¹⁹¹. Anche Romano Luperini ha ben puntualizzato sul disallineamento della storia letteraria russa rispetto alle altre storie della letteratura occidentali:

Si parla qui [...] di un processo [si sta parlando proprio della transizione tipologica nel romanzo della seconda metà dell’Ottocento] che riguarda soprattutto i paesi industrializzati dell’Europa dell’Ovest e che è già assai meno pronunciato, per ragioni economiche e sociali, nell’Europa dell’Est e segnatamente in Russia, mentre assume caratteri del tutto particolare negli Stati Uniti. Un romanzo storico come *Guerra e pace*, con la sua epica nobile e contadina, è cronologicamente del tutto sfasato rispetto alla storia del romanzo occidentale.¹⁹²

A riprova della discrepanza temporale e ideologica del romanzo russo rispetto alle altre storie letterarie europee e dell’unicità del realismo di Tolstoj, già il modernista Thomas Mann (e, più avanti, con riflessioni acute, il Calvino saggista) aveva rimarcato la singolare forza epica del realismo tolstojano:¹⁹³

Lo spirito omerico, lo spirito eterno epico, era forte in Tolstoj come forse in nessun altro artista al mondo. Nella sua opera il moto ondoso, la monotonia augusta dell’elemento epico, la sua acerba gagliarda freschezza e il suo selvatico aroma sono salute immortale e immortale realismo.¹⁹⁴

¹⁹¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 291. Cfr. G. Lukács, *Tolstoj e la letteratura occidentale*, cit.

¹⁹² R. Luperini, *L’incontro e il caso*, cit., p. 10.

¹⁹³ M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., pp. 5-34: 26-32 (*L’epica ritrovata: ‘Guerra e pace’*). Leone Ginzburg definisce *Guerra e pace* «la più autentica epopea della letteratura moderna» (L. Ginzburg, *Prefazione a L. Tolstoj, Guerra e pace*, trad. di Enrichetta Carafa, Torino Einaudi, 1990, p. VII).

¹⁹⁴ T. Mann, *Tolstoj nel centenario della nascita*, in L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 1957, p. VII; e cfr., Id., *Goethe e Tolstoj*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 30-156.

Che cosa c'è in queste pagine di Tolstoj, che tanto ci affascina? C'è un uomo con la sua coscienza di sé, della finitezza della sua vita, c'è la natura, come un simbolo di vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà dopo di noi, c'è la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso, il suo essere intessuta delle nostre vite individuali nelle quali continuamente entra a far parte. Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna.¹⁹⁵

Ciononostante, lo scrittore russo, nei suoi due capolavori narrativi, *Guerra e pace* e *Anna Karenina*, è anche chiaramente un precursore del modernismo in molti aspetti, che provo qui a sintetizzare:¹⁹⁶

- 1) il monologo interiore finale di Anna Karenina anticipa ciò che accadrà in maniera massiccia nei romanzi modernisti a proposito dello scavo nei meandri e nei recessi dell'interiorità dei personaggi;
- 2) i due romanzi sono ricchi di quelli che Roland Barthes chiama *effetti di reale*¹⁹⁷ (e Roman Jakobson *dettagli inessenziali*), dettagli superflui che si realizzano a «dispetto dell'intreccio», addirittura «sostituendosi ad esso» e senza portare alcun contributo alla *fabula*;¹⁹⁸

¹⁹⁵ I. Calvino, *Natura e storia del romanzo*, in Id. *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2009, p. 25.

¹⁹⁶ Alcuni di questi fattori sono ben enucleati nei saggi di G. Mazzoni, '*Guerra e pace*' nel centenario della morte di Tolstoj, cit.; E. Affinati, *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj*, Milano, Mondadori, 1998; A. Berardinelli, *L'eroe che pensa: Amleto, Alceste, Andréj*, in Id. *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 173-202; L. Pacini Savoj, *Il personaggio in Tolstoj*, in Id. *Saggi di letteratura russa (Goncarov, Tolstoj, Bulgakov, Gogol)*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 111-37.

¹⁹⁷ Cfr. R. Barthes, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua (Saggi critici IV)*, Torino, Einaudi, 1988 [orig. Id, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil 1984], pp. 151-59.

¹⁹⁸ F. Moretti, *L'anima e le cose*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, cit., p. 25.

- 3) la vita interumana, sociale, non è più considerata autentica, ma come vita 'impropria', come *Uneigentlich*, secondo la terminologia heideggeriana di *Sein und Zeit*;¹⁹⁹
- 4) nella commistione tra racconto e pensiero, *Guerra e pace* si può considerare precorritore del romanzo-saggio modernista. Nell'organicità con cui lo scrittore russo articola la sua filosofia della storia *Guerra e pace* rappresenta il primo vero antecedente del romanzo-saggio modernista.²⁰⁰
- 5) i personaggi sono cellule private che rappresentano solo se stesse. Tra il piano dei destini privati e quello dei destini generali si è aperto uno iato ineliminabile;
- 6) per lo scrittore russo, se il mondo rimane intelligibile, la storia non è diretta da nessun *Logos* verso alcun *Telos*. Anche sotto questo aspetto storico-filosofico, Tolstoj è quindi precursore della crisi epistemologica del modernismo di fronte alla storia.²⁰¹
- 7) in *Guerra e pace* vi sono alcune tra le primissime epifanie che anticipano quelle moderniste. Tolstoj, pur narrando la vita interumana fin nei suoi dettagli, affida lo svelamento delle verità della vita a istantanei nuclei di senso rivelatori, a brevi intermittenze di heideggeriano *Eigentlich* vissute singolarmente e privatamente da un personaggio ed espresse attraverso lo straniamento;

Quindi, se è utile segnare una differenza tra la stazione storica del romanzo di secondo Ottocento e il modernismo, tra scrittori della piena modernità e scrittori modernisti, è bene comunque segnalarne la continuità e il sentiero preparato da

¹⁹⁹ Cfr. G. Mazzoni, *Guerra e pace nel centenario della morte di Tolstoj*, cit., p. 32.

²⁰⁰ Maddalena Graziano ha illustrato in modo convincente la costante e ingente mescolazione di narrazione e riflessione che connota i romanzi modernisti: M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit.

²⁰¹ Cfr. N. Chiaromonte, *Tolstoj e il paradosso della storia*, in *Credere e non credere*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 33-76.

questi precursori per l'avvento del romanzo modernista. Infatti, «alcuni dei dispositivi senza i quali il 'romanzo del Novecento' (uso la categoria di Debenedetti) sarebbe inimmaginabile nascono anche grazie alle opere di Tolstoj» e «dei più grandi scrittori della sua generazione, quella nata fra la fine degli anni Dieci e la fine degli anni Venti dell'Ottocento: George Eliot (1819), Flaubert (1821), Dostoevskij (1821)»²⁰².

3. Estremi cronologici del romanzo modernista

Romano Luperini identifica due svolte storiche che segnano la modernità: la prima a metà Ottocento, epoca di *Madame Bovary* (1856) e dell'*Éducation sentimentale* (1869) di Flaubert e della poesia di Baudelaire (la prima edizione de *Les Fleurs du mal* è del 1857), con la svolta storica del 1848, il definitivo tramonto degli ideali romantici e il decadimento d'importanza della sfera pubblica; la seconda è databile a inizio Novecento (coincide con l'inizio del modernismo, su cui mi soffermerò diffusamente in seguito), con la conseguenza che Flaubert e Baudelaire, tra i padri del moderno insieme ai posteriori Verga e Zola, non vanno sovrapposti agli scrittori modernisti.²⁰³ Infatti, benché i protagonisti di Flaubert e poi di Zola e Verga, del naturalismo e del verismo italiano, possano far parte di un universo simile a quelli di Mann, Joyce, Woolf, li divide un diverso *spazio letterario*, ovvero – come lo definisce Guido Mazzoni – «l'insieme delle opere che gli autori di una certa epoca giudicano ragionevole scrivere e che ritengono, per usare la metafora su cui si fonda ogni forma di storicismo, all'altezza dei tempi»²⁰⁴. Giacomo Debenedetti aveva ben illustrato la

²⁰² G. Mazzoni, *Guerra e pace nel centenario della morte di Tolstoj*, p. 28.

²⁰³ R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit., pp. 15-22; Id., *Dal modernismo a oggi*, cit., pp. 97-98.

²⁰⁴ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 9.

rivoluzione copernicana, quell'insieme di innovazioni scientifiche che segnano una rottura di paradigma epistemologico a cavallo tra XIX e XX secolo, producendo uno «nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo»²⁰⁵. Mario Lavagetto, proseguendo la linea del suo maestro Debenedetti, ha segnalato una serie di eventi che, benché eterogenei, generano il medesimo mutamento irreversibile nell'uomo, come l'uscita de *L'interpretazione dei sogni* del 1899, che segna la “nascita” della psicanalisi, la einsteiniana teoria della relatività nel 1905, la pubblicazione del primo volume (*La strada di Swann*) della *Recherche proustiana*, la Grande Guerra, la Rivoluzione Russa. Subito dopo, Lavagetto spiega poi la valenza storica di questi accadimenti:

L'“elenco” non ha nessuna pretesa di essere completo ed è deliberatamente disordinato: tuttavia – nella sua nudità e rozzezza – fornisce attraverso una serie di eventi la rappresentazione di un “meta-evento” paradossale, quello di un secolo che, nei vari campi del sapere umano, nasce in anni diversi. E nasce in ogni caso in modo fortemente traumatico, grazie a una cesura radicale dopo la quale “niente sarà più come prima” e i confini del possibile e dell'impossibile risulteranno drasticamente modificati. È come se lungo un arco molto ampio – che va dalla musica alla filosofia, dalla fisica al romanzo – fossero stati predisposti dei detonatori che, in rapida sequenza, innesceranno formidabili esplosioni destinate a rivoluzionare i presupposti, i riferimenti e le condizioni stesse di lavoro; a trasformare il modo in cui i singoli pensano se stessi e il mondo che li circonda”.²⁰⁶

Pur senza includere Flaubert e Verga nel modernismo narrativo, è nondimeno corretto indicare allo stesso tempo la discendenza dei modernisti italiani da Verga, uno dei maestri del moderno:

È giusto sottolineare la modernità di Verga e le ragioni che spingono Pirandello e Tozzi (piuttosto che Svevo) ad assumerlo come maestro e che dunque stabiliscono una certa continuità (da non enfatizzare

²⁰⁵ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 4-5.

²⁰⁶ M. Lavagetto, *Svevo e la crisi del romanzo moderno*, A. Asor Rosa, (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 251.

eccessivamente, però) fra gli anni del naturalismo e quelli dell'espressionismo e della grande letteratura sperimentale e innovativa d'inizio secolo. [...] D'altronde il modernismo [...] ha a che fare con tecniche e ideologie decisamente antinaturaliste e con una letteratura sperimentale e genericamente d'avanguardia.²⁰⁷

Fatte queste osservazioni e precisata la rottura di paradigma epistemologico e, in un certo senso, anche antropologica, che divide l'età del secondo Ottocento da quella degli albori del XX secolo, concordo sulla separazione del naturalismo e del verismo dalla letteratura sperimentale e innovativa primonovecentesca, evitando così anche il rischio di «fare del modernismo un contenitore analogo al disprezzato 'decadentismo'»²⁰⁸, insieme classificatorio che anche Pellini auspicava a «mandare in pensione»²⁰⁹, ma allargando notevolmente i cordoni del modernismo letterario. Invece, il modernismo, piuttosto che fungere da etichetta omnicomprendente, si presta bene a indicare la narrativa sperimentale del principio del XX secolo. Se è vero, infatti, che «è molto maggiore la distanza che divide Verga da Manzoni da quella che lo separa da Pirandello»²¹⁰, nondimeno lo stesso Pirandello si considera totalmente altro rispetto al naturalismo:

La mia arte non ha nessun collegamento con il naturalismo [...]. Giovanni Verga, il grande rappresentante di quella corrente, mi scrisse che c'era una nuova forza ed una nuova luce nella mia arte [...]. Infatti sento di essere all'estremità opposta al naturalismo.²¹¹

Alla classica triade dei modernisti citati (Pirandello-Svevo-Tozzi) aggiungo Borgese per il quale Verga era il principale modello, come l'intellettuale poliziano ha dichiarato più volte nei suoi volumi di critica.²¹² Anche Virginia

²⁰⁷ R. Luperini, *Verga moderno*, cit., pp. XI-XII.

²⁰⁸ Ivi, p. XI.

²⁰⁹ P. Pellini, *In una casa di vetro. Genesi e temi del naturalismo europeo*, cit., p. 58.

²¹⁰ Ivi, p. X.

²¹¹ D. Vittorini (intervista a Luigi Pirandello), *Esternamenti al Waldorf-Astoria di New York*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 1404.

²¹² Cfr. *infra*, pp. 122-32.

Woolf, nel suo saggio forse più famoso e ritenuto oggi un manifesto della sua poetica, tiene a marcare la propria distanza dal naturalismo inglese:

Dopo l'attività creativa dell'età vittoriana era assolutamente necessario non solo per la letteratura, ma per la vita, che qualcuno scrivesse i libri che hanno scritto Wells, Bennett, Galsworthy. Eppure, che strani libri sono! [...] Ti lasciano addosso una sensazione strana di incompiutezza e insoddisfazione. [...] Gli strumenti edoardiani non sono più giusti per noi. [...]

Così cominciò lo sconquasso e il fracasso. Ecco perché tutto intorno a noi, in poesia, nei romanzi, nelle biografie, e perfino negli articoli di giornale, e nei saggi, sentiamo il rumore di cose che si rompono, cadono, si fracassano, e vanno distrutte. È il suono dominante dell'età georgiana – un suono melanconico, se pensate a che giorni melodiosi ci sono stati in passato.²¹³

Infine, diversamente da quanto afferma Pellini, che non opera la distinzione tra scrittori moderni, modernisti e avanguardisti²¹⁴, condivido – ne parlerò più avanti²¹⁵ – con Luperini, Donnarumma e Castellana la scelta di separare il modernismo dalle avanguardie storiche, individuando in queste ultime l'estremizzazione del modernismo.

Nel mondo anglosassone la categoria di modernismo narrativo racchiude la maggior parte della narrativa uscita tra gli albori del XX secolo e la fine degli Anni Trenta. In particolare, Remo Ceserani ha individuato la data-feticcio del 1922 quale anno simbolico del modernismo italiano²¹⁶. Siamo nel periodo culminante dell'*High Modernism* europeo, poiché in questi anni appaiono opere come l'*Ulisse* di Joyce, *La terra desolata* di T. S. Eliot, *Sodoma e Gomorra* (il IV volume della *Recherche*) di Proust, *La montagna magica* di Mann, *Il castello* di

²¹³ V. Woolf, *Bennett e la signora Brown*, cit., 244-66: pp. 253-54, 260, 262; e Id., *La narrativa moderna*, cit.

²¹⁴ Questa è la tesi esposta in: P. Pellini, *In una casa di vetro. Genesi e temi del naturalismo europeo*, cit.; e Id., *Naturalismo e modernismo*, cit.

²¹⁵ Cfr. *infra*, pp. 107-09.

²¹⁶ R. Ceserani, *Italy and Modernity*, cit., p. 52.

Kafka, *Al faro* di Virginia Woolf. Pur evitando il ricorso alla data-feticcio, il discorso può restare valido anche per l'Italia: l'epicentro della narrativa modernista italiana – potremmo parlare di *Italian high modernism* o di *pieno modernismo italiano* o di «modernismo storico»²¹⁷ – è collocabile tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento. Per citare alcuni momenti centrali di questo periodo: *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello escono nel 1915, *Con gli occhi chiusi* nel 1919 e negli anni immediatamente successivi il resto della sua produzione narrativa, grazie soprattutto all'impegno di Borgese,²¹⁸ *Rubè* di Borgese nel 1921, *La coscienza di Zeno* di Svevo nel 1923 (nello stesso anno Borgese, nel fondamentale volume *Tempo di edificare*, rivendica la necessità che la letteratura italiana torni alle grandi costruzioni narrative superando il sovversivismo espressionistico e il calligrafismo vociano di inizio Novecento), *Uno, nessuno centomila* di Pirandello nel 1925. Volendo individuare diversi stadi del periodo modernista, si può accogliere la suddivisione in tre fasi proposta da Filippo Milani: una “paleo-modernista” (come l'ha definita il critico americano Frank Kermode),²¹⁹ che comincia a inizio Novecento e si arresta bruscamente con lo scoppio della Grande Guerra; una fase pienamente modernista, che si colloca tra gli Anni Venti e gli Anni Trenta; infine, una lunga fase “tardo-modernista”, che a partire dal secondo dopoguerra scivola nel postmodernismo.²²⁰ Per quanto concerne l'Italia, si può già parlare compiutamente di modernismo (o almeno di *paleomodernismo*, come fa Riccardo Castellana)²²¹ per *Il fu Mattia Pascal*, romanzo connotato da un ostentato antinaturalismo, stabilendo così nel 1904 una data *post quem* valida almeno per il modernismo italiano. Relativamente a questo romanzo pirandelliano Giacomo Debenedetti parla di primo «grande assalto sferrato, con parecchi anni d'anticipo, contro il naturalismo»²²² e di «precocissimo

²¹⁷ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 21.

²¹⁸ Mi soffermerò su questo aspetto nel Capitolo IV (cfr. *infra*, pp. 150-53).

²¹⁹ Cfr. F. Kermode, *Discrimination of Modernisms*, in Id., *Continuities*, London, Routledge, 1968.

²²⁰ Cfr. F. Milani, *La letteratura italiana del Novecento: un itinerario europeo*, cit.

²²¹ R. Castellana, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il Fu Mattia Pascal»*, cit., pp. 127-135.

²²² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 422.

annunzio» del «romanzo moderno»²²³. In ottica europea, tra 1904 e 1905 James Joyce scrive *Stephen Hero*, romanzo di stile sperimentale e nuovo, e nel 1906 escono *I turbamenti del giovane Törless* di Thomas Mann (e nel 1901 i *Buddenbrook*, romanzo già pre-modernista) il cui protagonista rappresenta uno dei primi esemplari della schiera degli inetti primonovecenteschi. Del resto, in un saggio essenziale per comprendere la poetica modernista, Virginia Woolf afferma che attorno al 1910 *il personaggio-uomo è cambiato*:

E ora azzarderò una seconda affermazione, che è forse più discutibile; dirò, cioè, che all'incirca intorno al dicembre del 1910 il personaggio uomo è cambiato.

Non dico che si uscì di casa, come si potrebbe uscire in giardino, e si vide che era fiorita una rosa, che la gallina aveva fatto l'uovo. Il cambiamento non fu così improvviso e radicale. Ma un cambiamento c'è stato, nondimeno; e visto che non si può che essere arbitrari, datiamolo all'anno 1910. [...]

E quando le relazioni umane cambiano, cambiano allo stesso tempo la religione, il comportamento, la politica e la letteratura.²²⁴

Per Virginia Woolf, dunque, questo mutamento della natura umana, questa nuova antropologia segna anche una nuova fase della letteratura. Non va dimenticato, inoltre, che in Italia nel 1908 esce il fondamentale saggio pirandelliano sull'*Umorismo*, la cui poetica, fatta di *Sympatheia*, di compassione irrazionale, di immedesimazione e sentimento, coincide con la concezione modernista della realtà.

Pur ricordando che anche il modernismo, come tutti i movimenti di medio-lungo periodo, contiene delle specificità in ogni Paese, per quanto riguarda la scena europea, ultimo capolavoro dell'*High Modernism* è costituito da *L'uomo senza qualità* di Musil (1930). Per stabilire invece una data *ante quem* del pieno modernismo italiano (1904-1929), nel panorama italiano col 1929 si apre nuova fase di ritorno a schemi più tradizionali e meno sperimentali, inaugurata

²²³ Ivi, p. 516.

²²⁴ V. Woolf, *Bennett e la signora Brown*, cit., 245-46.

dall'uscita de *Gli indifferenti* di Moravia – la cui novità è riconosciuta e sottolineata per primo proprio da un'entusiasta recensione di Borgese²²⁵ –, romanzo che segna un'inversione di tendenza verso forme di realismo più tradizionali e meno sperimentali.²²⁶ Moravia (così come Debenedetti nella critica) raggiunge la consapevolezza della frattura modernista e se ne colloca al di là, come si percepisce dalla sua riflessione storico-critica sulla rivista «Fiera letteraria»:

[Proust e Joyce] dissolvono fatalmente il personaggio, il primo nel fluire mutevole del tempo e il secondo nella congerie degli oggetti che la coscienza gli propone. Il personaggio con loro si gonfia, si estende oltre i limiti umani, è il tempo che passa, la massa delle cose che esistono, alla fine esplose e si dissolve. Questi due scrittori senza alcun dubbio possono considerarsi gli affossatori del romanzo ottocentesco e al tempo stesso gli iniziatori del nuovo romanzo.²²⁷

Moravia coglie questa crisi, lega la letteratura modernista al problema della realtà, sostanza a suo parere ineludibile per un narratore, e nella sua opera riparte da questo punto:

E con lui i nuovi narratori della sua generazione. Naturalmente non si tratta di una restaurazione, ma piuttosto della metabolizzazione di quanto di nuovo il modernismo ha portato. Siamo ormai in una fase diversa: anche il modernismo sta diventando «tradizione».²²⁸

²²⁵ G. A. Borgese, 'Gli Indifferenti', «Corriere della Sera», 21 luglio 1929, ora in *La città assoluta e altri scritti*, a cura di Mario Robertazzi, Milano, Mondadori, 1962.

²²⁶ S. Casini, *Gli indifferenti*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 211-27; M. Tortora, 1929: 'Gli indifferenti' e la nuova stagione del realismo, in «Allegoria», 71-72, gennaio-dicembre 2015, pp. 10-23; S. Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 81-86; M. Meriggi, *Pioggia. Gli indifferenti*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. V, pp. 477-89.

²²⁷ A. Moravia, cit. da S. Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni*, cit., p. 86.

²²⁸ S. Guerriero, *Le riviste e l'editoria*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 193-210.

Da questa fase, per il romanzo²²⁹ è più produttivo parlare di *tardo modernismo* e di future persistenze moderniste in casi di *neomodernismo* lungo il Novecento (questioni recentissime – ancor più di quella sul modernismo – sulla scena critica italiana),²³⁰ poiché:

L'eredità che i modernisti lasciano ai romanzieri successivi è soprattutto un panorama di sentieri interrotti e senza uscita. Certe oltranzes sperimentali faranno fatica a riprodursi e a trovare uno sviluppo, salvo assumere forme del tutto anomale e idiosincratice come nel caso di Gadda²³¹

In effetti, due romanzi gaddiani, *La cognizione del dolore*, che esce in rivista tra il 1939 e il '41 (poi in volume nel 1963 e, con aggiunte, nel 1970), e *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana*, uscito in rivista tra il 1946 e il '47 (poi in volume nel 1957), potrebbero dilatare il secondo estremo cronologico del romanzo modernista italiano fino agli anni Quaranta. Invece, credo che questa datazione così allargata fino a oltre la metà del secolo, andando a sovrapporsi alla narrativa neorealista, sia eccessiva, anche tenendo presente che l'esperienza di Gadda è talmente eterogenea e che la sua produzione è una sorta di *Wunderkammer* letteraria varia a tal punto da sfuggire a perentorie tassonomie e da poter sì rientrare nel modernismo (per i due romanzi indicati), ma senza fare scuola.

²²⁹ Questa periodizzazione non sarebbe valida per il genere poetico, nel quale il Montale delle *Occasioni* (1939) e il *Canzoniere* (importanti riedizioni dell'opera si collocano tra il 1945 e il 1951) di Saba sono assimilabili ancora alla poetica modernista (Cfr. R. Donnarumma, *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 65-90). Sulla novella modernista l'indagine è ancora agli inizi: cfr. M. Tortora, *La novella*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 37-64.

²³⁰ Cfr. T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 211-229.

²³¹ F. Bertoni, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 36.

4. Modernismo e tradizione contro le avanguardie

Il modernismo continua un movimento di lungo periodo di dissolvimento della tradizione, di discontinuità col passato, portando a più mature conseguenze ciò che già notava Baudelaire a metà Ottocento quando, recensendo i *Salons*, le esposizioni di arte contemporanea che si tenevano al *Louvre* di Parigi, rifletteva sul fatto che, sebbene nelle arti figurative e in letteratura la grande tradizione fosse in via di dissoluzione, nel frattempo non si era ancora formata una nuova tradizione. Lo scapigliato Emilio Praga, nell'*incipit* della poesia-manifesto *Preludio* (1864), afferma che «noi siamo i figli dei padri ammalati»²³², ovvero di una paternità romantica non più solida e affidabile per gli individui che vivono nel secondo Ottocento, eredi della generazione dei romantici, malati perché in crisi di valori, in bilico tra realtà e idealità.

Di fronte a questo scenario, gli scrittori modernisti intendono smontare gli *idola* delle convenzioni narrative della tradizione del romanzo dell'Ottocento, ma non con gli intenti programmaticamente distruttori, dissacratori e irridenti delle avanguardie. Mentre gli avanguardisti si riuniscono in gruppi, elaborano manifesti e fondano e fanno vivere riviste in cui si riconoscono, i modernisti si muovono singolarmente, in ordine sparso, senza presupporre una comunità cui aderire.²³³ Infatti, occorre tener presente che il modernismo non è un movimento o una scuola letteraria e nemmeno una poetica comune, ma è piuttosto una nuova tendenza. Per questo motivo «il modernista rimane un solitario»²³⁴. Essi modificano la tradizione letteraria unicamente con la loro arte, senza fare terra bruciata del passato, ma attraversandolo per rielaborarlo in forme nuove e confacenti con le istanze storiche ed estetiche del XX secolo. Infatti, il

²³² E. Praga, *Preludio*, in Id. *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969, p. 5.

²³³ Cfr. anche G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardie*, cit.

²³⁴ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 13.

modernismo afferisce solo a una sfera estetica, «designa non un generale atteggiamento storico, ma una prassi artistica concreta»²³⁵.

Il modernismo letterario intende innovare rispetto alla tradizione, non solo però in maniera unicamente eversiva come si propongono di fare le avanguardie storiche nella loro furia iconoclasta, ma anche rielaborando alcune forme del passato dando vita però a una nuova tradizione letteraria, con lo scopo di diventare a loro volta i nuovi classici: «ogni scrittore modernista vuole situarsi al centro del “campo” letterario, ambisce a un riconoscimento del proprio valore nel presente e non nel futuro, vuole fondare una tradizione del nuovo ricollegandosi alla Tradizione»²³⁶. Se l’obiettivo degli avanguardisti è la distruzione della tradizione, il gesto artistico dei modernisti risponde alle istanze dell’*innovazione della e nella tradizione*: gli scrittori che manifestano una sensibilità modernista non trascurano mai di confrontarsi con la tradizione, non ne fanno *tabula rasa*, ma la innovano rivisitandola, instaurando coi loro predecessori dei processi di riappropriazioni e di negazioni. In Italia la linea Pirandello-Tozzi-Svevo

Ha svolto un’idea della letteratura, e del romanzo in particolare, che in prospettiva di lunga durata non ha comportato nessuna vera rottura con la tradizione del realismo ottocentesco, ma ha semmai instaurato con esso (e con Verga in particolare) una relazione dialettica, fatta è vero di contrasti, ma anche di permanenze²³⁷.

Lo stesso discorso mantiene la sua validità per il genere poetico. Per esempio, il classicismo modernista di Montale

È una continuità dinamica e dialettica, che tiene conto di quanto siano cambiate le abitudini dei poeti dopo il trionfo del talento individuale, e che salva lo spirito della tradizione riscrivendone la lettera, senza abbandonarsi ad atteggiamenti nostalgici.²³⁸

²³⁵ Ivi, cit., p. 8.

²³⁶ R. Castellana, *Realismo modernista. Un’idea di romanzo italiano (1915-25)*, cit., p. 28.

²³⁷ Ivi, p. 26.

²³⁸ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 58.

Il poeta inglese T. S. Eliot (1888-1965), nel saggio *Tradizione e talento individuale* (1920), puntualizzava con estrema lucidità che «il contributo che ogni poesia reca alla tradizione muta la tradizione stessa»²³⁹, aggiungendo che il poeta sa cosa bisogna fare se è consapevole di vivere «in ciò che non è soltanto il presente, ma il momento presente del passato; se è consapevole non di ciò che è morto, ma di ciò che è già vivente»²⁴⁰, esprimendo la concezione secondo cui in un'opera d'arte possono convivere elementi innovativi ed elementi tradizionali. Dunque, ha senso parlare di modernismo nei riguardi di Eliot, di Pound, di Tozzi e di Pirandello come di scrittori che, diversamente dagli avanguardisti, non rifiutano la tradizione, ma che ostentano disagio verso la modernità rappresentandone il caos dell'effimero e il trionfo dell'insignificante (Pellini parla proprio di una *poetica dell'insignificante*)²⁴¹. Inoltre, mentre gli avanguardisti vivono il mito del progresso e del nuovo da opporre alla vetustà del passato, gli scrittori modernisti denunciano i rischi della robotizzazione dell'uomo causata dal potere alienante delle macchine. Così, «anche se i modernisti costeggiano a modo loro altre grandi esperienze dell'avanguardia europea, dall'espressionismo al surrealismo, tuttavia non si dà mai coincidenza con esse»²⁴².

5. Definire il romanzo modernista: un realismo interiore

Per definire il perimetro del modernismo letterario occorre partire dall'assunto che, diversamente da termini come 'moderno' e 'modernità', il

²³⁹ T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* (1919), in Id. *Il bosco sacro: saggi sulla poesia e sulla critica*, traduzione di Vittorio Di Giuro e Alfredo Orbetello; con una nota di Massimo Bacigalupo, Milano, Bompiani, 2003, p. 69.

²⁴⁰ Ivi, p. 80.

²⁴¹ Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, cit.

²⁴² R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 12.

modernismo è un concetto più circoscritto, attinente – come detto poc’anzi – alla sola sfera estetica.

5. 1. Il passaggio di paradigma estetico

Il salto di paradigma che il romanzo modernista porta con sé è ben descritto dallo spagnolo José Ortega y Gasset, che grossomodo divide la tipologia del *romanzo d'azione* identificato col romanzo classico ottocentesco, da quella del *romanzo di idee*, cioè la *novela deshumanizada* dei primi decenni del Novecento, in cui l'azione diventa un mero supporto meccanico funzionale a introdurre ingredienti più consoni a fornire il puro godimento artistico. Ortega y Gasset, sebbene sia maggiormente conosciuto come filosofo, è stato anche un teorico del romanzo: le sue teorie sul genere romanzesco sono esposte in maniera sparsa in *Meditaciones del Quijote* (1914), in *La deshumanización del arte* (1925) e in *Ideas sobre la novela* (1925).²⁴³ Nei riguardi di Ortega, già Salvatore Battaglia sosteneva che «non si può parlare della letteratura moderna senza rifarsi alle considerazioni del pensatore spagnolo»²⁴⁴ poiché «egli è stato il primo a porre il problema dell'arte recente nei giusti termini». Le riflessioni di Ortega del 1925 (*Ideas sobre la novela*) su questioni di poetica letteraria prendono avvio dalle polemiche scagliate contro le opere del connazionale Pio Baroja (1872-1956), uno scrittore a lui coevo, il quale, nell'opera *Las figuras de cera*²⁴⁵ del 1924, inserisce un prologo in cui contesta le critiche estetiche avanzate proprio da Ortega. Il filosofo spagnolo descrive bene il passaggio dal romanzo ottocentesco a quello modernista affermando che il genere in questione da narrativo e indiretto si è trasformato in descrittivo o diretto. Considerando che il genere romanzesco

²⁴³ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit.; Id., *La deshumanización del arte*, cit.; e Id., *Ideas sobre la novela*, cit.

²⁴⁴ S. Battaglia, *L'arte disumanizzata*, in Id. *Mitografia del personaggio*, cit., p. 401. In generale, vd. Id., *L'arte disumanizzata*, cit., pp. 401-17.

²⁴⁵ P. Baroja, *Las figuras de cera* (1924), Madrid, Editorial Caro Raggio, 1979.

attraversa un periodo di crisi (Ortega si riferisce soprattutto al panorama spagnolo), il teorico enuncia i precetti estetici del *nuovo romanzo*, dai quali si evince come il filosofo colga per tempo i tratti caratterizzanti la narrativa modernista. In primis, Ortega suggerisce al romanziere di rifuggire dall'azione e dalla trama, alle quali il lettore non attribuisce più valore (mentre fino all'Ottocento, affinché un romanzo fosse di successo, era sufficiente la novità tematica), per concentrarsi sulla descrizione della *verità del personaggio*, cioè della sua vita interiore, e indicando come modello del *nuovo romanzo* lo stile di un grande modernista come Marcel Proust. Nel far questo, il narratore non deve effettuare un *ritratto in piedi*, frontale, della psicologia del personaggio, ma il lettore deve coglierne le peculiarità attraverso l'osservazione dei suoi atti e delle sue reazioni e riflessioni interiori. Posto che ormai il potere del *plot* è esaurito, la narrazione deve quindi trasformarsi solo in un filo conduttore che racconti fatti quotidiani legati ai personaggi che abitano l'opera, in una dimensione del tutto immanente.

5. 2. Realismo ottocentesco e realismo interiore

Quantunque probabilmente nessuna definizione di una categoria tanto sterminata e sfaccettata come quella del realismo letterario potrebbe soddisfare l'attributo dell'eshaustività, è generalmente piuttosto condiviso che, sul piano formale, il realismo consista in una serie di tecniche mediante le quali si tenta di gestire la realtà esteriore e la realtà interiore, che sono sempre smisuratamente troppo vaste per essere rappresentate in maniera integrale.²⁴⁶ Il realismo diventa

²⁴⁶ Le pagine di inchiostro scritte sul concetto di realismo sono innumerevoli. Sulla teoria del romanzo – e, quindi, anche per il concetto di realismo – ho anticipato nella *Premessa* di essermi appoggiato ai teorici “storici” del romanzo, oltre che a sistematizzazioni e saggi più aggiornati. In particolare, indico un recente saggio dettagliato e complessivo sulle adozioni e le definizioni del termine ‘realismo’ nella storia e nella critica letteraria: F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., pp. VII-IX e 17-36.

così un codice di mimesi della realtà secondo una sua coerenza interna, un modo di raccontare la realtà che introduce nell'opera quanta più realtà possibile fino a quando l'autore riesce a gestirla con sufficiente controllo. Sul piano della rappresentazione, il realismo del romanzo moderno costituisce la mimesi seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie. Il realismo "classico", quello di primo Ottocento, per descrivere il quale è nato proprio il concetto di realismo, si connota per la visione uni-prospettica con cui mima la realtà. Questa tendenza letteraria corrisponde a livello ideologico e sociale con la grande avanzata della borghesia della fase iniziale e centrale del XIX secolo, l'acme del pensiero unitario, l'epoca in cui il pensiero borghese moderno crede di poter dominare la realtà e di saper leggere tutte le passioni.

È fondamentale evitare di identificare tutto il realismo col realismo del romanzo classico ottocentesco e non contrapporre frontalmente realismo e modernismo, poiché – come ritiene a ragione Fredric Jameson – «il realismo stesso condivide quella dinamica di innovazione che abbiamo ascrivito al modernismo come caratteristica che ne segna unicità»²⁴⁷. La generazione degli scrittori modernisti ha infatti «ucciso la bestia nera del realismo (o del naturalismo) solo per farla risorgere in forma nuova»²⁴⁸. Ogni opera modernista presenta:

Un punto di partenza situato in quel mondo reale convenzionale [rappresentato nei romanzi realisti], una specie di nucleo interno realistico che le diverse deformazioni e distorsioni "irrealistiche" rivelatrici attuate dal modernismo [...] prendono come pretesto e materia prima.²⁴⁹

Nella narrativa modernista d'inizio Novecento convivono un forte impianto sperimentale e una mai sopita vocazione realista. Mentre le avanguardie predicano la rottura radicale con la realtà, i modernisti credono ancora che il gesto narrativo,

²⁴⁷ F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, cit., p. 133.

²⁴⁸ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 269.

²⁴⁹ F. Jameson, *Una modernità singolare*, cit., p. 131.

sebbene in forme diverse dalle convenzioni del romanzo ottocentesco, sia in grado di offrire una mimesi del reale. Infatti, «il romanzo del Novecento non ha affatto destituito la letteratura di una funzione referenziale e rappresentativa»²⁵⁰.

Però, mentre il romanzo dell'Ottocento, in particolare il romanzo realista della prima metà del XIX secolo, era più adatto a dipingere soprattutto grandi affreschi della vita esteriore, offrendo una mimesi seria della sfera pubblica, i romanzieri modernisti, certificato il decadimento del valore della vita sociale, sviluppano tecniche efficaci per penetrare il mondo interiore dei personaggi. Rispetto all'età del realismo classico ottocentesco, il pirandelliano *strappo nel cielo di carta* si fa ancora più profondo e il «maledetto Keplero» impone allo scrittore modernista di scomporre l'essenza dell'io e del mondo. In questi romanzi i fatti del mondo avranno importanza solo per le ripercussioni che provocano negli animi dei personaggi. Questa nuova impostazione conduce a un realismo di tipo diverso, esistenziale e psicologico, che potrebbe descrivere adeguatamente la rivoluzione della mimesi operata dai romanzieri modernisti: un *realismo interiore*. Valentino Baldi ha debitamente parlato, in riferimento a Pirandello e Gadda, di *reale invisibile*,²⁵¹ che diventa il vero nucleo di senso che i modernisti puntano a rappresentare. Gli scrittori modernisti non rifiutano il realismo in sé, che ben rappresenta la materialità della vita e della socialità, ma perseguono piuttosto un «nuovo tipo di realismo, di secondo grado»²⁵². I modernisti smascherano le convenzioni del classico romanzo realista ottocentesco, compiendo effrazioni dei dispositivi narrativi delle opere ottocentesche che ne palesano l'inautenticità rispetto ai meccanismi del reale, ma che non per questo rifuggono dalla realtà. Anzi, puntano a rappresentarla nei suoi meccanismi più complicati, raffigurando la realtà più complessa, quella *in interiore homine*. Questa è la natura e lo scopo del realismo modernista, un realismo – come detto – esistenziale e psicologico, che si potrebbe definire anche come *realismo dell'introspezione psicologica*.

²⁵⁰ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 26.

²⁵¹ V. Baldi, *Reale invisibile*, cit.

²⁵² Id., *A cosa serve il modernismo italiano?*, p. 78.

Tra gli ultimi in ordine di tempo, Valentino Baldi afferma debitamente che per «modernismo si intende quella letteratura sperimentale e antinaturalista che esprime una sensibilità nuova, tipica di alcuni scrittori che vivono il passaggio tra Ottocento e Novecento»²⁵³. Nei primi venti anni del Novecento assistiamo al disciogliersi dei nessi causa-effetto, all'esaurirsi della vitalità e della validità delle strutture organiche tradizionali del romanzo e della poesia e allo sfaldamento della frontalità dei ritratti psicologici. Tutto ciò presuppone la fine del naturalismo, ma anche dell'estetismo decadente, secondo il quale la forma-romanzo è volutamente non-realistica e concentrata solo sui virtuosismi formali. Il romanzo ottocentesco, sia quello realista di tipo classico che quello naturalista, e il romanzo modernista condividono la mimesi seria del quotidiano, quasi sempre di persone qualunque: a questo proposito, la denominazione dell'Ottocento come *Il secolo serio*, coniata da Franco Moretti,²⁵⁴ potrebbe venire estesa ai primi tre decenni del XX secolo. Tuttavia, se il romanzo ottocentesco era tutto, o in buona parte, estroflesso e concentrato quindi sugli eventi storici, e dunque pubblici, il romanzo modernista si caratterizza per l'introflessione, trattando con serietà solo i rivoli dell'interiorità dei personaggi.

Da ultimo, lo scrittore modernista, al contrario di quello ottocentesco, che nutre una fede aprioristica nella narrazione, è consapevole che quest'ultima, soprattutto nella forma del romanzo classico, è costruita su artifici letterari. Tozzi, nel definire Pirandello uno scrittore realista, precisa però che

Il realismo di Pirandello non è incosciente, come quello di Zola o del Maupassant. Si potrebbe chiamare, piuttosto, la coscienza del realismo. Una coscienza che, ad ogni suo respiro, ha bisogno di riattaccarsi con avidità giovanile a verosimiglianze brutali e dure. Per vedere se si possono cambiare in possibilità spirituali.²⁵⁵

²⁵³ Ivi, p. 67.

²⁵⁴ Cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., pp. 689-725.

²⁵⁵ F. Tozzi, *Luigi Pirandello*, in Id., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzioni di Giorgio Luti, Milano, Mondadori – I Meridiani, 1987, pp. 1313-19: 1313.

Persino il filtro della lingua non è affatto neutro, ma costituisce inevitabilmente un prisma deformante, artificioso e illusorio.²⁵⁶ Per lo scrittore modernista la lingua costituisce un problematico e antinomico elemento di distorsione della realtà e di espropriazione dell'essere. L'*Idion*, la particolarità dell'individuo, il suo privato intrapsichico, per non rimanere inespresso deve diventare *Idioma*, un linguaggio condiviso dagli altri. Ma, ciò che è il sentimento privato del personaggio, diventando idioma, diventa altro: l'uomo vorrebbe esprimere la sua particolarità, la sua sostanza interiore, invece deve espropriarsi nella parola. Così, l'individuo modernista si infila in un'*impasse*: per lasciar parlare le cose, egli (sia lo scrittore che il suo protagonista) dovrebbe ritrarsi; ma nel romanzo modernista il protagonista non vuole retrocedere, considerando se stesso e il suo mondo interiore l'unico centro degno di interesse. In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946) di Gadda il Commissario Ingravallo è accusato da molti di usare parole vacue e fuorvianti, prive di significato:

Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che leggesse dei libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre ad accileccare gli sprovveduti, gli ignari.²⁵⁷

In un saggio sul poeta romanesco Giuseppe Gioachino Belli, molto amato da Gadda, si evince che per l'ingegnere la scelta del dialetto, cioè di uno strumento linguistico «prima parlato e vissuto che non ponzo e scritto» risponde proprio a un'esigenza etica e gnoseologica che favorisca la sua «autonomia del discernere»²⁵⁸ e la sua ansia di verità, e che riflette la sua sfiducia nelle potenzialità della lingua-codice. Per questi motivi, Gadda ammira e accosta degli scrittori così diversi come Belli e Manzoni, che eppure hanno saputo egualmente

²⁵⁶ Cfr. J. Rabaté, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. I, pp. 750-73.

²⁵⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 5.

²⁵⁸ Cfr. Id., *Arte del Belli*, in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, pp. 161-174.

affrontare con coraggio e coerenza «il dramma dell'espressione», per tentare di approssimarsi il più possibile «a quanto la propria consapevolezza certifica per vero, in eventuale opposizione ai rimandi pigri d'ogni verbale conformità»²⁵⁹. Spesso, invece, nel modernismo il codice del linguaggio perde la sua funzione primaria, quella di comunicare, per retrocedere a mero *flatus vocis*. Attestato che la mancanza di oggettività comprende anche lo strumento linguistico, il narratore modernista opera una poetica della mediazione:

Per i modernisti la verità va detta o almeno allusa nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso, una poetica della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende l'individuo, fra bisogno di senso, e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio e ricerca del vero.²⁶⁰

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 11.

CAPITOLO IV

La poetica etica ed estetica di Borgese

1. Borgese critico e Borgese scrittore

Il presente Capitolo non vuole tracciare un discorso esauriente sulla poetica di Borgese (servirebbe un volume monografico sul tema), ma si prefigge piuttosto di mettere in luce alcuni aspetti centrali, che lo scrittore siciliano poteva condividere o no con altri scrittori modernisti, della sua poetica e gli elementi sui quali voleva riedificare un'idea di letteratura e che hanno informato la scrittura di *Rubè*: la centralità del genere romanzesco, i modelli ottocenteschi e soprattutto di Verga, la battaglia contro il frammentismo e il calligrafismo vociano, la concezione etica e organica della letteratura, l'interesse verso le letterature straniere, la critica militante.¹

Prima di addentrarci nella poetica di Borgese, qualche notizia biografica.² Giuseppe Antonio Borgese (12 novembre 1882, Polizzi Generosa – 4 dicembre

¹ Una parte del contenuto di questo Capitolo verrà pubblicata nell'autunno 2019, sebbene con alcune modifiche, negli Atti del XVII *Congreso Internacional de la S.E.I. (Sociedad Española de Italianistas)*, tenutosi presso l'Università di Salamanca (17-19 maggio 2018), in un articolo dal titolo "L'umanesimo etico ed estetico di Giuseppe Antonio Borgese: la riedificazione del genere romanzesco".

² Per profili biografici più approfonditi: G. Librizzi, *Nota biografica*, in *'Rubè' e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, Atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo 'Rubè' di Giuseppe Antonio Borgese (Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011), a cura di Gandolfo Librizzi, Palermo, Fondazione G. A. Borgese, 2012, pp. 247-80, ora in Id. (a cura di), *Biografia di Giuseppe Antonio Borgese*,

1952, Fiesole) trascorre l'infanzia sulle Madonie e frequenta le scuole a Palermo. Da ragazzo legge, nella biblioteca paterna, i classici della letteratura italiana e i saggi di De Sanctis, il cui magistero influenzerà profondamente la sua poetica. Si iscrive all'Università di Palermo, ma dopo un anno continua gli studi a Firenze, presso l'Istituto di Studi Superiori, dove nel 1903 discute col maestro Guido Mazzoni la tesi sulla *Storia della critica romantica in Italia*. Benedetto Croce ne coglie immediatamente il talento e provvede nel 1905 a pubblicare la tesi, che diventa il precoce esordio critico di Borgese, per le edizioni della rivista da lui diretta «La critica», alla quale collabora lo stesso Borgese dal 1903.³ Tuttavia, ben presto Croce diventa un severo avversario di Borgese, dal momento che quest'ultimo prende le distanze dall'estetismo crociano. Il giovane siciliano frequenta i circoli letterari fiorentini degli albori del secolo, collaborando anche al «Leonardo» di Papini e a «Il Regno» di Corradini. Nel 1904 fonda la rivista «Hermes», dannunziana sia artisticamente che politicamente, la cui effimera vita termina già nel 1906.

Personaggio poliedrico, oltre alla critica letteraria, dal 1906 avvia la carriera giornalistica: diventa redattore capo de «Il Mattino» di Napoli, per il quale è corrispondente in Germania dal 1907, scrive per «La Stampa» nel 1911-'12 e avvia negli stessi anni una collaborazione col «Corriere della Sera» che durerà fino alla sua morte. All'approssimarsi della guerra si proclama acceso

Polizzi Generosa, Fondazione G. A. Borgese, 2012; G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, cit., pp. 19-22; P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 29-33; L. Sciascia, *Borgese*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 202-08; V. Licata, *L'invenzione critica. Giuseppe Antonio Borgese*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 137-46. L. Baldacci, *Borgese* in Id., *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 45-52; Relativamente agli anni americani (ma non solo) segnalo: I. de Seta, *American citizen. G. A. Borgese tra Berkeley e Chicago (1931-1952)*, Roma, Donzelli, 2016; I. de Seta – Sandro Gentili (a cura di), *Borgese e la diaspora intellettuale negli Stati Uniti*, Firenze, Franco Cesati, 2016.

³ G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia* (1905), Milano, Il Saggiatore, 1965.

interventista e negli anni del conflitto scrive libri di politica, oltre a prestare servizio con incarichi diplomatici.⁴

Nel 1909 inizia una precoce e brillante carriera accademica, dapprima a Torino e a Roma, dove insegna letteratura tedesca, poi dal 1917 a Milano, dove dal 1926 è titolare della prima cattedra di estetica e storia della critica. Dopo una giovanile infatuazione dannunziana (molto comune, del resto, alla sua generazione), col saggio *Gabriele D'Annunzio* del 1909, nel cercare di definire l'opera del poeta, Borgese esprime di volontà di superare l'estetismo dannunziano.⁵ In pochi anni il critico siciliano pubblica altri libri di critica: i tre volumi de *La vita e il libro* (1910, 1911, 1913) e *Studi di letterature moderne* (1915).⁶

Nel dopoguerra, amareggiato dagli effetti politici e morali del conflitto mondiale, dopo la militante attività critica del primo ventennio del XX secolo, Giuseppe Antonio Borgese si cimenta negli Anni Venti con la scrittura artistica: nel suo prolifico “decennio creativo” (1921-1931) scrive tre romanzi e un racconto storico, pubblica una raccolta di poesie e tre raccolte di novelle, compone due drammi.⁷ La sua opera romanzesca è così composta: il suo primo

⁴ In questi anni Borgese, per conto del primo ministro Emanuele Orlando, svolge missioni diplomatiche in Francia, Albania e Macedonia e Svizzera, tutte collegate alla complessa questione balcanica e al problema della nascente azione propagandistica italiana. A questo riguardo, è prossimo all'uscita il volume *I balcani. 1917-1919. La missione in Albania e la questione jugoslava con scritti e fotografie inedite*, a cura di Riccardo Cepach e Ilaria de Seta, Trieste, Luglio Editore, 2019.

⁵ Id., *Gabriele D'Annunzio* (1909), introduzione di Anco Marzio Mutterle, Milano, Mondadori, 1983. Sul rapporto tra Borgese e D'Annunzio: A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 50-117; M. Olivieri, *G. A. Borgese: L'antidecadente*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale, Palermo-Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983, Palermo STASS, 1985, pp. 55-67; A. De Stefano, *Borgese e D'Annunzio*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera*. cit, pp. 99-109.

⁶ G. A. Borgese, *La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee* cit.; Id., *Studi di letterature moderne*, cit.

⁷ - POESIA: Id., *Le poesie*, Milano, Mondadori, 1922.

romanzo, *Rubè*, pubblicato nel 1921, rimane l'unica opera creativa piuttosto conosciuta;⁸ *I vivi e i morti*, suo secondo romanzo, è del 1923; infine, il terzo e ultimo romanzo, *Tempesta nel nulla*, definito da altri (e dallo stesso Borgese) piuttosto un racconto lungo, esce nel 1931.⁹

Tuttavia, sempre agli anni Venti risalgono alcuni degli scritti critici e teorici più importanti: oltre al meno influente *Risurrezioni* (1922), *Tempo di edificare* (1923) è fondamentale e va considerato in binomio insieme a *Rubè* nel suo progetto di ricostruzione estetica della letteratura italiana, mentre *Ottocento europeo* (1927) esprime al contempo l'orizzonte internazionale di Borgese e la centralità della narrativa ottocentesca nel suo discorso teorico-critico.¹⁰

Dagli anni Trenta – si può stabilire come data-spartiacque, anche per precise ragioni politiche, il 1931, anno dell'esilio negli Stati Uniti in seguito al rifiuto del giuramento al regime fascista¹¹ – fino alla sua morte, avvenuta nel 1952, Borgese vive un'evoluzione che lo porta a scrivere soprattutto opere di taglio politico e

- NOVELLE: Id., *La città sconosciuta* (1925), Palermo, Sellerio, 1991; Id., *Le belle* (1927), con una nota di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio, 1991; Id., *Il sole non è tramontato* (1929), cit.

- RACCONTO STORICO: Id., *La tragedia di Mayerling. Storia di Rodolfo d'Austria e di Mary Vetzera* (1925), Milano, Mondadori, 1972.

- TEATRO: Id., *L'Arciduca. Dramma in tre atti*, Milano, Mondadori, 1924; Id., *Lazzaro. Un prologo e tre atti*, Milano, Mondadori, 1925.

⁸ Sui rapporti tra *Rubè* e l'antecedente produzione critica di Borgese cfr. M. Kuitunen, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, Napoli, Federico & Ardia, 1982, pp. 13-44.

⁹ G. A. Borgese, *Rubè*, cit.; Id., *I vivi e i morti*, cit.; Id., *Tempesta nel nulla*, cit.

¹⁰ Id., *Risurrezioni*, Firenze, Perrella, 1922; Id., *Tempo di edificare*, cit.; Id., *Ottocento europeo*, cit.

¹¹ Sui rapporti e l'opposizione di Borgese al fascismo: L. La Rovere, *Un intellettuale libera ledi fronte al totalitarismo fascista. Rileggendo il "caso Borgese": nuovi spunti interpretativi*, in *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, cit., pp. 51-72; M. Billeri, *Macbeth in camicia nera: Mussolini secondo Borgese (con un'appendice su Gadda e Palazzeschi)*, in *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, cit., pp. 15-28; I. de Seta, *American citizen*, cit., pp. 15-38. F. Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, introduzione di Guido Piovene, Palermo, Sellerio, 1978.

sociale, pur continuando in parte a scrivere di critica.¹² Tra il 1931 e il '32 insegna all'Università della California (1931-'32), allo Smith College (1932-'36) nel Massachusetts e poi, fino al 1948, all'Università di Chicago. Ottiene la cittadinanza americana nel 1937, anno in cui esce *Goliath, the March of Fascism*, un lucido pamphlet sul fascismo (nel 1946 viene tradotto in italiano, col titolo *Golia, marcia del fascismo*).¹³ Nel 1949 torna in Italia e riprende la cattedra di estetica all'Università di Milano. Si stabilisce a Fiesole, dove la morte lo coglie nel dicembre del 1952.

Vi sono innegabili «punti di contatto tra riflessioni critiche e teoriche di Borgese da una parte e sua narrativa dall'altra ma, benché il Borgese critico e teorico sia stato studiato, non esistono saggi che contengano riflessioni sui rapporti di tale produzione con quella narrativa»¹⁴. È un'affermazione vecchia di oltre un decennio, ma valida ancora oggi, poiché sullo studio di questa relazione si è mosso poco. Invece, l'attività del Borgese narratore e quella del Borgese critico costituiscono due *côtés* di un medesimo atto letterario, i due corni di un identico progetto intellettuale,¹⁵ secondo quella concezione di unità della letteratura e di organicità dell'opera d'arte che permea il progetto culturale dello studioso siciliano.¹⁶ Nell'intellettuale siciliano «opera narrativa e opera critica si ricongiungono nel segno dell'etica»¹⁷ – come vedremo in seguito.

¹² Id., *Poetica dell'unità* (1934), Milano, Mondadori, 1952. Verranno raccolti altri saggi in due volumi postumi: Id., *Da Dante a Thomas Mann*, cit.; Id., *La città assoluta e altri scritti*, cit.

¹³ Id., *Golia, marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1983.

¹⁴ G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, cit., p. 15.

¹⁵ Lo stesso Borgese, d'altronde, riconosce il carattere nativamente creativo della propria critica: «Io era un artista in divenire anche quando esercitavo la professione di critico (G. A. Borgese, *Avvertenza a Tempo di edificare*, cit., p. VI)»

¹⁶ Cfr. A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, cit., pp. 41-50, 125-30, 169-72, 195-232, 321-28, e F. Pappalardo, 'Rubè' fra tradizione e crisi, in «Lavoro critico», 1980, n. 20, pp. 47-79.

¹⁷ G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., p. 235.

2. Riedificare dalla lezione del romanzo ottocentesco, soprattutto di Verga.

Per Hans Robert Jauss il genere letterario costituisce un mediatore tra la pura teoretica e la pura empiria del leggere senza strumenti e ogni genere può esprimere in minor o maggior grado un'assiologia filosofico-culturale.¹⁸ Borgese trova certamente nel romanzo il genere più atto a esprimere la sua assiologia e il suo credo teorico-artistico.¹⁹

Nella critica dell'intellettuale palermitano ricorre una caratteristica peculiare: anche negli scritti di critica militante, Borgese inserisce delle digressioni di lunghezza variabile (solitamente medio-corta) che costituiscono dei micro-trattati di teoria letteraria. Nell'*incipit* di un articolo contenuto ne *La vita e il libro (II)* si trova un fondamentale passaggio di teoria del romanzo nel quale Borgese spiega le ragioni del fondamentale salto di qualità che il genere romanzesco compie nell'Ottocento:

Il romanzo che fino al XVIII secolo è una propaggine della poesia pastorale, dell'idillio amoroso, del melodramma, col secolo XIX si mette ai servizi della storia. Non soltanto quando, con Walter Scott o Con Alessandro Manzoni, rievoca passioni e costumi di generazioni spente; anche quando, divenuto verista, psicologico, sociale teorico, si volge agli uomini del suo tempo ed alla vita quotidiana dell'aristocrazia infrollita, della borghesia imperiosa e insolente, della plebe accigliata e famelica, il romanzo del nostro prossimo passato rimane un'opera d'arte ispirata da quella mentalità storica ch'era poi la mentalità dominante dell'epoca.²⁰

¹⁸ Questa tesi di Jauss si ritrova in sue opere quali: H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987; Id., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; Id., *Littérature médiévale et théorie des genres*, «Poétique», I, 1970, pp. 79-101.

¹⁹ Cfr., G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 35-43.

²⁰ G. A. Borgese, *La vita e il libro, saggi di letteratura e di cultura contemporanee (1910-1913)*, cit., vol. II, p. 184.

Dapprima, il romanzo conquista la dignità e la stabilità di genere autonomo e, poi, si impadronisce del centro dello spazio letterario diventando il documento storico dello *ZeitGeist* delle epoche a lui coeve. Borgese sottolinea il passaggio fondamentale dal romanzo storico di primo Ottocento al romanzo storico-contemporaneo e sociale del secondo Ottocento, in cui gli scrittori scandagliano il quadro e i conflitti sociali dell'epoca in cui vivono:

Se Walter Scott, Manzoni o il Flaubert di *Salammbò* popolano d'immagini vive lo schema mnemonico in cui gli storici avevano messo a catalogo i secoli trascorsi, gli altri romanzieri e il Flaubert di *Madame Bovary* preparavano "materiale" (è questa la parola abituale di quel tempo) per gli storici avvenire. [...] Non narravano più "le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori", né narravano per narrare; esponevano le classi, i salari, gli atavismi, gli adattamenti, [...], proponendosi di istruire e, pure mentre istruivano, di esortare all'azione: di svelare i misteri della vita sociale con le sue lacrime e il suo sangue, e di accelerare l'avvento della giustizia e della pace.²¹

Egli conferisce tale centralità e tale importanza al paradigma ottocentesco del romanzo generato da questi capolavori da credere che il peso della loro tradizione costituisca una difficoltà nel procedere oltre nella storia del romanzo, definito da Borgese «arte impura e turbata da intenzioni pratiche, come forse nessun'altra mai»:

Quell'arte impura, quel modo eloquente e cattedratico di intendere il romanzo, ne produsse dei capolavori: tali e tanti che ci sentiamo come schiacciati dalla lor mole, oppressi dalla loro grandezza così che ci riesce estremamente faticoso procedere oltre. Quella mentalità scientifica e sociologica ha già un che d'arretrato: ma basta pronunciare in astratto la parola "romanzo" perché si presentino alla nostra memoria, con tutta la loro concretezza, le opere di Balzac, di Zola, di Verga.²²

²¹ Ivi, pp. 184-85.

²² Ivi, p. 185.

L'intellettuale polizzano punta a rivalorizzare il recente passato promuovendo la rifondazione del romanzo realista e naturalista di tipo ottocentesco ma, nel farlo, elabora in un certo qual modo delle forme, ma soprattutto dei temi nuovi.²³ È lecito affermare che il Borgese scrittore «è più avanti dei tempi»²⁴ del Borgese critico e, con *Rubè*, arriva a costruire un prodotto nuovo, modernista appunto. Della volontà di Borgese di recuperare la lezione del romanzo di tipo ottocentesco è riprova il fatto che lo scrittore siciliano non amasse uno dei vertici del modernismo come Proust²⁵ e che amasse invece la *Weltanschauung* di Stendhal e di Tolstoj (il quale a sua volta, in una conversazione del 1901, indica che lo scrittore verso il quale ha maggior debito è, insieme a Rousseau, proprio Stendhal)²⁶ e la solida architettura dei loro romanzi:

Il giudizio su Proust a me pare sia una chiave per intendere Borgese nella estensione e varietà di tutta la sua opera. Borgese vedeva nella letteratura una sintassi – parola che gli era cara – della vita, del mondo, dell'uomo, di tutti gli uomini. Pure incantevole, l'angusto e particolare spazio di Proust lo respingeva. Tra i vertici di questa sintassi che era per lui la letteratura – e le arti, e la politica – erano Stendhal e Tolstoj.²⁷

Con la medesima incongruenza tra critica e narrativa, Borgese rimprovera severamente la «scomposizione analitica dei personaggi»²⁸, tipica anche delle opere del comunque apprezzato Pirandello,²⁹ ma con Filippo Rubè crea – come vedremo nel prossimo Capitolo – uno dei prototipi del protagonista moderno

²³ Cfr. A. Carta, *Ricostruire, edificare: il modello critico di G. A. Borgese*, in Id., *Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, Palermo, :duepunti, 2011, pp. 65-82.

²⁴ L. De Maria, *Introduzione*, in G. A. Borgese, *Rubè*, Milano, Mondadori, 1980, p. VII.

²⁵ Cfr. N. Bonnet, *Proust et le miel du sommeil*, «Transalpina», n. 7, 2004, pp. 61-79. In una storia della critica anti-proustiana andrà citata proprio l'ambigua stroncatura di Borgese, dall'eloquente titolo *Proust o il miele del sonno*, del 1923 (in Id. *La città assoluta e altri scritti*, cit., pp. 149-55).

²⁶ P. Boyer, *Paul Boyer (1864-1949) chez Tolstoï*, Paris, 1950, p. 40.

²⁷ L. Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, cit., ora in *Rubè*, cit.

²⁸ G. A. Borgese, *La vita e il libro, saggi di letteratura e di cultura contemporanee (1910-1913)*, cit., vol. II, p. 94.

²⁹ Cfr. G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., 224-32.

scisso, carattere proprio in virtù del quale il romanzo viene stroncato da lettori tradizionalisti come Gargiulo e Pancrazi.³⁰

Se – come avevamo già detto – per «modernismo si intende quella letteratura sperimentale e antinaturalista che esprime una sensibilità nuova, tipica di alcuni scrittori che vivono il passaggio tra Ottocento e Novecento»³¹, ci rendiamo conto che Borgese è un modernista, forse a suo malgrado, perché approda a una scrittura romanzesca piuttosto nuova e diversa rispetto a quella dei romanzi ottocenteschi, sebbene nel suo scopo di riedificazione del romanzo – lo si deduce dalla sua attività di critico – prenda a modello proprio la letteratura naturalista e, in particolare, quella verista di Verga.

Il Verga richiama a sé, come intorno a un restauratore, quelli che desiderano ricominciare di là da questa dissoluzione anarchica, egli richiama ad una costruzione classica e umanistica, ad una indagine dei problemi dell'anima, ad uno stile essenziale da cui la decorazione venga abolita. Tutti quelli che vogliono qualche cosa di serio e di duraturo e cercano nell'arte recente un esempio di volontà ferma, radicale, incorruttibile, si riferiscono a Verga.³²

Nel 1913 Borgese registra che sebbene Verga sia «più che mai in auge presso le persone di alta cultura [...], non torna ancora in voga presso il pubblico, che lo trova troppo aspro e pesante, né presso molti letterati che, senza osar confessarlo, lo giudicano *poco elegante*».³³ Al contrario, i grandi narratori modernisti italiani ritengono che un nuovo romanzo novecentesco e innovativo possa nascere solo dalle più mature espressioni del romanzo dell'Ottocento, che in Italia significa risalire a Verga. Non è un caso se Svevo recensisce il *Mastro don Gesualdo* nello

³⁰ Ne parlerò nel Capitolo successivo (*infra*, pp. 159-66).

³¹ V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., p. 67.

³² G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. 22.

³³ Id., *La vita e il libro*, cit., vol. III, p. 215.

stesso anno della sua uscita (1889).³⁴ È necessario dunque soffermarsi sull'importanza di Verga per il modernismo, essendo lo scrittore siciliano il precursore italiano di questa tendenza letteraria, pur con le dovute differenze rispetto agli scrittori modernisti. Basti dire che, diversamente dai modernisti, Verga conserva il residuo ottocentesco che lo spinge a considerare la realtà come qualcosa di costitutivamente oggettivo. Dopo il «fiasco» (il termine è usato da Verga stesso)³⁵ dei *Malavoglia* (1881), la grandezza di Verga viene riconosciuta dalla fine degli anni Dieci del Novecento, quando comincia a esaurirsi la retorica dannunziana e viene pubblicata nel 1919 la prima monografia su Verga da parte di Luigi Russo, tra i primi ammiratori dello scrittore catanese. Pirandello e Tozzi parlano a favore di Verga e lo indicano come modello per la loro narrativa, l'agrigentino tenendo un discorso memorabile per gli ottant'anni del suo conterraneo,³⁶ il senese identificando Verga come il più solido baluardo contro il vieto dannunzianesimo³⁷ e sostenendo che «non s'aveva più paura a dichiarare che Giovanni Verga [...] è il nostro più grande scrittore»³⁸. Pirandello spiega che, malgrado *I Malavoglia* possa apparire un romanzo costruito *a caso*, la ragione della coesione dell'opera e dell'armonia delle forme di questo capolavoro risiedono proprio in quella visione organica dell'autore, rilevata anche da Borgese e in virtù della quale scrittori come Verga e Manzoni (e Balzac e Tolstoj in ottica

³⁴ Cfr. I. Svevo, 'Mastro-Don Gesualdo' di G. Verga, in «L'Indipendente», 17 dicembre 1889, ora in Id., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1079-82.

³⁵ G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 168.

³⁶ Cfr. L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, cit., pp. 1000-1021; Id., *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, cit., pp. 1417-35.

³⁷ Cfr. F. Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, in «Il messaggero della domenica», 17 novembre 1918, ora in Id., *Opere, Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987, pp. 1304-08; e Id., *Critica costruttiva*, in Id., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, cit., 1987, pp. 1294-98: 1296.

³⁸ Id., *Critica costruttiva*, cit., 1296.

europea) assurgono per lo scrittore polizzano a modelli cui attingere per ritrovare questa totale unità perduta:

Il segreto del prodigio [dei *Malavoglia*] è nella visione totale dell'autore, che dà a quanto appare sparso e a caso nell'opera quell'intima vitale unità che non domina mai da fuori, ma si trasfonde e vive nei singoli attori del dramma, i quasi, sì, son tanti, ma si conoscono tutti e ciascuno sa tutto dell'altro e del piccolo borgo intende ogni aspetto e ogni voce, se suona una campana, da qual chiesa suoni, un grido, chi ha gridato e perché ha gridato, legati tutti da ogni piccola vicenda che si fa subito comune.

Così, da un capo all'altro, per tanti fili, che non sono di questo o di quel personaggio, ma che partono da quella necessità fatale dominante, l'opera d'arte si tiene tutta, meravigliosamente, con quello scoglio, con quel mare [...] in una primività quasi omerica, ma su cui incombe quasi un senso della fatalità dell'antica tragedia, se la rovina di uno è la rovina di tutti. [...] I vinti! Siamo un po' tutti noi, sempre, nella concezione della Verga che [...] si fa veramente totale.³⁹

Da Verga i modernisti italiani ereditano il valore della salda architettura narrativa e mutuano il concetto di realismo, pur nella consapevolezza di non poter (e di voler) più tracciare un quadro sociale, dirigendosi invece verso una diversa forma di realismo. Al realismo oggettivistico di Verga i modernisti sostituiscono un realismo soggettivistico che ponga in primo piano l'uomo nella sua specificità individuale. Se per Verga le vicende umane sono riconducibili a leggi fisse della vita e per questo risultano verosimili, invece le storie di un grande estimatore di Verga come Pirandello spesso sono paradossali e bizzarre, perché allo scrittore girgentino interessa l'uomo non come espressione del tipo medio, ma come *unicum* irriducibile a indici statistici. Per Pirandello – leggiamo ne *Il fu Mattia Pascal* – «nel complicatissimo intrico della vita [...] anche le cose più strane possono essere vere»⁴⁰: egli, e con lui altri modernisti, rifiuta i canoni dell'istanza

³⁹ L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, cit., p. 1020; poi ripetuto in *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, cit., p. 1434.

⁴⁰ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 414.

mimetica realista e naturalista ottocentesca per concentrarsi su storie più stravaganti.

Gli anni di *Rubè* (1921) e del volume di critica *Tempo di edificare* (1923) coincidono con le date che Debenedetti indica relative alla rinascita del gusto del romanzo, ascrivibile proprio a una nuova valutazione che critici e scrittori fanno di Verga:

Nei critici e nei lettori era [ri]nato quel gusto del romanzo [...], quella capacità ricettiva [...] verso il romanzo, inteso come opera d'arte e come messaggio umano, morale.

[...]

Questo risorgere del gusto per il romanzo italiano aveva già un grosso precedente nella nuova valutazione che si era fatta dei romanzi di Verga: per meglio dire, quel lavoro critico, un lavoro anche di propaganda e di attivismo critico, inteso a rendere operante, stabile, efficiente quella grandezza di Verga, che era fino ad allora una grandezza, per così dire, potenziale, ammessa e proclamata da tutti, ma scarsamente controllata e rivissuta attraverso l'esperienza diretta e insomma l'appassionata, partecipe, intelligente lettura dei suoi libri. L'episodio Verga ci riporta indietro nel tempo: agli anni 1921-1922.⁴¹

Questa rinascita – continua Debenedetti – comporta negli scrittori la necessità di modificare, addirittura reinventare in Italia il genere romanzo:

La rinascita negli scrittori italiani del gusto del romanzo si produce esattamente come se gli scrittori rappresentativi, gli scrittori di punta, quella della generazione giunta allora a maturità che meglio e, diciamo pure, più clamorosamente rappresentavano la nuova letteratura italiana, fossero stati costretti, o per lo meno portati, a reinventare in Italia il genere romanzo, ricreandolo munito di tutti i crismi di quella che allora era considerata la buona, la seria, la colta, la responsabile letteratura. Questo fatto avviene negli immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, cioè tra il 1918 e il 1921. Questa sarà la nostra data di partenza.⁴²

⁴¹ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 13.

⁴² *Ibidem*.

In *Tempo di edificare*, luogo della giustificazione critica e poetologica dell'impegno creativo di Borgese,⁴³ lo scrittore siciliano dichiara in apertura che, per rendere ragione delle sue convinzioni sulla rifondazione di un romanzo organico, il critico deve lasciare il posto al narratore per attuare le sue teorie ermeneutiche, per "edificare" la sua narrativa, potendo così essere a sua volta giudicato da altri critici di professione:

Il titolo di questo libro ha prima di tutto un significato che si riferisce personalmente all'autore. Io era un artista in divenire anche quando esercitavo la professione di critico; e buona parte degli scritti qui raccolti sono coetanei di *Rubè*.

Ma scrivere romanzi e liriche e drammi, conservando l'ufficio di giudicare senza tregua ciò che scrivono i contemporanei e i connazionali, è cosa moralmente e intellettualmente difficile. Perciò voglio dire che è venuto per me, già da tempo, il tempo di edificare, di essere quale è mio dovere essere, scrivendo i libri d'arte e di storia che ho promessi a me stesso, e lasciando ai critici nuovi il compito di giudicare alla loro volta.⁴⁴

Lo scrittore siciliano dedica a Verga il primo saggio del volume,⁴⁵ cogliendo in lui «l'edificatore del vecchio tempo, più devoto e paziente»⁴⁶. Ne *La vita e il libro* (1910-'13), trilogia di volumi critici di Borgese, quest'ultimo si sofferma sulla necessità di riproporre il «romanzo popolare», a suo dire di ascendenza verghiana:

Da Giovanni Verga bisogna rifarsi tutte le volte che si parla di quella stupenda fioritura del romanzo popolare in Italia, che la moda ha seppellito, ma che la gloria un giorno o l'altro risusciterà.⁴⁷

⁴³ Cfr. V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 9-26.

⁴⁴ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. 6.

⁴⁵ Ivi, pp. 1-22.

⁴⁶ Ivi, p. VII.

⁴⁷ Id., *La vita e il libro*, cit., vol. II, p. 80.

Inoltre, non bisogna trascurare che Borgese è il primo (e pressoché isolato a quell'epoca) ad accreditare la qualità narrativa di Tozzi⁴⁸ indicandolo tra i «primissimi edificatori della nuova giornata letteraria d'Italia»⁴⁹, sebbene a lui spetti anche l'onere di etichettarlo erroneamente come 'neo-verista', considerandolo un epigono di Verga, senza saperne cogliere, invece, le differenze.

Il fatto che Borgese, come Pirandello e Tozzi, prenda Verga a modello non significa assolutamente che egli creda ancora nel positivismo. La sua cultura letteraria appartiene a quella descritta in *Degenerazione* (1893) del medico positivista Max Nordau:⁵⁰ in questo studio delle rappresentazioni letterarie delle patologie psicologiche l'autore sostiene che la letteratura a lui contemporanea sia il prodotto di *degenerati* che hanno rifiutato l'ideale positivista del progresso tanto nelle tecniche narrative, caratterizzate da un eccesso di dettagli, quanto nei personaggi, carichi di forte egotismo come quelli di Huysmans e D'Annunzio. Allo stesso modo, anche Filippo Rubè e i protagonisti dei romanzi modernisti hanno un *ego* esondante.

Mentre il romanzo modernista inglese e francese si connota per un maggior grado di sperimentalismo, Borgese condivide con i principali narratori modernisti italiani il tentativo di rielaborare la lezione del romanzo ottocentesco, soprattutto di quello verista. L'intenzione sbandierata e attuata dal critico siciliano del ritorno al romanzo lo iscrive integralmente alla poetica modernista:

Il recupero della forma-romanzo è sociologicamente molto interessante: significa che lo scrittore modernista vuole alludere alla possibilità di una interpretazione unitaria del reale, ma non va inteso come ritorno nostalgico a forme ottocentesche.⁵¹

⁴⁸ Cfr. *infra*, pp. 149-52.

⁴⁹ Id., *Tempo di edificare*, cit., p. VII.

⁵⁰ M. Nordau, *Degenerazione*, traduzione dal tedesco di G. Oberosler, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1907.

⁵¹ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 28.

Infatti, Borgese sceglie la forma-romanzo non per arretrare nel XIX secolo, bensì per rispondere alle nuove istanze della società moderna di inizio Novecento. Egli condivide coi modernisti Svevo, Pirandello e Tozzi il medesimo progetto culturale: «ridare senso alla forma-romanzo (e alla forma-novella), facendone lo strumento di *rappresentazione* dei conflitti della modernità, del nuovo rapporto tra io e mondo e delle angosce del presente».⁵² Questa volontà di ordine, però, si tradurrà in *Rubè* in un romanzo destabilizzante e perturbante che rappresenta le scissioni del soggetto modernista.

Borgese crede nel romanzo come atto di conoscenza, poiché questo genere è sineddoche della complessità del reale e – come dice Carlo Emilio Gadda, un altro scrittore che, pur nell'unicità della sua esperienza letteraria, per certi versi può essere assimilato alla tendenza modernista – può offrire «una rappresentazione un po' compiuta della società»⁵³. L'intellettuale siciliano vuole recuperare il romanzo (e, in seconda battuta, anche la novella) come genere più consono a una creazione artistica organica che fornisca una rappresentazione letteraria totalizzante «in cui più naturalmente si incontrano pulsioni di natura storica, politica, etica ed estetica»⁵⁴. Le sue convinzioni ideologiche devono passare attraverso il piano estetico dell'opera d'arte perché per Borgese la scrittura è capace di dire esprimere l'essenza e la complessità dei fenomeni. Per lui vale ciò diceva Gadda: «l'opera d'arte [...] può essere e perciò deve essere l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»⁵⁵. L'intellettuale siciliano lotta in virtù della fiducia, che si sta affievolendo in molti suoi contemporanei, della narrabilità della vita in quanto tale, della descrivibilità del mondo *-extra* (visibile) e *-intra* (invisibile, interiore) e della sua interpretazione, cercando di contraddire il tramonto dell'«arte di narrare»⁵⁶ e la perdita dell'*Erfahrung* denunciati da Walter

⁵² Ivi, p. 33.

⁵³ C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, in *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, vol. V, p. 414.

⁵⁴ G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., p. 37.

⁵⁵ C. E., Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., vol. I, p. 541.

⁵⁶ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., pp. 247-74: 247.

Benjamin. Borgese crede nell'estetica della rappresentazione e rinviene nel romanzo il genere che può metterla in pratica al più alto grado. Egli scommette sulla funzione comunicativa della letteratura e crede nella possibilità di un'interpretazione unitaria del reale.

3. Contro il frammentismo, il soggettivismo e l'espressionismo dei Vociani

A parte le parabole romanzesche di Pirandello e di D'Annunzio (per citare i maggiori romanzieri italiani del tempo), nel primo ventennio del Novecento in Italia prevalgono due tendenze. Da un lato, il frammentismo autobiografico e soggettivistico degli scrittori raccolti intorno alla rivista fiorentina «La Voce» che, influenzando anche altri ambiti letterari con la sua marca espressionista, palesa un profondo «disprezzo [...] per il romanzo come genere inferiore, atto al consumo dei borghesi»⁵⁷. Dall'altro, prosegue l'onda lunga, inaugurata da *Vita dei campi* (1880) di Verga, della stagione aurea della novella (basti pensare, su tutti, di nuovo a Pirandello e a Tozzi), rafforzata altresì dalla proliferazione di riviste e di periodici specializzati che raggiungevano numerosi ceti sociali.⁵⁸

Il grande scontro teorico dei primi decenni del Novecento è quello tra soggettivismo, autobiografismo ed espressionismo da una parte e costruzione narrativa dall'altra, tra il lirismo, il frammentismo e il preziosismo dei vociani prima e dei rondisti poi, opposti all'organicità cui aspirano Borgese e altri scrittori

⁵⁷ R. Luperini, *Il Novecento*, cit., p. 457. Si veda anche Id., *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, cit.

⁵⁸ Cfr. M. Guglielminetti, *La novella fra Ottocento e Novecento*, in *Il tesoro della novella italiana. I secoli XVIII-XX*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1986, pp. IX-XXXIV. Goyet parla di "età dell'oro della novella" in Europa per il periodo 1870-1925 (F. Goyet, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, Puf, 1993) e Raimond fa coincidere questa epoca con l'inversa crisi del romanzo (M. Raimond, *La Crise de roman*, Paris, Corti, 1966).

modernisti. Sempre in *Tempo di edificare* il critico palermitano bolla le tendenze degli scrittori raccolti intorno a «La Voce»: «Ora s'imponeva la moda di un lirismo un po' squallido e un po' esibizionista, che faceva gran conto (in una prosa avariata da ritmi poetici o in versi prosaici) anche di grullaggini fantastiche ed anche di bazzecole da caffè»⁵⁹. Non è casuale che nel panorama letterario d'inizio secolo, Borgese ritenga migliori molte opere di scrittrici rispetto a opere di scrittori. Infatti, egli associa la maggior qualità della scrittura femminile a un periodo di impoverimento delle letterature moderne, dal momento che le donne coglierebbero in ritardo idee ed estetiche che, pur di successo in un passato prossimo, avevano ormai esaurito il loro corso presso gli autori:

Il coraggio ch'è negato agli scrittori è concesso alle scrittrici. Queste giungono ultime con una cultura di rimbalzo agevolata dalla moda, con convinzioni divenute robuste per la loro popolarità. Quando gli uomini cominciano a disgustarsi di un'idea o di un metodo fattosi ovvio, esse, le donne, se ne accorgono, e lo riscoprono per conto loro e lo attuano ancora una volta, con una novità alquanto tardiva e stentata, ma non premeditata e pedissequa, e artisticamente curiosa. Esse non dissodano le terre da coltivare, sopraggiungono quando il campo è falciato., guardano con stupore gli ultimi residui biondeggianti, e spigolano, cantando un lor canto fiavole, ma non ancor corrotto dalla stanchezza e dall'ebrietà come la voce dei primi mietitori che, carichi di faticoso raccolto, si danno una tregua.⁶⁰

Borgese, proclamando una letteratura di ampio respiro narrativo, attacca ferocemente «La Voce» le cui opere frammentiste e soggettivistiche spiccano, a suo parere, solo per l'accademismo stilistico e la cui forma annienta la possibilità della riflessione storica e filosofica e soffoca il valore del contenuto. Allo stesso modo, l'intellettuale siciliano evidenzia come la novella sia in Italia «il genere più felice»⁶¹ per il suo rispondere alla preferenza per il minuto frammento rispetto alla costruzione articolata, epico-romanzesca:

⁵⁹ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. 46.

⁶⁰ G. A. Borgese, *La vita e il libro*, cit., vol. III, p. 186.

⁶¹ Ivi, p. 213.

La novella [...] chiusa in confini angusti, essa s'alimenta di poca fiamma spirituale e non chiede il respiro di petti eroici. L'osservazione diretta di un mediocre caso di vita vi è fine a se stessa: un sottile increspamento ironico, un impercettibile alito di malinconia bastano a imprimerle un qualche movimento poetico.⁶²

Di seguito, nell'adottare un suo ricorrente gesto critico, quello di operare confronti tra corsi e ricorsi delle diverse epoche (che ricorda da vicino il metodo che adopererà Erich Auerbach in *Mimesis*), Borgese cita nuovamente due dei suoi modelli assoluti del romanzo europeo, Balzac e Tolstoj, da contrapporre alla tendenza europea della letteratura breve: «E come gli antichi italiani furono tutti novellatori quando non seppero più leggere la *Divina Commedia*, e alla Francia di Balzac succedette la Francia di Maupassant, e alla Russia di Tolstoj la Russia di Cecof, così gli italiani d'oggi preferiscono i minuti frammenti narrativi»⁶³. L'esiguità e il corto raggio della novella incarnano, quindi, lo *ZeitGeist* artistico dei primordi del XX secolo, votato all'atomo letterario a scapito dell'unità:

Si piegano allo spirito dei tempi ove le unità ideali si sono sciolte e quasi nessuno ha lena per arrivare non sfiancato al termine di un romanzo o di una costruzione epica, e la debolezza, facendo di necessità virtù, ha messo in voga la credenza che l'artista sia tanto più ammirabile quanto più, avvicina dosi al fanciullino, sia immune d'idee e povero di totale umanità.⁶⁴

Già nel 1911, nell'opera critica *Il libro e la vita*, Borgese ripone la sua speranza in alcuni giovani scrittori che gli paiono opporsi al *calligrafismo* (il termine è proprio una coniazione di Borgese) vociano e all'estetismo crociano, che riflettono anche la chiusura di questi intellettuali nella *turris eburnea*:

Mentre fino a qualche tempo fa un letterato credeva di umiliarsi, scendendo dalla torre d'avorio, per propugnare una opinione sulla verità

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 214.

⁶⁴ *Ibidem*.

o per partecipare a un conflitto politico o religioso, oggi l'estetismo appare, qual è, un segno d'impotenza, e lo scrittore che, incapace di tuffarsi nel flusso della storia, guarda gli eventi attraverso lo spiraglio della 'pura bellezza', è giudicato un frammento d'uomo. E non altra che questo può essere la base di un nuovo umanesimo: la restaurazione di tutto l'uomo nella sua integrità spirituale e pratica.⁶⁵

Un decennio dopo, Borgese in *Tempo di edificare* registra con compiacimento la sua impressione che la stagione dei frammenti lirici volge al tramonto: «Il bello e sontuoso edificio della letteratura italiana di fine e principio di secolo si è frantumato. Quella grande lirica personalistica si è polverizzata, e la parola frammentaria insegue la sensazione senza soggetto»⁶⁶. L'arma che sfodera Borgese contro questa "moda lirica" è l'architettura vigilata del romanzo, poiché per lui «la costruzione narrativa trascende frammentismo o autobiografismo»⁶⁷. Operando questa scelta, Borgese va controcorrente poiché è noto che la tradizione letteraria italiana è prevalentemente lirica, tanto che un modernista caro all'intellettuale siciliano come Tozzi si rammaricava per l'arretratezza dell'Italia «in certa produzione di generi come, ad esempio, il romanzo e la novella»⁶⁸. Anche lo scrittore senese avversa il frammentismo⁶⁹ e rimprovera ad autori come Panzini l'eccessivo autobiografismo della sua scrittura.⁷⁰ Non bisogna però cadere in un errore critico: Borgese non era ideologicamente o pregiudizialmente contro il genere poetico, bensì contro lo stile lirico frammentista e a suo dire vacuo dei vociani, tanto che egli stesso si cimenta nel genere poetico con la raccolta del 1922⁷¹ – in contemporanea alle sue opere forse maggiori sui versanti narrativo e

⁶⁵ Id., *La vita e il libro*, cit., vol. II, 427-28.

⁶⁶ Id., *Tempo di edificare*, cit., p. 22.

⁶⁷ G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., p. 16.

⁶⁸ F. Tozzi, *L'acqua fa orto*, in Id., *Realtà di ieri e di oggi*, Manziana, Vecchiarelli, 1992, p. 81.

⁶⁹ Ivi, p. 80.

⁷⁰ Cfr. l'articolo di F. Tozzi, *Alfredo Panzini*, in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., pp. 285-94.

⁷¹ G. A. Borgese, *Le poesie*, cit.

teorico-critico, rispettivamente *Rubè* (1921) e *Tempo di edificare* (1923) – e poi con una raccolta complessiva coincidente con l'anno della morte (1952).⁷²

Uno dei più ferventi ammiratori e postumi riabilitatori della fama di Borgese, il conterraneo Leonardo Sciascia, ha notato acutamente che

Borgese vedeva nella letteratura una sintassi – parola che gli era cara – della vita, del mondo, dell'uomo, di tutti gli uomini. Pure incantevole, l'angusto e particolare spazio di Proust lo respingeva. Tra i vertici di questa sintassi che era per lui la letteratura – e le arti, e la politica – erano Stendhal e Tolstoj.⁷³

Non è un caso, d'altra parte, che la *Biblioteca romantica* diretta da G. A. Borgese (una cinquantina di classici della letteratura mondiale 1930-1945, editi per Mondadori e fatti tradurre da scrittori italiani) si apra con *La certosa di Parma* di Stendhal, cui aveva allegato una lunga nota sul piano dell'opera e proprio sul romanziere francese.⁷⁴ Di certo, poiché lo stesso Borgese afferma che «nessuno storico moderno ha raggiunto quella visione completa che troviamo in Balzac o Tolstoj e, alla luce di questi confronti, sembra un giudizio comune la misteriosa frase di Aristotele, secondo la quale il romanzo è più filosofico – addirittura possiamo dire più storico – della stessa storia»⁷⁵, il critico siciliano avrebbe

⁷² Id., *Poesie* (1922- '52), Milano, Mondadori, 1952.

⁷³ L. Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, cit.

⁷⁴ AA.VV., *Biblioteca romantica*, diretta da G. A. Borgese, Milano, Mondadori, 1971, 53 voll.; cfr. I. de Seta, "La biblioteca romantica" 1930-1938. Il contributo di Giuseppe Antonio Borgese alla formazione di un canone della letteratura straniera in Italia, cit.; D. Biagi, *Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore*, in «La densità meravigliosa del sapere». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, a cura di Maurizio Pirro, Milano, di/segni, 2018, pp. 167-185; E. Cattaneo, *Borgese e la "Biblioteca Romantica" Mondadori*, in «La fabbrica del libro», n. 2, 2010, pp. 12-17; I. Calvino, *La «Romantica»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-40). Atti del convegno di Milano (19-21 febbraio 1981)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 172-78; L. Sciascia, *Borgese*, in *Cruciverba*, cit., pp. 202-208 e Id. *Nota a 'Le Belle'*, 1983, pp. 165-176.

⁷⁵ G. A. Borgese, *Golia, marcia del fascismo*, cit., p. 190. Di Tolstoj molto probabilmente Borgese avrà apprezzato anche il vagheggiamento di una nuova umanità e l'impegno concreto per il

condiviso ciò che Gyorgy Lukács ha scritto sulla capacità di questi due capostipiti del romanzo realista ottocentesco di offrire una descrizione totalizzante della loro epoca e degli uomini che la vivono:

I realisti della grandezza di Balzac o Tolstoj, nei loro ultimi quesiti, partono sempre dai maggiori e più attuali problemi della vita del popolo, il loro pathos artistico è alimentato sempre dai patimenti allora più dolorosi del popolo; questi determinano l'oggetto e l'orientamento del loro amore e del loro odio e, con ciò, determinano anche che cosa e come essi vedano nelle loro visioni poetiche. [...] La loro aderenza ai grandi problemi della loro epoca, la loro intima comprensione del popolo, non possono trovare un'adeguata espressione che nella natura e nel destino dei loro personaggi.⁷⁶

Contro la poetica del frammentismo vociano, Borgese aspira a rifondare una letteratura che «abbia un principio, un mezzo e un fine, un significato e una struttura», a ricostituire un paradigma narrativo che sostenga la «rappresentazione integrale dell'uomo»⁷⁷ richiesta dalla società del dopoguerra. Ambisce, in definitiva, a un'organicità costruttiva dell'opera d'arte che spazzi via l'evanescente preziosismo lirico dei vociani:

Amare e intendere classicamente l'opera d'arte vuol dire amarla e comprenderla nella sua organicità costruttiva e non razzolarvi in mezzo per trarne fuori qualche prezioso chicco di lirica. Cominciavo a sapere con bastevole nettezza che l'arte, come vuole la parola, connette; che la poesia fa, e dice quella che fa, non solamente per dire; che insomma l'espressione è il suo strumento, non tutta la sostanza.⁷⁸

rinnovamento radicale di questa. Lo stesso intellettuale siciliano, dagli Anni Trenta, nei suoi scritti saggistico-politici e nella sua attività si prodiga concretamente per l'instaurarsi di un (forse utopico) nuovo ordine mondiale governato da una democrazia transnazionale.

⁷⁶ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 23.

⁷⁷ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. 79.

⁷⁸ Id., *Prefazione alla riedizione della Storia della critica romantica*, cit. da A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, cit., p. 34.

4. Una poetica etica ed estetica della letteratura e della critica

James Joyce, insigne contemporaneo di Borgese e tra i massimi esponenti del *high modernism* europeo, scrive, riferendosi ai nuovi costumi popolari d'inizio Novecento che «Lo spettacolo di varietà, non la poesia, è la lettura critica della vita»⁷⁹ (rimando che Umberto Eco pone a epigrafe del suo primo *Diario minimo*, una raccolta di scritti sull'Italia del boom economico).⁸⁰ Questa tendenza di lungo periodo raggiunge l'acme proprio nella *koinè* postmodernista, dove la letteratura diventa spesso puro gioco funzionale, e continua in epoca iper-contemporanea. Non è un caso se uno dei maggiori scrittori americani degli ultimi decenni, David Foster Wallace, autore del grande successo (e non solo) *Infinite Jest* (1996)⁸¹, ha dichiarato a più riprese la sua filiazione a James Joyce, ma affermando il mutamento di *ZeitGeist* nel sostenere che, mentre Joyce conserva in parte una postura seria e tragica di tipo classicista, egli è solo interessato alla letteratura come *entertainment*.

Al contrario, Borgese crede ancora fermamente nella forza alta e nobile della letteratura come veicolo di valori etico-estetici, concezione che deve molto alla lezione del modello desanctisiano (Borgese stesso ha dedicato pagine critiche a De Sanctis).⁸² Infatti, mentre lo scrittore siciliano condivide con i modernisti

⁷⁹ «*The music-hall, not poetry, is a criticism of life*» (citazione di una conversazione tra James Joyce e il fratello Stanislaus Joyce), cit. da R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 77.

⁸⁰ U. Eco, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 2010. Si tratta di una raccolta di scritti scelti che Eco pubblicò tra il 1959 e il 1961 sulla rubrica "Diario Minimo" de *Il Verri*, un'importate rivista letteraria fondata nel 1956.

⁸¹ D. Foster Wallace, *Infinite Jest* (1996), Boston, Back Bay Books, 2006.

⁸² Sulla poetica critico-letteraria etica ed estetica di Borgese e sul modello di De Sanctis: A. Carta, *L'umanesimo civile e cristiano di Giuseppe Antonio Borgese*, «Critica letteraria», XLVI, IV, n. 173, 2016, pp. 669-83; Id., *Rubè e il nuovo umanesimo di Giuseppe Antonio Borgese*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 75-86; Id., *Ricostruire, edificare: il modello critico di G. A. Borgese*, cit.; G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 27-32 e

l'idea di recuperare una narrativa di ampio respiro e costruzione in antitesi alle opere frammentiste e calligrafiche dei vociani, lo *status* di scrittore isolato che non firma manifesti e che non aderisce a gruppi, l'apertura alle letterature straniere, nondimeno il legame stretto tra le lettere e la realtà e la sua concezione etica della letteratura lo distingue da scrittori modernisti sia italiani sia europei, che non intravedono un *Telos* che guidi la civiltà occidentale e credono che la possibilità mimetica della letteratura sia di registrare il Caos che governa un mondo ormai frazionato e un uomo moderno ormai scisso.⁸³ Basti pensare al conterraneo Pirandello, per il quale sia la letteratura sia la realtà costituiscono finzioni che, in quanto tali, non si possono caricare di significato etico. Borgese e i modernisti generalmente condividono l'idea espressa più volte da Nietzsche, il cui pensiero filosofico permea molta letteratura d'inizio Novecento, secondo cui l'arte serve come giustificazione estetica dell'esistenza: «in quanto fenomeno estetico, ci è ancora sopportabile l'esistenza, e mediante l'arte ci è concesso l'occhio e la mano e soprattutto la buona coscienza per poter fare di noi stessi un siffatto fenomeno»⁸⁴. Il concetto di arte come giustificazione estetica della vita è già ampiamente esposto da Nietzsche nella sua prima opera matura, il saggio *La*

219-21; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 59-63, 119-56, 198-205; M. Sacco Messineo, *Itinerari critici e impianto teorico nell'opera di Borgese*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*, cit., pp. 77-98; V. Stella, *Borgese e l'estetica*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*, cit., pp. 135-67; N. Tedesco, *L'esemplarità critica e inventiva di Giuseppe Antonio Borgese*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*, cit., pp. 535-539; L. Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, cit.; ora in *Rubè*, cit.

Borgese ha scritto su De Sanctis in *G. A. Borgese, La vita e il libro*, cit., vol. II pp. 367-76; Id., *Studi di letterature moderne*, cit., pp. 3-19.

⁸³ I titoli stessi di alcune opere critiche di Borgese palesano già l'aspirazione alla costruzione, all'organicità e sottolineano il vincolo tra libri e realtà alla ricerca di un senso alto e altro: *La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee*; *Risurrezioni*; *Tempo di edificare*; *Il senso della letteratura italiana*; *Poetica dell'unità*. Anche negli altri volumi critici di Borgese, seppur dal titolo non parlante, è ricavabile la concezione etica della letteratura: *Studi di letterature moderne* e *Da Dante a Thomas Mann*.

⁸⁴ F. Nietzsche, *La Gaia Scienza* (1882), trad. di Fabrizio Desideri, Pordenone, Studi Tesi, 1991, p. 139.

nascita della tragedia (1872), una dissertazione sul valore fondamentale del genere della tragedia per l'uomo, il quale, assistendovi da spettatore a teatro, apprende l'essenza della vita e le passioni per le quali essa è degna di essere vissuta.⁸⁵ Ma, se per il filosofo tedesco, come forse per buona parte dei modernisti, l'arte è, al pari della morale e della scienza, attività di menzogna (benché si tratti di una menzogna necessaria e positiva, da contrapporre alla passività, giacché nasce dalle facoltà creative degli individui), lo scrittore siciliano crede nell'autenticità morale oltre che estetica dell'arte. In Borgese è costante l'attenzione alla valenza etica dell'opera letteraria e al ruolo della letteratura, che lo muovono sempre alla ricerca della parola che si riveli più morale e al tentativo di costruire una metafisica delle essenze.

Comunque, lo scetticismo verso la letteratura come luogo di possibile progresso etico e umano della civiltà non appartiene a tutti i modernisti. Fernando Pessoa, autore di una grande opera modernista come *Il libro dell'inquietudine*⁸⁶, credeva così profondamente nella missione etica dell'arte che in una lettera del 1915, destinata allo scrittore e amico azzorrino Armando Côrtes-Rodrigues (altro modernista portoghese, che condivideva con Pessoa diverse idee sulla nuova estetica dell'arte), si impone questo proposito:

Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da

⁸⁵ Id., *La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo* (1872), edizione italiana a cura di Paolo Chiarini, con la collaborazione di Roberto Venuti, Roma-Bari, Laterza, 1992.

⁸⁶ Forse a Pessoa, la cui opera è stata scoperta e pubblicata quasi integralmente postuma, non è ancora attribuito un posto che merita nel canone dei grandi modernisti europei per il fatto di appartenere a una letteratura periferica come quella portoghese. F. Pessoa, *Livro do desassossego*, leitura, fixação de inéditos, organização e notas Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença, 1990; ediz. it.: F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di Maria José de Lancastre, prefazione di Antonio Tabucchi, traduzione di Maria José de Lancastre e di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2013.

humanidade.⁸⁷ [Ora, avendo visto e sentito tutto, ho il dovere di chiudermi in casa nel mio spirito e lavorare, quanto io possa e in tutto ciò che io posso, per il progresso della civiltà e l'allargamento della conoscenza dell'umanità]

Inoltre, l'estetica di Borgese non è così lontana da quella di altri modernisti, dal momento che lo stesso amico Tozzi sosteneva che «quello che scriviamo non può escire da noi senza un risultato morale, che concorra a stabilire il valore della nostra esistenza»⁸⁸. I modernisti italiani, infatti, nel voler superare il decadentismo estetico dannunziano,⁸⁹ concordano su un'idea di letteratura non basata sull'orpello dello stile e sulla seduzione dell'artificioso, ma sulla rappresentazione dell'arida verità della vita.

Coerentemente con la sua kantiana legge morale, la soluzione artistica prediletta da Borgese – come anticipato in apertura di Capitolo – è la narrativa, e in modo speciale il romanzo, su cui concentra anche la sua attività teorica e critica, sia in *Tempo di edificare* che nelle opere in cui riflette su molti autori europei, perché ritiene questo genere più adatto della poesia o del teatro a costruire ed esprimere una *Weltanschauung*, un'assiologia, un sistema filosofico. Nel principio poetico dell'organicità dell'opera d'arte, ripreso dalla tradizione ottocentesca in una genealogia che va dai primi teorici del romanzo, come Hegel, e da scrittori come Goethe, Manzoni, Stendhal, Balzac fino a Tolstoj e Verga, l'intellettuale siciliano vede la soluzione estetica da contrapporre alla decadenza frammentista e calligrafica della letteratura e l'unità armonica di etica ed estetica.⁹⁰ Così, il correlativo stilistico ideale della visione etica ed estetica della

⁸⁷ F. Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Joel Serrão, Lisboa, Confluência, 1944 (3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 43 – Lisboa, 19 de Janeiro de 1915). Traduzione italiana mia.

⁸⁸ T. Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, cit. da A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 115.

⁸⁹ Borgese mostra questa volontà di superamento nell'opera *Gabriele D'Annunzio* (1909), cit.

⁹⁰ Sul principio borgesiano di unità e organicità dell'arte e sulla corrispondenza tra parola e morale, tra libro e vita: G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 233-36; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 41-50, 144-46, 186-89, 198-205, 223-28;

letteratura di Borgese diventa la scelta per una narrazione più vigilata e strutturata, di origine manzoniana e ottocentesca che, sebbene avvicicabile al modernismo perché cede preponderante spazio agli intricati pensieri che si affastellano nelle coscienze dei suoi personaggi, consente all'autore di proporre un'istanza morale in risposta alle crisi dei personaggi. Proprio l'estraneità e la minor partecipazione del narratore alla crisi di valori dei suoi personaggi costituiscono la replica morale allo smarrimento delle loro coscienze. In quest'ottica, non è casuale che gli *explicit* delle opere borgesiane, pur al termine di vicende che narrano dei travagli esistenziali, abbiano la tendenza ad avere il "segno più" e aprano alla possibilità di un riscatto religioso.⁹¹

Dirà Leonardo Sciascia che «quando scrive *Rubè*, Borgese è già salvo»⁹², avendo «già superato [...] il piccolo mondo provinciale di cui l'avvocatuccio Rubè conservava ancora il peso e la vergogna»⁹³. Dice bene Onofri – sulla scorta di altri critici prima di lui – che «Borgese contemplò nella vicenda di Rubè la propria autobiografia spirituale, e quella della sua generazione, ma come una spoglia deposta, per poi rivolgere altrove e altrimenti i propri passi»⁹⁴. Infatti, nel superamento del protagonista di *Rubè*, un inetto che fallisce nella vita senza riuscire a trovarne un'attuazione e una condotta pratiche che le conferiscano senso, l'intellettuale Borgese vuole indicare la via all'uomo per lasciare alle spalle la crisi esistenziale del suo eroe Filippo Rubè cercando una *ratio*, una legge morale, una possibile costruzione per un avvenire migliore, con uno slancio ideale talvolta drammatico (siamo nel marasma storico dei primi decenni del Novecento, teatro della prima guerra mondiale e poi dell'ascesa del fascismo in Italia e di altri

A. Sole, *Borgese dantista e la «poetica dell'unità»*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*, cit., pp. 217-40.

⁹¹ Cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 227-28.

⁹² L. Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, cit.; ora in *Rubè*, cit.

⁹³ M. Kuitunen, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., p. 56. Sull'elemento autobiografico in *Rubè*: V. D'Agati, *Nuclei autobiografici nel 'Rubè' di Borgese*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 125-37.

⁹⁴ M. Onofri, *Borgese da 'Rubè a 'Golia': appunti per un'antropologia italiana*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 33-46: 41.

totalitarismi in Europa e nel mondo) e, dalla metà degli Anni Venti – in questo senso è significativo il secondo romanzo *I vivi e i morti* del 1923 –, sempre più intriso di spirito religioso. Come gli esteti dei romanzi dannunziani rappresentano il rifiuto delle responsabilità morali, così «*Rubè* è approfondimento ma anche il superamento degli eroi dannunziani»⁹⁵. Lo stesso Borgese dimostra con la sua biografia, il coraggio di andare contro il potere, pagando con l'esilio negli Stati Uniti il ripudio del fascismo. Sulla distanza tra le *Weltanschauung* di Pirandello e di Borgese e su quella tra Borgese e il suo Filippo Rubè, si è ben espresso Giovanni De Leva:

Se la dialettica vita-forma appartiene a Pirandello, condivisa com'è da tanti suoi protagonisti, romanzeschi e teatrali, l'antitesi tra fiume e lago paludoso non sembra invece propria di Borgese, quanto piuttosto del suo personaggio. Ne è prova l'ironia del narratore, il quale dubita che il malessere di Rubè, anziché all'insoddisfazione per un'esistenza che non scorre come un fiume in piena, non sia dovuto invece, più prosaicamente, al suo "stomaco malaticcio".⁹⁶

Non è così, invece, per Svevo, Pirandello e Tozzi (e poi per Gadda), che non posseggono una fede salda che possa salvarli, ma che, anzi, partecipano all'ineffabilità dell'uomo moderno e dei loro personaggi.

5. Uno scrittore e un intellettuale isolato

Borgese si inserisce nel panorama letterario con la stessa postura dei modernisti italiani (anche se questo elemento può riguardare anche autori non modernisti): agisce singolarmente, è un isolato che non si unisce ad alcun gruppo,

⁹⁵ A. Carta, *Il cantiere Italia. Capuana e Borgese costruttori*, cit., pp. 129.

⁹⁶ G. De Leva, *Dalla trama al personaggio: Rubè di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, cit., p. 37.

parla sempre a titolo personale, da battitore libero, non cavalca l'onda delle tendenze del tempo e, sebbene sia un protagonista del dibattito critico di inizio secolo, la sua produzione artistica è – come vedremo nel prossimo Capitolo – spesso stroncata e trascurata. Svevo fino al 1925 è o disprezzato o misconosciuto; Tozzi viene scoperto, valorizzare e pubblicato da Borgese, ma inizia a raggiungere la degna fama solo dagli anni Sessanta grazie a Debenedetti; anche il più famoso Pirandello veniva considerato maggiormente per la sua produzione teatrale che per quella narrativa; il più giovane Gadda vive «una solitudine orgogliosamente tragica: non cede al disimpegno ludico né si rifugia nell'ideologia di una letteratura che crede di riuscire comunque a predicare qualcosa – come direbbe Calvino – del “mondo non scritto”»⁹⁷. Anche Massimo Bontempelli, inserito nel modernismo da Romano Luperini,⁹⁸ nella prefazione de *La vita intensa* (1920),⁹⁹ dichiarando di scrivere «per i posteri», come afferma pure ne *La vita operosa* (1921),¹⁰⁰ si mostra consapevole di vivere, da scrittore, una condizione di esclusione.

Come abbiamo visto, sul piano della critica il giovane Borgese ha il coraggio di andare addirittura contro Croce, un perno allora centrale del mondo letterario italiano, mettendosi così in posizione di difficoltà; sul piano estetico-letterario si scaglia contro il frammentismo e il soggettivismo vociano, attirandosi altre antipatie, e non aderisce a nessun progetto programmatico delle riviste dell'epoca né tantomeno ai manifesti e alle poetiche condivise delle avanguardie storiche, che avversa.

La ragione dell'approccio solitario dei modernisti contrapposto alle comunità che formano gli avanguardisti risiede in un'antitetica «concezione del lavoro

⁹⁷ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 18.

⁹⁸ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., pp. 3-12: 11.

⁹⁹ M. Bontempelli, *La vita intensa*, a cura di Luigi Baldacci, in *Opere Scelte*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1978.

¹⁰⁰ Id., *La vita operosa*, a cura di Luigi Baldacci, in *Opere Scelte*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1978.

intellettuale»¹⁰¹. I modernisti, pur apportando innovazioni tematiche e formali, non intendono devastare il solco tracciato dal passato uccidendo i padri della tradizione letteraria, ma si prefiggono riassorbirla e modificarla. Per converso, gli avanguardisti sferrano un attacco rivoluzionario, distruttivo, iconoclasta verso chi non aderisce alla loro poetica estremista e percepiscono come nemici da abbattere coloro che non appartengono al loro gruppo. Mentre le avanguardie attribuiscono forte valore al mero gesto artistico di rottura e provocazione e manifestano un tetragono integralismo teorico, praticando quello che Compagnon denomina *terrorismo teoretico*,¹⁰² Borgese, pur nascendo come critico, per giustificare la sua idea di riedificazione di un romanzo che offra una visione organica della vita, sceglie di scrivere narrativa perché non antepone mai l'intenzione all'opera, assegnando a quest'ultima assoluto valore artistico. Sempre Compagnon mette saggiamente in guardia dall'asservire l'arte alla teoria:

Il rapporto fra intenzione formale e novità effettiva non è scontato, perché l'arte tende a confondere le migliori intenzioni del mondo. Pensare di sottometterla a delle idee, a una filosofia, a una politica, a un sistema, non significa forse farsene una ben misera idea?¹⁰³

¹⁰¹ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 28.

¹⁰² A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 69. Si può cogliere un parallelismo tra gli avanguardismi e i modernismi dell'arte pittorica e quelli della letteratura e nel rapporto tra teoria e pratica in queste due pratiche artistiche: «Dopo il prestigio del nuovo e l'entusiasmo futurista, che fecero la loro comparsa separatamente, un altro tratto, anch'esso contraddittorio, si ricollega per noi alla tradizione moderna: il suo terrorismo teoretico. [...] Il paradosso del ruolo attribuito nella tradizione moderna alla teoria: gli artisti che avrebbero segnato la storia in profondità, come Cézanne, si basarono spesso su teorie giudicate deboli o false, mentre i più inflessibili programmi teorici e i manifesti avanguardisti più convinti diedero luogo a opere presto dimenticate, che lasciarono solo ricordi aneddotici. Nel corso del XX secolo la corrispondenza fra teoria e pratica è stata spesso incerta. I primi moderni, come Baudelaire o Manet, o ancora Cézanne, furono tali loro malgrado o a loro insaputa; non si pensavano né rivoluzionari né teorici. Manet voleva rifare Giorgione, Cézanne voleva rifare Poussin: la loro parola d'ordine era 'rifare', non 'fare del nuovo' (Compagnon, p. 69).

¹⁰³ Ivi, pp. 69-70.

Il ritorno al romanzo è coerente con la concezione di Borgese della letteratura come mediazione, mentre l'avanguardia, con la sua pratica dell'attacco estetico e dello strappo ideologico, con la sua incompiutezza costitutiva, con suo rigetto di qualsiasi ipotesi di *Mimesis* del reale, si contraddistingue per il rifiuto netto di ogni mediazione, esprimendo «un modo di arte e di letteratura che pone immediatamente le contraddizioni (forma-contenuto, soggettivo-oggettivo, arbitrario-necessario, razionale-irrazionale, psicologismo-naturalismo)»¹⁰⁴. Se André Breton, teorico del surrealismo, forse l'avanguardia più spinta, attacca Cézanne in virtù del principio per cui la rappresentazione deve sparire completamente, non deve mantenere alcun rapporto col mondo esterno, gli scrittori modernisti credono ancora nell'estetica della rappresentazione. La posizione di Borgese nei confronti delle avanguardie è quella di un postumo: dopo che queste hanno violentato la tradizione, per il critico siciliano la rifondazione del romanzo deve passare attraverso la riesumazione e la rielaborazione del realismo e del naturalismo ottocenteschi. Da tale ermeneutica deriva il riconoscimento di Verga come pilastro su cui riedificare il romanzo e l'identificazione – fortemente criticabile – di Tozzi come prosecutore del verismo verghiano.

L'ulteriore originalità e l'ulteriore isolamento di Borgese, anche rispetto ad altri scrittori modernisti, sono caratterizzati dal fatto che l'intellettuale siciliano crede saldamente che la letteratura non possa rimanere avulsa dalla realtà, desumendo dal De Sanctis l'idea che la critica debba assolvere una funzione sociale, etica e politica:

Dal De Sanctis Borgese trae insomma l'idea di un fare letterario rivolto all'azione, al gesto, al movimento; incluso nel senso drammatico dell'esistenza e delle sue lacerazioni; davvero puntato allo sforzo di recuperare alla critica una responsabilità civile e morale.¹⁰⁵

¹⁰⁴ F. Fortini, *Avanguardia e mediazione* [1968], in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 73-83: p. 77.

¹⁰⁵ A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, cit., p. 120. Spesso non tutta l'opera di uno scrittore mantiene la stessa linearità e la stessa unità interne. Questo avviene

6. La finestra aperta sulle letterature straniere e la scoperta di Tozzi e Moravia

A esclusione del solo Tozzi, chiuso nell'angusto mondo senese, è tipico degli scrittori modernisti (che, in questo caso, condividono questa caratteristica con le avanguardie) un atteggiamento di apertura verso le tendenze che attraversano le letterature straniere. Per Borgese rinvigorire la produzione letteraria italiana significava in primo luogo sprovvincializzarla, favorendo i contatti con la letteratura d'oltrefrontiera, rapporti che costituivano anche un'arma per sua la lotta contro il frammentismo di matrice vociana.¹⁰⁶ Il critico siciliano ragiona sempre adottando un'ottica europea. Non a caso *Rubè* (e forse anche la narrativa minore dello scrittore siciliano) appartiene, pur con originali differenze, non solo alla medesima area di famiglia del romanzo modernista italiano, ma più in generale a quella del modernismo europeo. Il critico siciliano si prodiga attivamente in quest'operazione di internazionalizzazione della letteratura italiana dirigendo il ponderoso progetto della *Biblioteca romantica* (oltre cinquanta classici della letteratura mondiale, editi per Mondadori) – cui ho accennato in precedenza.¹⁰⁷ Leonardo Sciascia, ricordando che «gli scrittori viventi *venivano*

anche in uno scrittore come Borgese, per il quale l'organicità era un principio assoluto. Infatti, per un libro come il racconto-lungo (o romanzo breve) *Tempesta nel nulla*, integralmente permeato da una visione religiosa della letteratura, si è parlato di «religiosità ancora intimistica, che stenta ad aprirsi al sociale [...] e che testimonia il grado zero dell'impegno pubblico» (V. Licata, *L'invenzione critica: Giuseppe Antonio Borgese*, cit., p. 114 e Id., «*Tempesta nel nulla*», «*Il grado zero*» dell'impegno, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera*, cit., 299-302).

¹⁰⁶ Sull'attenzione di Borgese verso le letterature straniere: G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 43-46.

¹⁰⁷ AA.VV., *Biblioteca romantica*, diretta da G. A. Borgese, cit.; cfr. I. de Seta, «*La biblioteca romantica*» 1930-1938. *Il contributo di Giuseppe Antonio Borgese alla formazione di un canone della letteratura straniera in Italia*, cit.; D. Biagi, *Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore*, in «*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, a cura di Maurizio Pirro, Milano, di/segni, 2018, pp. 167-185; E. Cattaneo, *Borgese e la "Biblioteca Romantica" Mondadori*, in «*La fabbrica del libro*», n. 2, 2010,

sollecitati e coinvolti a leggere, a rileggere, a tradurre»¹⁰⁸, segnala come il suo progetto troverà seguito anche presso l'editore Einaudi: «È da segnalare come l'operazione di Borgese con la 'romantica' mondadoriana, di far tradurre agli scrittori italiani i grandi romanzi stranieri, sia stata ripresa, e in qualche caso recuperata, da Giulio Einaudi»¹⁰⁹. Non è casuale che a riconsiderare l'importanza di Borgese sia un critico come Debenedetti, anche lui attento al panorama europeo e fautore di un rinnovamento morale che passi attraverso le arti.¹¹⁰ Se non fosse emigrato negli Stati Uniti, probabilmente Borgese avrebbe condiviso l'impostazione di «Solaria» e «Letteratura», riviste che, col loro sguardo rivolto verso gli orizzonti della *World Literature*, si sono fatte veicoli di importazione in Italia di molti autori stranieri.¹¹¹ L'interesse di Borgese per le letterature straniere è coerente con la predilezione per la narrativa, genere di ancora insufficiente tradizione al principio del XX secolo nella letteratura italiana, in opposizione alla lirica. Infatti, la preferenza di Borgese per il romanzo è sì

conseguenza di una sua particolare scelta o inclinazione d'animo, ma anche frutto del suo costante interesse per le letterature straniere in un particolare clima italiano in cui, tranne poche eccezioni, ci si limitava, pur sentendo la necessità di una sprovincializzazione della cultura, ad

pp. 12-17; I. Calvino, *La «Romantica»*, cit.; L. Sciascia, *Borgese*, in *Cruciverba*, cit., pp. 202-208 e Id. *Nota a 'Le Belle'*, 1983, pp. 165-176.

¹⁰⁸ L. Sciascia, *L'Omnibus di Longanesi*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 160-171: 166.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Su Borgese e Debenedetti: I. de Seta, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 91-106: 91-96; M. Onofri, *Borgese e Debenedetti*, in Id., *Altri italiani: saggi sul Novecento*, a cura di Barbara Pasqualetto, Roma, Gaffi, 2012, pp. 57-76; prima in «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2001, pp. 145-63.

¹¹¹ Cfr. R. Donnarumma, «Solaria» e il canone della narrativa modernista, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, cit., pp. 161-180; L. Cristiano, *Le traduzioni di «Solaria»*, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, cit., pp. 181-196; M. Panetta, *Le riviste e la scrittura del romanzo*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 229-40; A. Stara, *Partita sospesa. Gli anni di «Primo Tempo»*, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, cit., pp. 145-160.

incentrare l'attenzione più sugli aspetti lirici che non narrativi della cultura europea.¹¹²

L'attività critica dell'intellettuale palermitano non fa che confermare il suo interesse nazionale: oltre a due volumi quasi interamente dedicati alle letterature europee (*Studi di letterature moderne*, 1915; *Ottocento europeo*, 1927), in tutte le opere critiche vi sono contributi sulle letterature straniere.

Borgese come critico militante ha la grande dote di scoprire e valorizzare nuovi talenti, tra i quali spiccano i casi di Tozzi e Moravia (senza dimenticare quelle di Soldati e Piovene).¹¹³ In *Tempo di edificare* il critico siciliano annovera Tozzi – a cui è riservato un intero capitolo¹¹⁴ –, insieme a Pirandello, Panzini¹¹⁵ e Moretti, tra i rinnovatori più fecondi della letteratura italiana.¹¹⁶ Tozzi, nel volume *Realtà di ieri e di oggi* (1928),¹¹⁷ raccolta di saggi critici scritti tra il 1913 e il 1920, anticipa molti dei temi trattati da Borgese in *Tempo di edificare* (1923). Quest'ultimo, oltre ad aver influito sull'evoluzione artistica dello scrittore senese, subito dopo la precoce morte di Tozzi (1920) si fa patrocinatore della sua opera: cura la pubblicazione dei romanzi ancora inediti *Ricordi di un impiegato*¹¹⁸ e *Gli egoisti*, di alcune novelle raggruppate sotto il titolo *L'amore* (questa uscita non

¹¹² M. N. Frascarelli Gervasi, *I romanzi di Borgese e la tradizione narrativa americana: spunti e suggestioni*, in «Critica letteraria», 1982, pp. 359-372: 359.

¹¹³ Sulla critica militante e sullo stile critico di Borgese: L. Parisi, *La critica militante di G. A. Borgese*, in «Italian Studies», 1999, pp. 102-117; A. Palermo, *Borgese critico*, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 325-50.

¹¹⁴ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., pp. 23-63. Su Borgese e Tozzi: I. de Seta, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, cit., pp. 91-94; C. Spalanca, *Borgese e Tozzi*, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 385-98; L. Reina, *Borgese e Tozzi*, in «Critica letteraria», 1981, n. 3, pp. 474-85.

¹¹⁵ Diversamente da quanto fa Tozzi, che critica Panzini in un articolo: F. Tozzi, *Alfredo Panzini*, in Id. *Realtà di ieri e di oggi*, cit., pp. 285-94.

¹¹⁶ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. 256.

¹¹⁷ F. Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, cit.

¹¹⁸ Id., *Ricordi di un giovane impiegato*, con un *Avvertenza* di Giuseppe Antonio Borgese, Roma, La rivista letteraria, 1920.

postuma, ma nel 1919)¹¹⁹ e del dramma *L'incalco*,¹²⁰ insiste presso Treves affinché i romanzi tozziani siano accolti nel suo catalogo e scrive prefazioni e articoli encomiastici¹²¹ in opposizione alle stroncature di Gargiulo e Russo,¹²² severi recensori a loro volta anche del *Rubè* borgesiano. Diversamente da molta critica (tra questi il già citato Gargiulo, Prezzolini e Pirandello) che considera Tozzi, in particolare per la raccolta di brevi novelle *Bestie* del 1917, uno scrittore frammentista, il critico polizzano vede nell'opera di Tozzi la riscoperta di una tipologia di romanzo di ampia costruzione, strumento ideale per una profonda espressione artistica che mostri la cruda verità della vita. Infatti, l'interesse per Tozzi rafforza Borgese verso la sua meta teorico-critica:

Le ragioni della lettura borgesiana vanno correttamente individuate nell'intento programmatico e anche divulgativo che il critico andava perseguendo nell'elaborazione delle sue teorie le quali gli facevano piuttosto accettare, sul piano critico, una costruzione narrativa di impianto realistico, esposta alla complessità e alle peripezie romanzesche, che non versioni allucinanti e misticheggianti di fantasmi poetici.¹²³

Tuttavia benché individui correttamente nello scrittore senese uno dei «primissimi edificatori della nuova giornata letteraria d'Italia»¹²⁴, sul critico siciliano pesa l'onere di considerare Tozzi uno scrittore neo-verista, un epigono di Verga, mentre il progetto dello scrittore senese era quello di «assorbire la tradizione per

¹¹⁹ Id., *L'amore. Novelle*, Milano, Vitagliano, 1919.

¹²⁰ Id., *Gli egoisti – L'incalco*, con una nota preliminare di Giuseppe Antonio Borgese, Roma-Milano, Mondadori, 1923.

¹²¹ G. A. Borgese, *Federigo Tozzi*, «I Libri del giorno», 4 aprile 1920, pp. 171-74; Id., *Federigo Tozzi e la piccola borghesia: giovani, l'amore, ricordi di un impiegato*, «I Libri del giorno», 9 settembre 1920, pp. 457-59; Id., «*Il Podere*» di *Federigo Tozzi*, «I libri del giorno», 4 aprile 1921, pp. 174-76; Id., *Il precursore Tozzi*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1928.

¹²² C. Carabba, *Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 113.

¹²³ L. Reina, *Borgese e Tozzi*, cit., p. 149.

¹²⁴ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. VII.

stroncarla»¹²⁵. Infatti, dell'autore senese egli apprezza non tanto la novità dirompente di *Con gli occhi chiusi*, ma soprattutto *Tre croci*, nel quale il critico polizzano vede il raggiungimento della perfetta oggettivazione che si conviene al narratore. Non si trattava di una banale preferenza di gusto, bensì di un preciso piano ermeneutico:

Borgese aveva visto in Tozzi l'uomo capace di contribuire fattivamente a un rinnovato *tempo di edificare* [...]. Includere Tozzi in un grande piano di ricostruzione voleva dire usarlo contro le avanguardie, chiamarlo a testimoniare in favore di *Rubè*, il capolavoro narrativo dello stesso Borgese, proiettarlo nel ritorno all'ordine degli anni Venti.¹²⁶

Invece, Giacomo Debenedetti inaugura un nuovo pensiero ermeneutico su Tozzi, nel definire *Tre croci* «uno splendido passo indietro»¹²⁷ proprio per il suo impianto più tradizionale e meno modernista, e nell'identificare in *Con gli occhi chiusi* l'opera tozziana più significativa, in chiave modernista e anti-naturalista:¹²⁸

Debenedetti invece riportava Tozzi al disordine. Non ne faceva un avanguardista [...], ma lo riallacciava, sia pure su livelli di rapporto analogico, a una letteratura europea di punta che per lui valeva di più delle sperimentazioni con tanto di programma e di manifesto. E Tozzi tornava a essere quella che realmente era stato: l'uomo della demolizione del romano naturalista e del personaggio di cui siamo in grado di controllare, dalla nostra specola demiurgica, vita morte miracoli. Insieme con Svevo e con Pirandello, Tozzi era un *moderno* perché aveva rinunciato a capire *come stanno le cose*, perché avevo rinunciato al diritto di

¹²⁵ R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 74. Sulle differenze tra il mondo di Verga e quello di Tozzi cfr. le riflessioni di L. Russo in *I narratori*, a cura di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1987, p. 18, e A. Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: 'Il podere'*, Padova, Liviana, 1972, pp. 58ss.

¹²⁶ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 37.

¹²⁷ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 222.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 202-24 e *Id.*, *Con gli occhi chiusi*, in *Id.*, *Il personaggio-uomo*, cit.

giudizio e di condanna, perché aveva limitato al massimo il proprio ruolo e si era imposto di non evadere dalla mera rappresentazione.¹²⁹

Pochi anni dopo, Borgese scopre per primo l'esordiente Alberto Moravia de *Gli indifferenti* (1929),¹³⁰ cogliendo anche che questo romanzo sarebbe potuto diventare il caposcuola di una nuova corrente o di una nuova serie di personaggi: «'Gl'indifferenti!' Potrebbe essere un titolo storico. Dopo i crepuscolari, i frammentisti, i calligrafi, potremmo avere anche il gruppo degl'indifferenti»¹³¹. Borgese tiene a battesimo questa generazione di giovani narratori, tra i quali, oltre a Moravia, i più famosi sono Soldati e Piovene, cui augura di sapersi congedare dai loro personaggi, spettri della crisi morale, come lui aveva saputo fare con *Rubè*.¹³² L'entusiasmo del critico siciliano per Moravia e il tentativo di portarlo alla ribalta sono indice soprattutto del suo gusto per un romanzo ben strutturato, "riedificato", che egli vede in questa nuova generazione di scrittori: «nei nuovi romanzi, quindi, Borgese ammira la capacità di saper rappresentare in modi, linguaggi e forme adeguate e organicamente corrispondenti, la condizione esistenziale contemporanea»¹³³. Infatti, Moravia è sì innovativo, ma in senso realistico, avulso dai radicali e dagli avanguardismi estremi di quel torno di anni. Lo scrittore romano guarda a Pirandello, ma ne marca anche la distanza affermando che il romanzo, per conservare vitalità, deve rispettare «l'equilibrio rigoroso del pensiero e dell'azione», mentre rimproverava a Pirandello un abuso di «cerebralità».¹³⁴ Nemmeno Borgese si conforma all'ideale moraviano: infatti, in *Rubè* l'azione è quasi sempre schiacciata dai roveli della coscienza del

¹²⁹ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 37.

¹³⁰ G. A. Borgese, 'Gli Indifferenti', cit., pp. 214-20.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Questo concetto è ribadito a più riprese nelle recensioni contenute nel volume *La città assoluta e altri scritti*.

¹³³ A. Carta, *Il cantiere Italia. Capuana e Borgese costruttori*, p. 134.

¹³⁴ Queste affermazioni si trovano in un articolo del giovane Moravia, pubblicato nel 1927 sulla «Fiera letteraria» che cito da P. Voza, *Nel Ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», marzo 1982, pp. 207-210.

protagonista. Anche Giacomo Debenedetti nota il cambiamento introdotto da *Gli indifferenti*, nella cui opera il «romanzo moderno» di Pirandello, Svevo e Tozzi raggiunge un ulteriore grado di maturazione realistica:

Una vera presa di coscienza non si comincia a intravedere, e solo sporadicamente, isolatamente, che nell'interpretazione realistica degli *Indifferenti* di Moravia, uscito nel 1929, e nella geniale intelligenza realistica dei romanzi di Svevo, riscoperti proprio in quello stesso giro di anni.¹³⁵

Salvatore Battaglia mette in rilievo i meriti e il metodo della critica borghese con queste parole: «Borghese possedeva la capacità di rappresentare il momento critico di uno scrittore o la insufficienza organica di una ispirazione nella fulminea icasticità di un'immagine, che il più delle volte conserva al giudizio dialettico la sua prima verità intuitiva».¹³⁶ Sulla lungimiranza critica di Borghese e su alcune sue calzanti definizioni (celebre la coniazione dei *crepuscolari*)¹³⁷ si è felicemente parlato di «sguardo da postero»¹³⁸. L'assidua missione di Borghese come critico militante fa affermare, dopo la morte improvvisa dell'intellettuale polizzano, a Emilio Cecchi, malgrado questi lo avversasse, che «se si dovesse ricercare quante idee critiche, su autori nostrani e stranieri sono in circolazione, che Borghese enunciò per la prima volta, ce ne sarebbe del lavoro da fare, e proficuo»¹³⁹. Su

¹³⁵ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 5. Cfr. anche S. Guerriero, «*Gli Indifferenti* nella storia del romanzo», «Belfagor», maggio 2008, pp. 259-70.

¹³⁶ S. Battaglia, *Ritorno di Borghese*, in *Occasioni critiche*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 204-212: 207.

¹³⁷ Cfr. G. Savoca, *Borghese e i crepuscolari: per la storia semantica di un concetto critico*, in G. A. Borghese, *La figura e l'opera*, cit., pp. 241-56.

¹³⁸ A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., p. 104.

¹³⁹ Cit. da M. Robertazzi, *Introduzione a G. A. Borghese, La città assoluta e altri scritti*, cit., p. 9.

In un articolo ho voluto mettere in luce un'altra piccola specola dell'ingente produzione critica militante di Borghese, quella riservata alle scrittrici a lui coeve e alla sua concezione della letteratura femminile del suo tempo in rapporto a quella maschile, quest'ultima ritenuta talvolta inferiore alla prima dal polizzano. L'articolo, dal titolo «Verso un canone plurale. Le scrittrici nella critica di Giuseppe Antonio Borghese», è in procinto di apparire nel volume *Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon*, a cura di Milagro Martín Clavijo e María

questa asserzione, Sciascia chioserà mestamente che nel 1982, a trent'anni dalla scomparsa di Borgese, nessuno aveva ancora intrapreso questo lavoro (e noi potremmo aggiungere che, su questo versante della critica borgesiana, c'è ancora molto da fare).¹⁴⁰

Vicenta Hernández Álvarez, Granada, Editorial Comares, 2019, esito degli Atti del Congresso Internazionale “Scrittrici e canone. Presenze, assenze e sfide”, Università di Salamanca, 4-6 luglio 2018.

¹⁴⁰ Cfr. L. Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, cit.; ora in G. A. Borgese, *Rubè*, cit.

CAPITOLO V

Ostracismo nei confronti di Borgese e stroncature di *Rubè*

1. Sfortuna di e ostracismo contro Giuseppe Antonio Borgese

Prima ancora di spiegare i motivi della sfortuna di *Rubè*, occorre parlare dell'ostracismo subito dal suo autore.¹ Critico precoce e ardito, sia nelle scelte letterarie sia in quelle politiche, Borgese si attira l'avversione di quasi tutto l'*establishment* letterario e dell'intelligenza italiana. La carriera di Borgese è precoce: già nel 1905 viene pubblicata la sua tesi di laurea, *Storia della critica romantica in Italia*,² che aveva incontrato il favore di Benedetto Croce, il quale si preoccupa della pubblicazione. Tuttavia, dal 1911, quando Benedetto Croce prende pubblicamente e definitivamente le distanze da quel suo precocissimo allievo, in risposta ad un attacco di Borgese rivolto alla sua monografia su Vico, la vicenda dello scrittore siciliano si muta nella storia di una lunga sfortuna critica.³

Dopo la polemica recensione del 1911 alla monografia dedicata da Croce a Vico, la scomunica del filosofo non si fece attendere: a vedere in Borgese la figura del «rivale e impaziente successore in aspettativa», per di più affetto da «patologica esaltazione di sé». Fu così che quel futuro

¹ Sull'ostracismo nei confronti di Borgese: Cfr. M. Onofri, *Il caso Borgese* in Id., *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003, pp. 11-30.

² G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, cit.

³ Su rapporto e sui dissidi tra Borgese e Croce: I. de Seta, *American citizen. G. A. Borgese tra Berkeley e Chicago (1931-52)*, cit., pp. 95-110; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 119-91; M. Sansone, *Croce e Borgese*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera*, cit., pp. 113-33.

carico di luminosi presagi si volse repentinamente nella storia d'una lunga sfortuna critica: mentre il nome di Borgese divenne presto uno di quelli impronunciabili, se non per essere additato al pubblico ludibrio. Ci penserà Renato Serra, scrittore entrato subito nel mito per una morte tanto precoce quanto ingiusta, ad autorizzare, nelle famose Lettere (1914), l'immagine d'un lettore grossolano, sordo alla «delizia di impressioni precise», incline alle «formule facili» ed al «cattivo gusto»: giudizio tanto ripetuto (a cominciare da Luigi Russo), quanto infondato.⁴

Massimo Onofri spiega bene in cosa consista la diatriba tra Serra e Borgese,⁵ che palesa come l'opera di Borgese sia pregiudizialmente giudicata non solo in conformità a criteri estetici, ma anche etici:

Il contrasto tra Serra e Borgese, sotto la stella di Croce, sembra implicare, come già aveva ben visto Debenedetti nel *Romanzo del Novecento*, la profonda ed eterna opposizione, in sede critica, tra le ragioni del gusto e quelle del giudizio, tra i diritti del testo nella sua squisita e sentimentale autonomia e le esigenze del contesto storico, tra la religione assolutamente autosufficiente delle lettere e la vocazione al disegno ed alle architetture.⁶

Il «peccato di *hybris*»⁷, cioè l'opposizione di Borgese a Croce, spiega in parte l'ostracismo di un nutrito gruppo di intellettuali italiani (tra questi annoveriamo anche il filosofo e critico Adriano Tilgher, gran promotore, invece, di Pirandello e di Miguel de Unamuno) nei confronti del critico siciliano e le ragioni del semi-oblio di cui è stato vittima per lunghi anni. Nonostante gli costosi sfavori dei numerosi crociani, Borgese attacca comunque con insistenza e con coraggio il sistema estetico del filosofo. Feroce è pure l'avversione degli uomini della Ronda, mentre Bacchelli, ancora lontano dalla prosa fluviale de *Il mulino del Po* (1938-

⁴ M. Onofri, *Borgese, la ricca eredità di un intellettuale. A cinquant'anni dalla morte, rileggiamo le opere del saggista, critico e romanziere*, «L'Unità», 04/12/2002, p. 29.

⁵ Cfr. A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 31-36.

⁶ M. Onofri, *Il caso Borgese*, cit., pp. 11-30: 16.

⁷ I. de Seta, *American citizen*, cit., p. 109.

'40, pubblicato in tre parti; prima pubblicazione unitaria: 1957),⁸ parla del borgesiano *Rubè* come del «romanzo di un mezzo uomo»⁹. Se, i fascisti lo odiano per il suo coraggioso rifiuto del fascismo pagato con l'esilio, dall'altro versante Gobetti e Gramsci, impegnati in altre tragiche battaglie, non possono amarlo. Poiché ai tempi di Borgese i pensatori italiani si dividono quasi manicheamente tra crociani e gramsciani, la posizione eterodossa dell'intellettuale siciliano pesa come una spada di Damocle sulla sua valutazione artistica. Sul piano politico Borgese risulta scomodo anche agli antifascisti del secondo dopoguerra, crociani o marxisti che siano, che non gli perdonano il suo liberalismo eretico. Infatti, il polizzano, in piena guerra fredda, insegue già una sua terza via, mentre teorizza e progetta un utopico governo mondiale, con passione libertaria e pacifista. Un precoce e sempre fedele estimatore di Borgese, Guido Piovene, che è anche suo allievo, descrive bene l'ostilità generale che circonda la figura di Borgese: «I fascisti lo odiavano, i letterati neutri ma accomodati col fascismo si sentivano urtati da quell'intransigenza che stimavano boria; gli antifascisti, spiace dirlo, godevano quasi tutti dell'ostilità fascista per dargli addosso a cuor leggero in campo letterario»¹⁰.

Senza le proteste vibranti ma isolate di pochi critici autorevolissimi, come Salvatore Battaglia o Luigi Baldacci, nonché la testimonianza ostinata e rigorosa di scrittori conterranei come Vitaliano Brancati e Leonardo Sciascia, Borgese forse sarebbe stato espunto non solo dal panorama del Novecento letterario italiano (ed è comunque lontano dal ricoprire lo spazio che meriterebbe), ma anche da una più articolata e larga storia culturale del nostro Paese. La pressoché totale assenza dalle antologie scolastiche non solo di *Rubè*, ma dello stesso Borgese, conferma l'ostracismo della critica verso l'intellettuale siciliano, ancor di più nella veste di scrittore. Leonardo Sciascia, forse il più illustre ammiratore di Borgese, mira a riabilitare la figura e l'opera del suo conterraneo negletto e trova

⁸ R. Bacchelli, *Il mulino del Po*, introduzione di Indro Montanelli, Milano, Mondadori, 1995.

⁹ Cit. da M. Onofri, *Il caso Borgese*, cit., pp. 11-30: 17.

¹⁰ G. Piovene, *Ritorno di 'Rubè'*, in G. A. Borgese, *Rubè*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1974, pp. 400-404: 401.

le ragioni della sua sfortuna proprio nelle sue qualità eccelse, tali da attirarsi l'amore dei suoi giovani studenti, ma da suscitare invidia in molti scrittori.¹¹ Lo scrittore di Racalmuto nota che Borgese possiede tutto ciò che Voltaire indica essere la peggiore sventura dell'uomo di lettere, ovvero

Ebbe, davvero in questo senso, "tutto": tanti altri scrittori lo invidiarono, qualche altro intrigo fu ordito a suo danno, qualche potente lo dispreggò al punto da volerlo perdonare. Ma soprattutto ebbe quella che, secondo Voltaire, è la sventura maggiore: che molti imbecilli lo giudicarono e forse ancora, senza conoscerlo, continuano a giudicarlo.¹²

In seguito, Sciascia espone le grandi doti di critico di Borgese, rimproverando una certa critica che non saprebbe apprezzarlo perché incapace di assolvere con merito la sua funzione:

G. A. Borgese trovava una fulminea, illuminante definizione [...] E se ora – a cinquant'anni dalla morte – non vi si accompagna la sorte della Deledda, è perché manca una critica attenta, intelligente e generosa come quella che Borgese esercitò con meritata autorità; una critica che invece oggi si direbbe afflitta da una sorta d'invidia, e persino incoerente nei riguardi delle mode che rappresenta. Una critica che più ama i sepolcri che le resurrezioni, e che anzi ha fretta di seppellire. La definizione, semplice ed ardua al tempo stesso, come solo Borgese sapeva trovarle e spenderle con l'elegante prodigalità e nonchalance del gran signore.¹³

Sciascia ricorda poi che anche nel secondo dopoguerra Borgese continua a essere una figura scomoda perché, con citazione manzoniana, scrive che l'intellettuale

¹¹ Sull'ammirazione di Sciascia nei confronti di Borgese e sul suo tentativo di riabilitazione: I. de Seta, *Borgese rivalutato da Sciascia. Un'ideale autobiografia nazionale*, «La Libellula», Special Issue on *Il mestiere perduto. Sul silenzio degli intellettuali e la rimozione storica dell'idea di cultura come valore politico-sociale*, n. 3, anno 3, 2011, pp. 14-22; Id., *Ritratto e autoritratto. Sciascia e Borgese*, in «Todomodo», VII, 2017, pp. 167-78.

¹² L. Sciascia, *Borgese*, in *Cruciverba*, cit., pp. 202-208: 206.

¹³ Id., *Guastella, il barone dei villani*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., pp. 86-93: 86-87.

polizzano ha condotto e prodotto un'opera «vergin di servo encomio e di codardo oltraggio, in un tempo in cui tanti che servirono encomiando credettero poi di riscattarsene codardamente oltraggiando»¹⁴. Da ultimo, sempre l'intellettuale di Racalmuto sottolinea come, a fine anni Sessanta, sia «importante la riabilitazione di Borgese, che finalmente (e siamo nel 1968) viene citato tra i critici pirandelliani degni di nota»¹⁵.

2. Precoci e determinanti stroncature di Rubè

Un romanzo che si presenta lontano dalle aspettative del pubblico va sovente incontro a un iniziale insuccesso. Lo stesso Verga, modello imprescindibile per Borgese, rimase amareggiato del fallimento dei *Malavoglia* tanto che ebbe a dire all'amico Luigi Capuana, con cui intratteneva una fitta corrispondenza:

I *Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. Tranne Boito e Gualdo, che ne hanno detto bene, molti, Treves per primo, hanno detto male, e quelli che non me l'hanno detto mi evitano come se avessi commesso una cattiva azione. Dei giornali, all'infuori del *Sole*, della *Gazzetta d'Italia della domenica*, della *Rivista Europea* o letteraria che sia e della *Gazzetta di Parma*, nessuno ne ha parlato, anche i meglio disposti verso di me e ciò vuol dire chiaro che non vogliono spiattellarmi il *de profundis*. Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto [...]. Caro Luigi, io sono perfettamente nauseato dall'indifferenza con cui il pubblico che si dice letterario si occupa di tentativi siffatti in Italia.¹⁶

¹⁴ Id., *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 44-85, p. 73.

¹⁵ Id., *La corda pazza, Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1991, p. 142.

¹⁶ G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 168 e 170.

Poche righe dopo, Verga offre una chiosa in chiave socio-culturale del suo insuccesso, a cui fanno da contraltare la contemporanea fortuna di *Malombra* (1881) di Fogazzaro e il successo di poco successivo di D'Annunzio, che testimoniano l'apprezzamento del grande pubblico per il romanzo decadentista ed estetizzante: «in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e [...] ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter poi ridergli in faccia»¹⁷.

Questo vale anche per *Rubè*, contro il quale si scatena ben presto un acceso furore stroncatorio,¹⁸ mentre sul valore del suo romanzo *Borgese* rimane pervicacemente convinto, come lo era Verga per i suoi *Malavoglia*, senza cedere agli ammiccamenti in direzione dei gusti del pubblico. Sul momento, poiché *Borgese* era già noto per la sua opera di critico e per le sue posizioni politiche, già in polemica verso Mussolini, *Rubè* ha vasta risonanza. Il giovane Guido Piovene afferma che «col romanzo il suo nome circolò nel gran pubblico [...]. Ne fui toccato a fondo, forse anche perché l'argomento mi era interamente nuovo. Leggevo infatti per la prima volta un romanzo che rappresentava la crisi dell'intellettuale moderno»¹⁹. Il libro suscita scalpore per le sue componenti formali che vanno contro la moda estetica frammentista del momento e per i costituenti psicologici del suo protagonista. Le critiche si concentrano contro la

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Sulla ricezione critica di *Rubè*: A. Carta, *Rubè*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 168-71. S. Ferlita, *Rubè stroncato*, in *'Rubè' e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp.139-46; A. Carta, *Il cantiere Italia*, cit., pp. 131-33; G. De Leva, *Dalla trama al personaggio: 'Rubè' di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, cit., pp. 1-2 (si parla anche brevemente della ricezione positiva in Francia e negli Stati Uniti); P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 47-68; M. Onofri, *Fortuna di 'Rubè'*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, t. II, a cura di Walter Pedullà e Ninò Borsellino, Roma, Motta, 2004, pp. 1038-43; A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel Rubè di Borgese*, in «Critica Letteraria», 1996, pp. 283-306: 283 e 283n; M. Kuitunen, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 45-54; L. De Maria, *Introduzione*, cit., pp. XXI-XXII.

¹⁹ G. Piovene, *Ritorno di 'Rubè'*, cit., pp. 400-404: 400.

prosa nervosa e poco classica: Emilio Cecchi, uno dei critici più rilevanti del primo Novecento, la definisce una «prosa abborracciata» e parla di «esecuzione del lavoro [...] convenzionale, approssimativa, sciatta» e di «ridondanze verbali»²⁰, mentre Attilio Momigliano definisce lo stile «unico, troppo logico e critico»²¹. Ma, la stroncatura del primo romanzo borgesiano attiene anche al disprezzo verso i ragionamenti astratti e cervellotici del protagonista.²² Pietro Pancrazi, proprio additando lo stile poco letterario di *Rubè*, conia l'espressione «il romanzo di un critico»²³. Ciononostante, la recensione di Pancrazi, diversamente da altre, non è del tutto negativa. Egli riconosce l'alto valore dei contenuti e il vasto disegno di *Rubè*, che lo distingue dalla letteratura ripiegata su se stessa dei vociani, seppur vanificato dalla pochezza stilistica:

Se ripensiamo *Rubè* a distanza, sentiamo che, come in nessun altro racconto d'oggi, qui c'erano gli elementi narrativi drammatici e di pensiero per un ampio romanzo moderno; fuori finalmente della letteratura chiusa in se stessa, e fuori della letteratura ch'è soltanto rappresentazione del contenuto. A raggiungere il fine, occorre che la ricca materia del racconto decantasse meglio, si convertisse più naturalmente in arte. E vien fatto di pensare se, per avventura, Borgese non abbia verso l'arte alcuni dei torti che il suo *Rubè* ha verso la vita: se non difetti anche lui d'intimo disinteresse e pazienza.²⁴

²⁰ Cfr. E. Cecchi, *Borgese romanziere*, «La Tribuna», 13 aprile 1921; poi, con il titolo *Testimonianza su Borgese*, in *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, pp. 460-65: 461.

²¹ Cfr. A. Momigliano, *Rubè*, «Il Giornale d'Italia», 23 aprile 1921; poi, con il titolo *Giuseppe Antonio Borgese*, in Id., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, pp. 261-95: 269-70.

²² A. Gargiulo, *Conclusioni sul 'Rubè'*, «L'Italia letteraria», n. 11, 1931; poi in *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 185-91.

²³ P. Pancrazi, *Romanzo di Borgese*, «Il Resto del Carlino», 14 maggio 1921; poi in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi (1918-1922)*, Bari, Laterza, 1941, pp. 153-59. L'articolo di Pancrazi in un primo tempo era intitolato proprio *Il romanzo di un critico*.

²⁴ Id., *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, cit. in L. De Maria, *Introduzione*, cit., pp. XXI.

L'intervento invece più *tranchant* contro il protagonista Filippo Rubè è firmato da Alfredo Gargiulo, non a caso un rondista, il quale giunge ad affermare che «Rubè è un allucinato; ma sul serio: di quelli da affidare alla psichiatria»²⁵. Questa considerazione è figlia dell'avversione di Gargiulo verso il genere del romanzo e del rifiuto di personaggi nevrotici dalla complessa struttura psicologica (il critico vorrebbe veder sempre separate psicologie e letteratura), fattori che usa anche contro altri due romanzieri prediletti da Borgese come Tozzi e Moravia. Oltre alle risentite obiezioni contro lo stile, Gargiulo non è il solo a bollare negativamente il romanzo per un disprezzo verso le articolate componenti morali del protagonista, tanto che Cecchi parla di «furente e rozzo spasimo autobiografico»²⁶. Molti anni dopo, un anziano Piovene registra proprio questo sentimento ostile verso Filippo Rubè: «Un segno dell'umore maligno con cui *Rubè* fu accolto fu anche la condanna morale del personaggio. Lo si accusava essere di un egotismo odioso, con la chiosa che Borgese ne era il modello autobiografico»²⁷. Infine, la ricezione negativa dei critici del tempo può trovare giustificazione anche nel fatto che *Rubè* rappresenti «una storia paradigmatica e profetica»²⁸ della dissoluzione morale di quella generazione, e quindi, scomoda (come non accomodante è sempre stata, del resto, la figura del suo autore) per tanti intellettuali che non volevano fare i conti con una storia, quella del primo dopoguerra, che ha condotto all'avvento del fascismo.

Tuttavia, tra i giudizi dei contemporanei, non mancano alcune voci positive, come quelle di Attilio Momigliano²⁹ (le sue critiche si fermano al livello stilistico) e di Lorenzo Giusso, che identifica la qualità del romanzo proprio nell'essere riuscito a tratteggiare in Filippo Rubè un inetto, che è «la più pallida e inquietante

²⁵ A. Gargiulo, *Patologia di un romanzo*, «L'Italia letteraria», n. 11, 22 marzo 1931; poi in *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 177-84.

²⁶ E. Cecchi, «*Rubè*» di G. A. Borgese, cit.

²⁷ G. Piovene, *Ritorno di 'Rubè'*, cit., pp. 400-404: 401.

²⁸ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XIX.

²⁹ A. Momigliano, *Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 261-95.

figura della recente letteratura italiana»³⁰, nel quale si consuma il «fallimento dell'ideologia nietzschiana»³¹:

Nell'affannosa vicenda di Filippo Rubè, titano ambizioso ma inadatto a vivere, il quale consuma la sua divorante febbre tra le stracche vicende d'una vita inferiore ai suoi avidi miraggi, Borgese ha inteso processare e punire tutta la generazione di titani senza comando, di Titani spodestati, di giganti costretti a tornare *travets* e capi-ufficio. In Filippo Rubè si adunano infatti tutte le malattie e le irrequietudini che un secolo di morale romantica ha accumulate, in torbido deposito, nella fosca coscienza moderna: il Titanismo, il superomismo, la religione dell'io sovrano e divino, identificato nello spirito del mondo e fatto centro propulsore della Storia.³²

Le stroncature di *Rubè* e gli attacchi inflitti a Borgese a partire dagli Anni Venti (l'ostracismo contro l'intellettuale Borgese comincia invece già negli Anni Dieci) determinano come conseguenza un oblio quarantennale, che giunge fino alle soglie degli anni Settanta, dell'opera narrativa dell'autore siciliano. A questa dimenticanza contribuiscono anche altri fattori, quali la fine della fase creativa di Borgese, chiusa col romanzo breve (o racconto lungo) *Tempesta nel nulla* del 1931, il suo esilio statunitense e il clima politico non certo favorevole a riabilitare una figura invisibile a molti, pur da schieramenti diversi, come quella dell'intellettuale siciliano. Dagli anni Settanta si cominciano a registrare alcuni studi su *Rubè*, senza tuttavia che questo libro sia studiato nella giusta misura in rapporto alla produzione narrativa ad esso coeva (ancora più deficitaria è la ricezione critica relativa al secondo romanzo *I vivi e i morti*, mentre quasi scevri di studi permangono la novellistica e il racconto lungo *Tempesta nel nulla*)³³. Invece, dagli anni Settanta (da Debenedetti in poi) di *Rubè* viene almeno

³⁰ L. Giusso, *Il viandante e le statue. Saggi sulla letteratura contemporanea*, Roma, Edizione Cremonese, 1942, pp. 165-77: 170.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Per una ricostruzione sulla ricezione critica che parli anche della narrativa borgesiana 'minore': G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 47-68; M. Kuitunen, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 94-97.

riconosciuto il valore esemplare di opera che segna un *turning point* nella narrativa italiana, il punto di partenza della ripresa del romanzo negli anni Venti del XX secolo, a tal punto che secondo alcuni critici il primo romanzo di Borgese costituisce il primo lavoro significativo successivo alla prima guerra mondiale e rappresentativo della inquieta temperie storica, politica ed umana del primo dopoguerra, agli albori del fascismo,³⁴ come certifica anche il fedele allievo Guido Piovene: *Rubè* «è il primo romanzo di alta qualità scritto in Italia dopo la grande guerra»³⁵. Infatti, nonostante numerosi critici neghino che il romanzo borgesiano abbia avuto una notevole influenza tra i romanzieri:

Con *Rubè* si maturava un nuovo filone della nostra narrativa, di impianto realistico, che si sarebbe sviluppato, in alternativa o in antagonismo dell'egemonia 'rondista' della 'prosa d'arte' nell'arco degli anni venti, incidendo decisamente sul destino della narrativa degli anni trenta. Non a caso la pubblicazione di *Rubè* (e dei romanzi di Tozzi) fu seguita da un'esplosione di romanzi di carattere realistico, di diversa misura e di diverso valore, da *La Velia* di Cicognani a *Gli ubriachi* di Viani, ad *Angela* di Fracchia, ecc.; né a caso *La coscienza di Zeno* (1923) trovò nel «nuovo» pubblico un clamoroso e crescente favore [...]; Né a caso durante il decennio [...], malgrado l'egemonia rondista, si accentuò e crebbe l'interesse per il «romanzo» (interesse che trovò nella rivista «Solaria» la sede più qualificante e autorevole), premessa essenziale di

³⁴ Debenedetti ricostruisce la storia di tale ripresa (*Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 10-55 e pp. 125-63). Ho già parlato di questo (*supra*, pp. 19, 128). Oltre a Debenedetti, per gli studi di riscoperta di *Rubè*, compresi tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta, mi riferisco soprattutto ai lavori di Battaglia (*Ritorno di Borgese*, cit., e *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, 533-41), Isnenghi (*Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970, pp. 198-202), De Maria (*Introduzione*, cit.), Biasin (*Il rosso o il nero: testo e ideologia in 'Rubè'*, «Italice», LVI, 1979, n. 2, pp. 172-97 e poi Id. *Il rosso o il nero*, in Id., Roma, Bulzoni, *Icone italiane*, 1983, pp. 147-80), Santoro (*Esemplarità di 'Rubè'*, in *L'uomo nel labirinto*, Napoli, Federico & Ardia, 1981, pp. 75-121; Id., *Da 'Rubè' a 'I vivi e i morti'*, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 179-206), Kuitunen (*La narrativa di G. A. Borgese*, cit., pp. 45-93) e Licata (*L'invenzione critica*, cit., pp. 27-68).

³⁵ G. Piovene, *Ritorno di 'Rubè'*, cit., pp. 400-404: 401.

quella «rinascita del romanzo» che, secondo una comune periodizzazione, avrebbe avuto la sua epifania negli anni trenta.³⁶

È fondamentale la difesa di Borgese da parte di un giovane Guido Piovene, in risposta all'etichettatura 'il romanzo di un critico' data da Pancrazi, contro l'accusa che alcuni intellettuali gli muovono, i quali gli rimproverano che la sua espressione artistica sia soffocata dall'ingombrante presenza del critico:

Per qualche anno, l'accusa dei critici contro il Borgese fu ch'egli è più critico che artista: è un'accusa che dimostra l'impreparazione di chi l'ha formulata. La critica d'un uomo vivo è la condizione dell'arte: artistico per eccellenza il sentimento che la muove. Essere critici significa spontaneità non confondere con l'incoscienza. Per questo sono giunto al Borgese artista parlando del critico: e certo egli sa che l'accusa che gli facevano un tempo, diventerà un titolo d'onore.³⁷

Per Borgese critica e narrativa sono due *côtés* di un medesimo progetto letterario e culturale: egli è un intellettuale – secondo la definizione di Bourdieu – “produttore di beni simbolici”³⁸, che mira a incidere sul contesto nazionale sulla base di un progetto politico-culturale. Infatti, in *Tempo di edificare*, «un testo capitale per la biografia intellettuale dell'autore come per la storia della narrativa italiana»³⁹, Borgese riesce sul fronte teorico a imprimere quel nuovo passo in direzione della nuova narrativa che *Rubè* ha avviato nella prassi romanzesca.

³⁶ Cfr. M. Santoro, *'Tempo di edificare' e il romanzo degli anni Venti*, in *L'uomo nel labirinto*, cit., pp. 57-74: 73-74; e in «Esperienze letterarie», n. 6, 1981, pp. 28-45: 44-45. Cfr. anche A. Carta, *Rubè*, cit., pp. 159-171: 159-160.

³⁷ G. Piovene, *Scrittori contemporanei. Giuseppe Antonio Borgese*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1930, pp. 502-515: 507.

³⁸ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 207-43.

³⁹ M. Santoro, *'Tempo di edificare' e il romanzo degli anni Venti*, cit., p. 57. Sull'importanza di *Tempo di edificare*: cfr. M. Santoro, *'Tempo di edificare' e il romanzo degli anni Venti*, cit., pp. 57-74.

A causa delle letture spesso pregiudiziali e ideologizzanti, che hanno visto predominare il giudizio sull'autore e sul critico mettendone in ombra l'opera narrativa e che hanno comportato una condanna morale dell'anti-eroe Rubè, è risultata spesso carente un'analisi strutturale, narratologica e tematica di *Rubè* che comparasse anche il libro borgesiano con i maggiori romanzieri italiani (ed europei) a lui coevi appartenenti alla tendenza modernista del romanzo, che è l'obiettivo del prossimo Capitolo – il più ampio – e che ha segnato il disegno di questo lavoro.

CAPITOLO VI

Rubè, una transizione verso il modernismo

1. Perché il romanzo per ‘riedificare’ la letteratura italiana?

Ho già rilevato l'importanza della lezione del paradigma del romanzo ottocentesco per le intenzioni di Borgese di rifondare la «nuova giornata letteraria italiana»¹, anche al fine di superare le derive della *bella pagina* e della *poesia pura* dei vociani. Vale la pena soffermarsi ora sulle ragioni per cui il genere del romanzo ben si confà alle esigenze teorico-critiche ed etico-estetiche dell'autore siciliano.

Nel volume critico *Tempo di edificare* (1923), scritto in simultanea a *Rubè* (1921), Borgese dichiara che il mutato panorama del mondo letterario (e dell'epoca storica post-bellica) richiede una nuova letteratura, che soppianti l'intimismo sterile dei vociani e che risponda con opere organiche, strutturate e solide alle istanze etiche ed estetiche della nuova società:

L'atmosfera letteraria del '21 è già di pace, adeguata a un'epoca che vuole prendere consapevolezza di sé e formarsi un gusto, uno stile, un sistema. [...] [Si avverte] il bisogno di un libro concludente e conclusivo [...] un'opera organica e programmatica. [...]

Sintesi, architettura, libro: queste le parole con cui approssimativamente si può contrassegnare il nuovo gusto. Il frammentismo è cosa trapassata [...]

Si tende alle cose robuste e ai problemi seri. Questa nuova letteratura è degna di un critico.²

¹ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. VII.

² Ivi, pp. 254-56.

Borgese aspira ricostruire una letteratura che «abbia un principio, un mezzo e un fine, un significato e una struttura»³, a ricostituire un paradigma narrativo che sostenga la «rappresentazione integrale dell'uomo»⁴ richiesta dalla società del dopoguerra.

Come abbiamo visto, un altro avversario estetico e ideologico di Borgese sono le avanguardie, il quale manifesta, invece, una concezione tradizional-modernista della letteratura.⁵ Dicevamo che la narrativa modernista si caratterizza per essere sperimentale e innovatrice ma, pur col suo statuto di novità, intrattiene comunque delle relazioni con la tradizione del romanzo ottocentesco (soprattutto con quello di metà e secondo Ottocento), non assumendo mai le forme iconoclaste e distruttive delle avanguardie.⁶ Infatti, tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento intercorre una dialettica di continuità e rottura 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 (Émile Zola, Henry James) e, prima ancora, negli scritti critici di Balzac o di Stendhal: raccontare bene, realisticamente, la vita quotidiana»⁷. La continuità con la narrativa ottocentesca si manifesta, a livello di poetica, con la salvaguardia del concetto di realismo, benché ripensato e rimodulato in modi nuovi, e, a livello di genere, con l'esigenza, sbandierata con forza anche da Borgese, di puntare sulla forma-romanzo, intesa come unità compiuta, compatta e coesa nella quale ancorare le parole alle cose, la vita al testo.

Quella dell'intellettuale siciliano è, in tutto e per tutto, una poetica dell'unità.⁸ Nella prassi artistica, Borgese vede nel genere romanzesco il corrispettivo formale e l'approdo naturale delle sue teorie critiche sull'organicità dell'opera d'arte come

³ Ivi, p. 79.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. *supra*, pp. 143-46.

⁶ Cfr. *supra*, pp. 107-09.

⁷ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 308.

⁸ È significativo che, anche a distanza di anni, nel 1934, Borgese dia proprio il titolo *Poetica dell'unità* a un volume di critica che contiene una miscellanea di saggi. G. A. Borgese, *Poetica dell'unità*, cit.

struttura unificante in cui confluiscono impulsi etici, estetici, storici, sociali e politici:

Di natura enciclopedica e onnivora, il romanzo è lo spazio in cui meglio si manifesta la forza organizzativa e prescrittiva del messaggio letterario e in cui, di necessità, hanno diritto di cittadinanza anche idee di natura filosofica, etica e politica. Come avrebbe potuto Borgese non ritenere necessario, a un certo stadio del suo percorso culturale, esplorare anche questa strada?⁹

Di conseguenza, non è un caso che *Rubè* costituisca un'opera di natura *esemplare*,¹⁰ «che davvero si propone come tentativo di rappresentare una visione completa della vita, in un periodo storico irto di sovvertimenti sociali e ideologici».¹¹ Sebbene all'uomo moderno l'autenticità degli ideali dell'*epos* non sia più concessa perché risulterebbe anacronistica, la potenzialità epica del genere romanzesco è stata messa molto bene in luce da Gyorgy Lukács in *Teoria del romanzo* (1920),¹² opera proprio contemporanea di *Tempo di edificare* e di *Rubè*. Sulla scia delle *Lezioni di estetica* di Hegel,¹³ il filosofo e critico ungherese caratterizza l'epica per la presenza della totalità dell'essere, del reale e degli oggetti, inseparabili dal destino individuale dei protagonisti, identificando in *Guerra e pace* – tra i capolavori della letteratura mondiale più apprezzati da Borgese proprio per la sua natura di romanzo-mondo – l'archetipo di una nuova epopea moderna in cui si realizza la rappresentazione di un Intero, in un'epoca,

⁹ A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, cit., p. 191. E cfr. ivi, pp. 241-46.

¹⁰ A. Carta, *Il cantiere Italia*, cit., p. 134; M. Santoro, *Esemplarità di 'Rubè'*, cit.

¹¹ Ivi, p. 244.

¹² Su questo aspetto: G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 21-61; Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., pp. 445-82; M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., pp. 5-34; T. Adorno, *Sull'ingenuità epica*, cit., pp. 31-37; Id. *Teoria estetica*, cit., pp. 200ss.; E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, pp. 3-29; W. Benjamin, *Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., pp. 247-74.

¹³ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit.,

quella moderna, in cui nondimeno la totalità estensiva della vita non è più data, in cui l'immanenza del significato della vita è divenuta una *crux desperationis*. Del resto, Borgese intercetta una direttrice comune sul credo nel romanzo quale genere che meglio rappresenta la sua epoca, come dimostra ciò che afferma D. H. Lawrence, a latitudini molto lontane, nel saggio *Perché il romanzo conta* del 1925, coevo quindi al borgesiano *Tempo di edificare*:

Nulla è importante se non la vita [...]. Per questa ragione sono un romanziere. Ed essendo un romanziere, mi considero superiore al santo, allo scienziato, al filosofo e al poeta – che sono tutti grandi esperti di parti diverse dell'uomo vivente, ma non colgono mai l'intero.

Il romanzo è il solo fulgido libro della vita [...]. Che cosa sono se non un uomo vivente, dall'inizio alla fine? Uomo vivente, non semplici parti.¹⁴

Non è un caso isolato: possiamo ritrovare le stesse teorie sul romanzo da Balzac a Zola, da Henry James a Virginia Woolf ed E. M. Forster.¹⁵

Un altro elemento del genere romanzesco congeniale alla poetica di Borgese è dato dal fatto che il romanzo rappresenta la forma letteraria moderna più completa e più adatta alla mimesi del reale essendo per sua natura – come afferma Michail Bachtin – un genere ibrido e inclusivo, che ingloba e stinge gli altri generi.¹⁶

¹⁴ D. H. Lawrence, *Why the Novel matters*, in Id., *Phoenix. The Posthumous Papers*, New York, The Viking Press, 1936; ora in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, ed. by B. Steel, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 191-98. Sulla datazione del saggio, B. Steel, *Introduction, ibidem*, p. L.

¹⁵ H. de Balzac, *Avant-propos*, in Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, 7-20; É. Zola, *Le Naturalisme au Théâtre*, in Id., *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 141-142; V. Woolf, *Life and the Novelist* (1926), in *The Essays of Virginia Woolf*, IV: 1925-1928, ed. by A. McNeille, London, The Hogarth Press, pp. 1994, pp. 400-12; E. M. Forster, *Aspect of the novel*, cit.

¹⁶ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., pp. 445-82: 447-48: «Il romanzo [...] convive male con gli altri generi. [...] Il romanzo parodia gli altri generi (proprio in quanto generi), smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppianta altri generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, reinterprestandoli e riqualificandoli».

Leggendo *Rubè*, si nota come quest'opera sia un concentrato di moltissimi sottogeneri romanzeschi (e non solo romanzeschi): il *Bildungsroman*, il romanzo familiare, il romanzo storico, il romanzo sentimentale, il romanzo autobiografico, il romanzo epistolare, il giallo, il melodramma, il saggio politico-sociale, la tragedia, la confessione. Per Fredric Jameson nella forma-romanzo si riscontra una discontinuità dei generi narrativi, poiché esso è percorso da una dialettica tra generi differenti. Per questo motivo, è dunque improbo classificare un romanzo entro una categoria di genere, ma risulta più produttivo far emergere la stratificazione interna dei paradigmi narrativi da cui è composto.¹⁷ In *Rubè*, per esempio, che si può considerare un 'romanzo dell'intellettuale', si fondono almeno i paradigmi del *Kunslërroman* e del *Bildungsroman*: il protagonista è un intellettuale percorso da ideali romantici, sia eroici sia erotici, ormai anacronistici (e che, da inetto quale è, non riesce a perseguire), ma risponde anche alla figura dell'arrampicatore sociale piccolo borghese, un *parvenu* che aspira a un ruolo di rilievo nell'alta società.¹⁸ Malgrado ciò, il *Bildung-Kunslërroman* di Filippo Rubè non si conclude positivamente col trionfo intellettuale, professionale e sociale da parte del personaggio, bensì con la sua «deposizione al centro della questione sociale, proprio nel fuoco di quello scontro rispetto al quale non si era dimostrato all'altezza: tra la cavalleria e i manifestanti in mezzo ai quali finirà schiacciato»¹⁹.

¹⁷ Cfr. F. Jameson, *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 126-86 (*Narrazioni magiche. Sull'uso dialettico della critica di genere*).

¹⁸ Sul *Kunslërroman* e sulla figura del *parvenu* nella storia del romanzo, cfr. B. Robbins, *Arte, mobilità sociale, romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. IV, pp. 589-609.

¹⁹ G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., p. 80.

2. *Rubè*, tra romanzo storico e realismo modernista

Pur nella mescolanza di molteplici sottogeneri letterari, in *Rubè* prevale la compresenza dei generi del romanzo contemporaneo storico-politico e del romanzo psicologico, che si potrebbe chiamare anche ‘romanzo della coscienza’.

2. 1. Un romanzo contemporaneo storico-politico

In ambito critico, Borgese, rifacendosi alla linea di De Sanctis, si dichiara a favore di una reimmersione del romanzo nella storia. Secondo il polizzano nessuno possiede il senso storico del maestro De Sanctis:

A nessuno somiglia in quanto è storico, poiché nessuno sa come lui connettere la vita e la poesia e ogni opera d'arte con le sue sorelle, considerando ognuna nel suo svolgersi dal passato e nel suo tendersi verso il futuro, quasi che l'umanità fosse legata in un'immortale collaborazione per un unico, perpetuo capolavoro: per la Bibbia dei popoli²⁰;

E sappiamo quanto Borgese ambisse a fondere letteratura e vita, esistenza e testo. Sul valore del romanzo come documento storico²¹ è assolutamente pregnante una pagina di teoria della storia che Borgese scrive in *Golia, la marcia del fascismo* (1937), un pamphlet scritto durante l'esilio americano e pubblicato in Italia nel 1946,²² di cui non si è ancora riconosciuto a sufficienza il fondamentale valore storico-saggistico. In *Golia* il polizzano, da una parte, indaga con acutezza le caratteristiche del fascismo, biasimato dall'intellettuale antifascista in particolare

²⁰ G. A. Borgese, *Studi di letterature moderne*, cit., p. 12.

²¹ Un'accurata riflessione sui rapporti narrativi ed ermeneutici tra storiografia e narrazione finzionale si trova in P. Ricœur, *Tempo e racconto*, cit.

²² G. A. Borgese, *Golia, marcia del fascismo*, cit.

per il barbaro spirito di violenza ideologica e fisica,²³ e le ragioni dell'ascesa del regime e, nello specifico, della figura di Mussolini;²⁴ dall'altra, traccia con rigore una storia dell'Italia, approfondendo soprattutto il periodo fascista fino alla guerra di Spagna.²⁵ Nel passo che consideriamo Borgese distingue tre modi di parlare di storia: quello degli storici di professione, quello dei biografi e quello dei romanzieri. Dal momento che i primi ragionano solo in termini di forze storiche sovrapersonali trascendenti l'uomo e trattano gli individui come pedine degli scacchi, mentre per i secondi conta solo l'individuo e nulla vale il contesto in cui esso si muove, allora il genere che meglio rappresenta le dinamiche della storia è il romanzo. Infatti, secondo Borgese «nessuno storico moderno ha raggiunto quella visione completa che troviamo in Balzac o Tolstoj» e «il romanzo è più filosofico – addirittura possiamo dire più storico – della stessa storia». Ma, risulta più puntuale riportare l'intero estratto:

Ma oggi giorno vi sono tre modi di considerare la storia, ognuno dei quali sembra ignorare gli altri due. Il primo è quello dello storico di professione, influenzato dalla teoria del tardo romanticismo, specialmente tedesco, che pensa in termini di movimenti di masse e di conflitti economici; gli individui sono per lui marionette, i cui fili sono tirati da mani anonime. Il secondo, quello dei biografi – ne sono fioriti a centinaia in questo ultimo ventennio – imitano, per lo più inconsciamente, Plutarco o Cornelio Nepote: per essi l'individuo è tutto e l'ambiente è uno sfondo neutro, simile a un tendaggio grigio sul quale il protagonista o il solista esibisce le sue abilità. Nelle biografie spesso Freud o Jung prendono il posto che nella storia hanno Hegel o Marx: sensualità, emotività, libidine, repressione fanno ciò che altrove è fatto dalla dialettica delle idee o dalla lotta di classe. Il lettore che conosca

²³ Cfr. F. Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, cit.

²⁴ Cfr. M. Billeri, *Macbeth in camicia nera: Mussolini secondo Borgese (con un'appendice su Gadda e Palazzeschi)*, cit.

²⁵ Insieme a *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda, *Golia, la marcia del fascismo* è forse l'opera più acuta sull'analisi del fascismo e del culto del capo nei confronti di Mussolini scritta ai tempi della dittatura fascista. Il saggio di Borgese è anche profetico, in quanto prefigura lucidamente la futura caduta del regime con la sconfitta militare e la parte preponderante che avrà nel dopoguerra la Chiesa, unico pilastro istituzionale rimasto in piedi dopo la dissoluzione dell'apparato fascista.

queste due specie di libri si trova a non sapere più cosa pensare. Forse trova un certo equilibrio nella lettura di una terza specie di libri, i romanzi. Il romanziere, se è un buon romanziere, sa dosare determinismo e libertà, ambiente e personalità, lotta economica e necessità fisiche e morali. Nessuno storico moderno ha raggiunto quella visione completa che troviamo in Balzac o Tolstoj e, alla luce di questi confronti, sembra un giudizio comune la misteriosa frase di Aristotele, secondo la quale il romanzo è più filosofico – addirittura possiamo dire più storico – della stessa storia. Se vogliamo capire Mussolini, questo protagonista della storia contemporanea, bisogna esaminarlo con il terzo metodo, con l'occhio di un buon romanziere.²⁶

Effettivamente, Balzac e Tolstoj avevano straordinarie doti per descrivere i fenomeni della loro epoca con categorie storiche, sociali, dinamiche. Ad esempio, lo scrittore francese, nella *Comédie humaine*, sa spiegare in dettaglio i meccanismi del capitalismo contemporaneo e la presenza di fenomeni come l'usura quale evento del tutto immanente e insito al sistema commerciale della Francia degli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo. Ma prendiamo in esame la filosofia della storia di Tolstoj. Il conte russo demistifica la storia ufficiale, quella scritta dagli storici di professione, che credono di poter interpretare i grandi processi storici ricorrendo a un numero assai limitato di cause e di concetti.²⁷ In una delle molte pagine saggistiche di *Guerra e pace*, Tolstoj critica la presunzione degli storici che sostengono con atteggiamento intellettualmente arrogante di poter individuare (con faziosità) le cause precise di un fatto storico. Invece, per lo scrittore russo l'uomo non può 'guidare' gli avvenimenti storici, che sono determinati da un insieme numerosissimo di cause che non è possibile rintracciare:

A noi, posteri, e non storici, che non siamo sedotti dal processo dell'indagine, e che perciò contempliamo gli avvenimenti col nostro

²⁶ G. A. Borgese, *Golia, la marcia del fascismo*, cit., pp. 189-190.

²⁷ Questo processo di smitizzazione radicale della storia è accompagnato in Tolstoj dal sentimento che la grande storia europea è sostanzialmente estranea e avversa ai bisogni della nazione russa. Cfr. P. V. Mengaldo, *Appunti di lettura sulle 'Confessioni' di Nievo*, cit., p. 476.

inoffuscato buonsenso, queste cause appaiono in quantità infinità. Quanto più ci sprofondiamo nella ricerca delle cause, tanto più numerose esse ci appaiono, e ogni causa od ogni serie di cause presa per sé ci sembra egualmente giusta, e tutte sembrano egualmente false per la loro futilità a paragone dell'enormità del fatto ed egualmente false per la loro insufficienza a produrre (senza il concorso di tutte le altre cause concomitanti) l'avvenimento che si è compiuto.²⁸

Come riporta Isaiah Berlin, Tolstoj stesso dichiara che tutto quello che sapeva sulla guerra l'aveva imparato da Stendhal, dalla sua descrizione della giornata di Waterloo nella *Certosa di Parma*, quando Fabrizio Del Dongo vaga per il campo di battaglia «senza sapere niente».²⁹ Questa posizione epistemologicamente debole dell'uomo di fronte alla storia, in *Guerra e pace* un'ossessione ricorrente nella narrazione, si manifesta in particolar modo nella guerra, la più terribile manifestazione della storia. Sull'invasione della Russia di Napoleone il narratore tolstojano si esprime così:

Gli storici, con ingenua sicurezza, dicono che le cause di questo fatto furono l'offesa recata al Duca di Oldenburgo, l'inosservanza del blocco continentale, l'ambizione di Napoleone, la fermezza di Alessandro, gli errori dei diplomatici, ecc. ecc.³⁰ [...]

L'attirare Napoleone nell'interno del paese non fu conseguenza del piano di qualcuno (nessuno credeva alla possibilità di una cosa simile), ma avvenne per un complicatissimo giuoco d'intrighi, di scopi, di desideri delle persone partecipanti alla guerra che non intuivano quel che doveva succedere e quale fosse l'unica salvezza della Russia. Tutto accadde per caso.³¹

²⁸ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, traduzione di Enrichetta Carafa D'Andria, Torino, Einaudi, 1990, p. 708.

²⁹ I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, cit., p. 121. Henry Gifford dichiara, che, benché «senza dubbio per queste scene di battaglia Tolstoj debba molto alla descrizione di Waterloo nella *Certosa di Parma* di Stendhal, la sua esperienza a Sebastopoli conferisce a esse una forza particolare» (H. Gifford, *Tolstoj*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 38).

³⁰ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., p. 707.

³¹ Ivi, p. 803.

Tolstoj critica gli storici che «descrivono in modo inesatto ed esteriormente, mentre per capire è necessario indovinare la struttura interna della vita»³². Il conte russo desidera scoprire le cause prime, è «tormentato da problemi ultimi che sfidano i giovani di ogni generazione: il bene e il male, l'origine e lo scopo dell'universo e dei suoi abitanti, le cause di tutto ciò che avviene»³³.

Allo stesso modo, Borgese, grande ammiratore di Tolstoj, ritiene che il romanziere sappia penetrare la storia, fin nelle sue forze e nelle sue dinamiche più sotterranee e officiose, in modo più autentico che gli storici:

Il romanzo che fino al secolo XVIII è una propaggine della poesia pastorale, dell'idillio amoroso, del melodramma, col secolo XIX si mette ai servizi della storia. Non soltanto quando, con Walter Scott o con Alessandro Manzoni, rievoca passioni e costumi di generazioni spente; anche quando, divenuto verista, psicologico, sociale, teorico, si volge agli uomini del suo tempo ed alla vita quotidiana dell'aristocrazia infrollita, della borghesia imperiosa e insolente, della plebe accigliata e famelica, il romanzo del nostro prossimo passato rimane un'opera d'arte ispirata da quella mentalità storica ch'era poi la mentalità dominante dell'epoca. L'artista leggeva, secondo un particolare suo metodo, le narrazioni degli eventi umani: leggeva tra le righe [...] le intuizioni che gli sorgevano su quella parte della storia, più segreta e più complessa, la quale sfugge agli storiografi tutti occupati nella disamina dei fatti principali, e, quando si tratti di costume e di sentimento delle folle, contenti ad alcune generalità approssimative.³⁴

A riprova dell'interesse per la storia di Borgese, Leonardo Sciascia, biografo degli anni giovanili del suo conterraneo, nell'indicare i romanzieri di riferimento dell'autore di *Rubè*, sottolinea come egli «lasci cadere Proust e segua Stendhal e Tolstoj»³⁵. Il primo appartiene, insieme al Balzac citato dallo stesso Borgese, alla stagione del grande romanzo realista francese. Tuttavia, *Le rouge et le noir*, pur

³² V. Sklovskij, *Tolstoj*, cit., p. 312.

³³ I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, cit., pp. 81-82.

³⁴ G. A. Borgese, *La vita e il libro, saggi di letteratura e di cultura contemporanee* (1910-1913), vol. III, p. 184.

³⁵ L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, cit.

non essendo un romanzo storico, reca il sottotitolo *Chronique de 1830*, a conferma della tesi di Lukács secondo cui il romanzo contemporaneo nascerebbe dalle strutture di quello storico.³⁶ D'altra parte, lo scrittore russo è proprio l'altro autore che il poliziano menziona tra i due massimi romanzieri storici. Fino al tardo Ottocento, la vita sociale, a differenza che nei romanzi modernisti, è ancora degna di essere narrata fin nei suoi minimi dettagli. Questo perché – afferma Lukács riguardo a Tolstoj e a Balzac:

Ogni azione, ogni pensiero e sentimento dell'uomo – sia che questi ne abbia coscienza o no, sia che lo voglia sapere o che eviti di saperlo – sono inscindibilmente fusi con la vita della società, con le lotte della società, ossia con la politica: obiettivamente da questa essi prendono le mosse e in questa, obiettivamente, vanno a sfociare.³⁷

Diversamente dalla galassia modernista, a prima vista *Rubè* può essere etichettato anche come romanzo storico-contemporaneo di tipo classico.³⁸ La preparazione e l'inclinazione all'analisi dei fenomeni storici e sociali di Borgese fanno sì che in esso romanzo e storia si compenetrino:

L'acutezza dello sguardo, la preparazione specificatamente politica, oltre che letteraria e storico-filosofica, la sensibilità per i fenomeni sociali, consentono a Borgese di radiografare la situazione italiana di quegli anni. Il romanzo si trasforma in opera storica, la scrittura romanzesca diviene scrittura della storia.³⁹

Il romanzo borgesiano è sì segnato dall'impronta della storia, ma questa è l'incandescente sigillo della storia recente che si fa attualità politica. Infatti, *Rubè*, oltre ad essere, in primo luogo, la vicenda tragica di un uomo inetto e fallito, riflette anche la coscienza storica, gli eventi e i moti di quegli anni così convulsi e

³⁶ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., pp. 98ss.

³⁷ Id., *Saggi sul realismo*, cit., p. 19.

³⁸ Sulla presenza della storia in *Rubè*: A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 251-55.

³⁹ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. V.

spesso destabilizzanti: la grande guerra, la tensione interventistica, le convulsioni del dopoguerra, l'ambiguo diffondersi del fascismo, le lotte operaie e socialiste. La capacità mirabile di Borgese è di raffigurare una psicologia della storia degli anni che vanno dal 1914 al 1919, dall'anteguerra all'immediato primo dopoguerra:

Rubè può essere considerato un romanzo storico [...] non solo perché dà largo spazio ai grandi eventi collettivi che segnano la vita italiana del primo ventennio del Novecento e studia con precisione le ideologie e i miti che in quel periodo dirigono la vita pubblica, ma in un senso più profondo, perché sa mettere in luce la storicità necessariamente insita nella psicologia dei comportamenti umani.⁴⁰

Il romanzo borgesiano, per i temi che sa trattare mediante la parabola individuale di Rubè, costituisce non solo una testimonianza storica, ma anche politica di quel tempo. Il *parvenu* Filippo cala a Roma per ambizioni politiche, per realizzare i propri sogni di scalata nella società, ma dimostrerà di non possedere l'indole psicologica adeguata a compiere questa arrampicata.⁴¹ Dunque, in *Rubè* il romanzo psicologico *coesiste* col romanzo politico⁴². L'attualità storica è lo sfondo costante delle vicende del protagonista. In alcune scene del romanzo, nei comportamenti e nella caratterizzazione psicologica di Filippo, Borgese rappresenta mirabilmente le dinamiche ideologico-politiche che attraversano gli intellettuali del tempo e le scelte verso l'una o l'altra fazione: neutralismo contro interventismo, socialismo contro fascismo incipiente. *Rubè* è interessante a livello storico anche perché disegna una storia italiana diversa da quella comunemente canonizzata perché vista dalla prospettiva siciliana:

⁴⁰ G. Baldi, *L'intellettuale declassato fra società industriale e conflitti del dopoguerra*, in Id., *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 117-46: 137.

⁴¹ Cfr. V. Licata, *L'invezione critica*, cit., pp. 38-44.

⁴² Cfr. L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

Il romanzo di Borgese, col suo pendolarismo Sicilia-continente, Calinni-Roma-Milano, con la mancata integrazione del suo protagonista nella vita civile e sociale della nazione, con la morte ideologicamente ambigua di questi, va ad inserirsi in quel progetto di contro-storia d'Italia letteraria e civile che gli scrittori isolani, dall'estremo sud del continente, non hanno mai cessato di scrivere, quasi in concorrenza con la grande tradizione meridionalistica, e come assumendo la Sicilia a pietra dello scandalo della mancata modernizzazione del paese.⁴³

La storia in *Rubè* non è né teleologica, come potrebbe essere nei *Promessi Sposi* (lo è meno, per esempio, nelle *Confessioni d'un italiano* di Nievo, romanzo che già contiene *in nuce* alcune caratteristiche più secondo-ottocentesche e quasi proto-moderniste), né deterministica, come nei romanzi naturalisti. Il mondo storico di *Rubè*, se non è totalmente dominato dal caso, è comunque molto più caotico di quello dei romanzi del XIX secolo. Detto questo, il testo borgesiano rimane comunque un romanzo storico-politico. In esso la storia scorre, influisce sulla trama e pervade la psicologia del protagonista:

Dimensione politica e dimensione psicologica si intrecciano esemplarmente in *Rubè*: la lettura che l'autore fa della guerra nel primo dopoguerra (la prima edizione è del 1921) è una lettura totale, prospettica, tesa a uscire dalla cecità relativa dell'immediatezza cui restano legate per loro natura altre più dirette esperienze.⁴⁴

L'autore sa registrare la dinamica psichica che trascina gli uomini alla guerra, facendo di *Rubè* «una delle più lucide radiografie dell'interventismo degli intellettuali e della – non risolutiva – prospettiva bellicistica abbracciata a fine di integrazione del proletariato industriale»⁴⁵. Inoltre, Borgese rappresenta le tensioni del primo dopoguerra nella sua complessità storica e sociale, raggiungendo sul piano storico-politico un valore universale: in questo modo, Filippo Rubè diventa l'uomo di tutti i dopoguerra.

⁴³ M. Onofri, *Il caso Borgese*, cit., pp. 11-30: 25.

⁴⁴ M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, cit., p. 209.

⁴⁵ Ivi, pp. 201-202. Cfr. anche V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 56-60.

È modernista, però, il fatto che ogni evento pubblico non abbia tanto importanza in sé, un suo valore storico assoluto, ma conti per il valore che il protagonista gli attribuisce e per i risvolti e le conseguenze che i fatti storico-sociali causano nella coscienza privata del protagonista. A ben vedere, infatti, attraverso il suo protagonista, sfumate le illusioni iniziali provocate dall'avvento della guerra, il narratore di *Rubè* pare condividere il colto scetticismo dei modernisti nei confronti del presente storico. L'esperienza traumatica della prima guerra mondiale è vissuta da Filippo in modi simili a personaggi di altri capolavori del modernismo, come *Voyage au bout de la nuit* di Louis-Ferdinand Céline (1932), *La Coscienza di Zeno* di Svevo (1923) e *La Montagna magica* di Thomas Mann (1924). Riguardo a questi ultimi due romanzi Riccardo Castellana ha evidenziato come Svevo e Mann «lasceranno addirittura che la guerra irrompa fragorosamente come vero elemento risolutivo nel *plot* dei loro romanzi proprio nel finale, a dare senso e compiutezza alle loro storie»⁴⁶. Invece, *Rubè* inizia proprio dove la *Montagna magica* e *La Coscienza* finiscono. Se, infatti, questi due romanzi si concludono con lo scoppio della guerra, il romanzo borghesiano attraversa interamente il primo conflitto bellico, col conseguente distruttivo carico di traumi che sconvolgono Filippo. Ne *I vecchi e i giovani* (1913) Pirandello estende il disincanto modernista all'epoca delle delusioni post-risorgimentali, nel quale il fatalismo esistenziale e gattopardesco del villaggio siciliano ricorda quello degli abitanti di Calinni in *Rubè*:

Fortuna che lì a Girgenti nessuno si moveva, né accennava di volersi muovere! Paese morto. Tanto vero – dicevano i maligni – che vi regnavano i corvi, cioè i preti. L'accidia, tanto di far bene quanto di far male, era radicata nella più profonda confidenza della sorte, nel concetto che nulla potesse avvenire, che vano sarebbe stato ogni sforzo per scuotere l'abbandono desolato, in cui giacevano non soltanto gli animi, ma anche tutte le cose.⁴⁷

⁴⁶ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., pp. 29-30.

⁴⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 11-12.

Si potrebbe sostenere che inizialmente Rubè abbia una postura avanguardista-futurista, dato che i futuristi vedevano nella guerra la «sola igiene del mondo» e un'irrinunciabile occasione per la palingenesi sociale nel rinnovare con un bagno di sangue la borghesia infiacchita.⁴⁸ Invece, la disillusione e la mancanza di prospettive future che scaturiscono in Rubè dagli eventi bellici segnano un ulteriore solco tra il modernismo del romanzo borghesiano e le avanguardie, ben chiarito dalle parole di Castellana:

Se il ribellismo delle avanguardie vedeva nella distruzione il presupposto di un nuovo ordine, gli scrittori modernisti non scorgono nessun futuro all'orizzonte. Per questo la loro critica alla società borghese è molto più radicale e meno incline a compromessi, molto più corrosiva ed anche, probabilmente, molto più attuale.⁴⁹

In ultima analisi, il tema centrale di *Rubè* non è la Storia, bensì la storia di un uomo.⁵⁰ In *Rubè*, e ancor di più nelle successive prove narrative (i romanzi *I vivi e i morti* e *Tempesta nel nulla*, e le tre raccolte di novelle) di Borgese, la metafisica prevale sulla storia. Ciononostante, Borgese non giunge agli esiti estremi di Pirandello per il quale, essendo astrazione e costruzione illusoria non solo l'arte, ma tutto il reale, così anche la storia costituisce una costruzione fittizia. Lo scrittore agrigentino equipara la storia alla leggenda e identifica nell'umorismo l'arma che scompone questa simulazione. Su queste basi egli contesta i tentativi mimetici, nei quali invece Borgese prova ancora a credere, sorretti da una logica che tende a conferire valore assoluto a ciò che è relativo. Se *Rubè* conserva ancora un'incastellatura da romanzo storico, benché non più di stampo ottocentesco classico, l'intelaiatura da romanzo storico de *I vecchi e i giovani* di Pirandello viene svuotata di senso mediante la scomposizione umoristica, a causa della crisi

⁴⁸ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 11: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna».

⁴⁹ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 45.

⁵⁰ Cfr. M. Barbaro, *Rubè. Il romanzo come confessione nazionale e individuale*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 147-160.

epistemologico-gnoseologica modernista con cui lo scrittore agrigentino critica le illusioni ideologizzanti.⁵¹ Borgese, soprattutto nella sua parabola di intellettuale, coltiva un umanesimo civile e cristiano⁵² e una profonda speranza, benché venati di senso tragico, di incidere nella storia, in coerenza con la scelta di vita dell'esilio nel 1931 per non sottomettersi alla dittatura fascista⁵³ e col progetto politico di una *res publica* universale teorizzata nei suoi scritti politici degli anni Trenta e Quaranta.⁵⁴

2. 2. Un romanzo della coscienza

Uno dei più importanti scrittori modernisti, Franz Kafka, afferma che «non esiste che il mondo spirituale» di «un'anima» angosciosamente inconoscibile⁵⁵, mentre Virginia Woolf consiglia ai giovani autori di censire tutto ciò che smuove la coscienza, abolendo la gerarchia d'importanza che la consuetudine attribuisce agli avvenimenti considerati erroneamente grandi o innocui:

Registriamo quindi gli atomi mentre cadono sulla mente nell'ordine in cui cadono, tracciamo il disegno, per quanto sconnesso in apparenza, che ogni visione, ogni avvenimento segna sulla coscienza. Rifiutiamoci di dar

⁵¹ Cfr. M. Cangiano, *The Historical Rise of Modernism in Italy: Luigi Pirandello's 'The Old and the Young'*, cit., pp. 163-183.

⁵² Cfr. A. Carta, *L'umanesimo civile e cristiano di Giuseppe Antonio Borgese*, cit.; Id., *Rubè e il nuovo umanesimo di Giuseppe Antonio Borgese*, cit.

⁵³ Cfr. F. Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, cit.

⁵⁴ Molto interessanti su questo tema, il recente I. de Seta – S. Gentili, *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, cit.; I. de Seta, *Auto-esilio americano e World Republic nei diari inediti di Giuseppe Antonio Borgese*, in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di N. di Nunzio e F. Ragni, CTL3, collana scientifica dell'Università di Perugia, Perugia, 2014, vol. 2, pp. 23-37.

⁵⁵ F. Kafka, *Die acht Oktavhefte (1917-'19)*, trad. it. *Quaderni in ottavo*, Milano, SE, 1991, pp. 49-50.

per scontato che ci sia più vita in quanto è generalmente ritenuto grandioso che in quanto è generalmente ritenuto modesto.⁵⁶

Infatti, nonostante che per lo scrittore modernista il mondo esterno esista, questo può essere raccontato solo attraverso il prisma della coscienza, dove risiedono quelli che il Marcel della *Recherche* di Proust, altro vertice del modernismo europeo, definisce «i giacimenti profondi del mio suolo mentale»⁵⁷. Ed è proprio mediante il suo personaggio che Proust, pur autore non molto amato da Borgese, esprime mirabilmente in una celebre pagina della *Ricerca del tempo perduto* l'aria comune modernista che prevede la pressoché totale focalizzazione sulla sfera intellettuale dell'eroe primonovecentesco rispetto alla prassi sociale, la supremazia e la maggior vivacità e interesse delle azioni intellettuali rispetto a qualsiasi altro tipo di azione:

La parte di Méséglise e la parte di Guermantes rimangono per me legate a tanti piccoli avvenimenti di quella vita che, tra tutte le vite diverse che conduciamo parallelamente, è più folta di peripezie, più ricca di episodi: voglio dire la vita intellettuale. Senza dubbio, questa progredisce insensibilmente in noi, e le verità che ne hanno mutato per noi l'aspetto e il senso, che ci hanno aperto nuove strade, ci prepariamo lungo tempo a scoprirle, ma non lo sappiamo; ed esse non datano per noi che dal giorno, dal minuto in cui sono divenute visibili. I fiori che scherzavano allora sull'erba, l'acqua che passava al sole, tutto il paesaggio che circondò la loro apparizione non cessa di accompagnare il ricordo [...]. A volte quello squarcio di paesaggio, sospinto così fino ai giorni presenti, si stacca così isolato da tutto, che fluttua incerto nel mio pensiero come una Delo fiorita, senza ch'io possa dire da qual paese, qual tempo, – semplicemente forse da qual sogno, – provenga.⁵⁸

Come avviene nella *Recherche* proustiana, anche in Italia abbiamo un esempio estremo di questa visione: lo *Zeno* sveviano, in cui la coscienza diventa addirittura il vero *plot* del romanzo. Benché nella trama di *Rubè* la storia pubblica abbia il

⁵⁶ V. Woolf, *La narrativa moderna*, cit., pp. 166-175: 170-71.

⁵⁷ M. Proust, *La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino Einaudi, 1990, p. 196.

⁵⁸ *Ibidem*.

suo posto (basti pensare all'enorme valore, anche simbolico, della Grande Guerra), è pur sempre nella sua coscienza lacerata che la vicenda di Filippo trova il suo baricentro, seppur sconquassato. La coscienza del protagonista si appesantisce con l'accumularsi delle esperienze, esteriori e interiori, si fa verbale della memoria che mano a mano si riempie e diventa insostenibile. Più volte di Rubè risaltare l'enorme peso attribuito alla coscienza, come avviene nella maggior parte degli anti-eroi o, peggio, degli inetti modernisti. È particolarmente significativa l'affermazione, nel corso di un delirante monologo interiore, sul perenne funzionamento della sua coscienza, che lo sfianca e gli provoca la perdita di autocontrollo mentale, malgrado lui si sforzi – e qui è lampante il meccanismo freudiano della negazione nevrotica autoprotettiva,⁵⁹ che ricorre spesso nell'inetto borgesiano – di negare di essere mai stato preda del delirio:

Io non ho mai delirato. Questo è il guaio, questo è il guaio. Non sono svenuto che una volta, per modo di dire. Per spengere questa mia coscienza ci vuole la morte. Se basta. Spengere la coscienza! M'illumina con una luce da proiettore, da fare impazzire! (pp. 292-93)

Per i personaggi modernisti la luce della coscienza è spesso tanto abbagliante da renderne cieco il pensiero, da farli vaneggiare. Un grande scrittore modernista, Thomas Stearns Eliot, nei *Quattro quartetti*, afferma che «il genere umano non è capace di sopportare troppa realtà». Del resto, tornando a Proust, lo scrittore francese afferma che «la realtà non si forma che nella memoria»⁶⁰. Appunto, Filippo è un individuo lacerato proprio perché affronta un corpo a corpo psichico con la cruda realtà insostenibile per un uomo dalla coscienza fragile e dalla memoria sovraccaricata come la sua. Egli non gode della necessaria miopia che fa esistere gli altri individui con sufficiente serenità, è privo di quella maschera pirandelliana dei personaggi secondari delle sue opere. Anzi, conosce fin troppo quelle regole del gioco che si svelano agli eroi di Pirandello, ma non trova gli

⁵⁹ Cfr. S. Freud, *La negazione e altri scritti teorici: 1911-38*, trad. di Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

⁶⁰ Ivi, p. 197.

anticorpi necessari a sopravvivere. Tra Otto e Novecento, la dissoluzione di un *Telos* del mondo estende la frammentazione alla psiche dei personaggi. La crisi modernista dell'*Episteme* comporta una frammentazione psicologica e una frammentazione sociale. Sebbene qualche personaggio conservi delle proprie motivazioni politiche, gli interessi individuali soppiantano gli ideali condivisi, le motivazioni psicologiche prendono il sopravvento sugli impulsi sociali. In *Rubè*, sotto l'apparenza realista di dipingere un affresco storico-sociale, il movente che giustifica la narrazione è soprattutto la contorta, e quindi atipica, vita interiore, conscia e subconscia, di Filippo. *Rubè* appartiene quindi alla linea del «romanzo di analisi psicologica» di Maupassant, Verga, De Roberto, Svevo⁶¹, è principalmente un *romanzo della coscienza*, nel quale Borgese dimostra una capacità di matrice dostoevskijana di frugare nel malessere straziante del suo protagonista, nella sua cattiva coscienza, accentuata durante la guerra da un falso eroismo spurio e ibrido e da un'illusoria credenza nel beneficio morale del conflitto bellico:

Ma sempre la sua cattiva coscienza galleggiava come i rifiuti a fior di palude e tutto quello che aveva di più meschino in sé gli stava presente. (p. 46)

Il brivido che lo percorse alla rievocazione di quell'irrimediabile passato fu di vergogna, e subito gli trafissero la faccia i mille spilli della cattiva coscienza di chi sa d'aver mentito. Invece gli si allargavano nell'anima i luoghi comuni contro la guerra e le sue cause e i suoi scopi che altre volte l'avevano indignato. Meglio, sì meglio le primitive leali guerre di preda. Ed anche meglio le guerre di religione, quando si combatteva per il cielo ed occorreva morire e trovare il cielo vuoto e chiuso per avvedersi dell'inganno. Ma ora bastava sopravvivere per conoscere la nullità del massacro sacrificale agl'idoli del diritto e del popolo-re. (p. 69)

«La tua fede – gli solleva obbiettare la madre – è forte ma empia. A meno che tu voglia rifiutare il nome di male a quello che ti può venire da

⁶¹ R. Bigazzi, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, cit., pp. 453-500.

Dio o dagli uomini e dare questo nome solo a ciò che viene dalla cattiva coscienza». (p. 106)

«La guerra» disse a tavola ai tre compagni abituali, che lo capirono così e così, «risanerà il mondo perché cauterizza le coscienze scrupolose e malate». Si figurava, sorridendo fra sé, che il proiettile di mitragliatrice, perforandogli il torace, avesse trovato sulla traiettoria quella sua coscienza madida, fiacca, suppurante di rimorsi e di timori, e l'avesse asciugata ed arsa. (p. 117)

Egli stentò, per qualche attimo, a rifarsi la coscienza del combattente ferito. Se n'era quasi scordato. E quella lode, anche quando la riconobbe sincera, gli parve conquistata di scrocco. Tossì per rimettere in valore davanti a se stesso la lesione al polmone. Ma ora quei sentimenti passavano presto e lo spasimo era acuto e fuggevole come per una puntura di spillo. (p. 145)

[...] con tutti i sentimenti ingoiati in un vortice d'invidia e di vergogna, incapace persino di pronunciare un giudizio su se stesso e di decidere tra il parere dei medici che crollando il capo gli auscultavano il cuore e quello della sua travagliata, bramosa coscienza. Ma si sapeva infedele (p. 150)

Il percorso narrativo di Borgese vedrà un netto distanziamento della storia, presente con consistenza solo in *Rubè*, per chiudersi a guscio nella coscienza del personaggio, che cerca le sue risposte esistenziali nell'isolamento dal mondo sociale.⁶²

⁶² Sulla produzione narrativa di Borgese successiva a *Rubè*: G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 32-35 e 115-218; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 267-320; M. Santoro, *Da «Rubè» a «I vivi e i morti»*, cit., pp. 179-206; F. Di Legami, «*I vivi e i morti*» tra crisi di presenza storica e rifondazione etico-estetica, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 265-98; V. Licata, «*Tempesta nel nulla*», «*Il grado zero*» dell'impegno, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 299-302; G. Amoroso, *Borgese novelliere*, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 351-68; M. Di Giovanna, *I «percorsi paralleli»*. Note su alcuni aspetti delle novelle di G. A. Borgese, in G. A. Borgese. *La figura e l'opera*, cit., pp. 417-46; M. Kuitunen, *La narrativa di G. A. Borgese*, cit., pp. 94-174; V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 69-116.

Ciononostante, a Borgese non bastano la psicologia, la coscienza, il soggettivismo. Infatti – come già spiegato poco fa –, «se *Rubè*, nel suo impianto, rimanda al romanzo ‘psicologico’ e presenta affinità con la costruzione del *Trionfo della morte*, di *Una vita* o di *Senilità*, è in certo modo anche un romanzo storico»⁶³. Per Borgese, vale ciò che dice Pirandello nel 1896 in un articolo uscito su «La critica»: «Io per me so che la mia coscienza non mi basta affatto, mi basterebbe se riuscissi a concepirmi isolatamente». Poi Pirandello riprenderà queste parole per metterle in bocca a un suo personaggio, il Cavalier Tito Lenzi, che il protagonista conosce in una trattoria, nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904), l’opera che probabilmente inaugura il modernismo italiano,:

La coscienza? Ma la coscienza non serve, caro signore! La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe forse, ma se essa fosse castello e non piazza, per così dire; se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale... sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri esseri che io penso. E dunque non è un assoluto che basti a se stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi, né tranquilli, né lieti; tanto vero che tutti lottiamo perché i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. E se questo non avviene, perché... diciamo così, l'aria del momento non si presta a trasportare e a far fiorire, caro signore, i germi... i germi della sua idea nella mente altrui, lei non può dire che la sua coscienza le basta. A che le basta? Le basta per viver solo? per isterilire nell'ombra? Eh via! Eh via! Senta; io odio la retorica, vecchia bugiarda fanfaronata, civetta con gli occhiali. La retorica, sicuro, ha foggato questa bella frase con tanto di petto in fuori: «*Ho la mia coscienza e mi basta*». Già! Cicerone prima aveva detto: *Mea mihi conscientia pluris est quam hominum sermo*. Cicerone però, diciamo la verità, eloquenza, eloquenza, ma... Dio ne scampi e liberi, caro signore! Nojoso più d'un principiante di violino!⁶⁴

⁶³ G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del 'Rubè' di Borgese*, in «Lettere italiane», n. 4, 2002, pp. 548-570: 550.

⁶⁴ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 424.

Pirandello propone così non un soggettivismo solipsistico, bensì una filosofia intersoggettiva che riconosce anche il soggettivismo altrui. Anche a Filippo Rubè tocca il «tristo privilegio [...] di *sentirsi vivere*»⁶⁵: anche per lui la coscienza è sì un *lanternino* che fa un po' di luce nel mondo, ma è invero la causa dei suoi patimenti nella percezione di non trovare più alcun ideale che gli faccia condurre un'esistenza serena, perché – direbbe il Paleari del *Mattia Pascal* – non trova più la luce di uno dei *lanternoni* dei valori assoluti e latori di senso:

In ogni età, infatti, si suole stabilire tra gli uomini un certo accordo di sentimenti che dà lume e colore a quei lanternoni che sono i termini astratti: *Verità, Virtù, Bellezza, Onore*, e che so io... E non le pare che fosse rosso, ad esempio, il lanternone della Virtù pagana? Di color violetto, color deprimente, quello della Virtù cristiana?⁶⁶

3. Tra tradizione e modernismo. Strutture e tecniche narrative di *Rubè*

3. 1. La struttura

Dopo la destrutturazione e il rimescolio postmodernista dei fattori narrativi, possiamo stabilire che vi sono autori contemporanei (tra i tanti si potrebbero citare, nel panorama nazionale e internazionale, scrittori come Walter Siti, Philip Roth, Don De Lillo, Roberto Bolaño, Michel Houellebecq, Annie Ernaux, Jonathan Littell) in cui permangono delle direttive neomoderniste, quali la persistenza o perlomeno il residuo di una struttura narrativa.⁶⁷ Un'intervista del

⁶⁵ Ivi, p. 484.

⁶⁶ Ivi, p. 485.

⁶⁷ Sulla categoria, di recente coniazione, di neomodernismo: T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, cit.

2002 di Roberto Bolaño conferma come per lo scrittore cileno-catalano forma e struttura costituiscano l'architrave di una narrazione:

Senza forma e struttura non c'è libro [...]. Diciamo che la storia e la trama arrivano accidentalmente, che rientrano nel campo del caso, cioè del caos, del disordine, o in quel territorio in continuo tumulto che qualcuno definisce apocalittico. La forma, viceversa, è una scelta che si compie usando l'intelligenza, l'astuzia e il silenzio [...]. La forma cerca l'artificio, la storia cerca il precipizio. [...] Non è che non mi piacciono i precipizi, ma preferisco vederli da un ponte.⁶⁸

L'impianto dell'architettura di *Rubè* è coeso e compatto: ogni singolo elemento narrativo, anche quelli secondari, è assorbito compiutamente in una struttura organica. Per Borgese vale ciò che Debenedetti dice sull'unitarietà dei romanzi di Svevo, nei quali il «bisogno di rendere la propria visione della vita» si concretizza «in una serie organica di scene tutte animate, tutte agite, tutte collegate tra loro dalla linea evidente di una vicenda o da quella misteriosa di un destino»⁶⁹. Tanto è sfibrato, irresoluto e lacerato il protagonista Filippo, quanto invece è organica e vigilata la costruzione del romanzo. Borgese mantiene una solida costruzione narrativa spazio-temporale, in questo più vicino al paradigma ottocentesco del romanzo.⁷⁰ La descrizione dei personaggi è di tipo primo-ottocentesco: essi sono descritti prima che entrino in scena e il narratore fornisce informazioni al lettore su ambienti ed eventi senza farli passare attraverso il punto di vista di un personaggio, come vorrebbero le regole del romanzo 'focalizzato', tendenza che si diffonde nel tardo Ottocento per prevalere poi nella narrativa modernista. È aderente al romanzo realista anche l'insistenza sulle descrizioni paesistiche con un

⁶⁸ R. Bolaño, *Leggere è sempre più importante che scrivere*. Intervista di Carmen Boullosa [2002], in Id., *L'ultima conversazione*, trad. it. di I. Carmignani, SUR, Roma 2012, p. 48.

⁶⁹ G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 47-90: 88; prima in Id., *Svevo e Schmitz*, «Il Convegno», X, 1-2, 1929, pp. 15-54: 52.

⁷⁰ In precedenza, mi sono già soffermato più volte, nei Capitoli dedicati al romanzo modernista, sul concetto di 'paradigma del romanzo ottocentesco' (pp. 15-15n, 39-40, 42-46, 62-66, 70-77, 113-14).

forte grado di lirismo.⁷¹ L'intelaiatura organica della narrazione valorizza i contenuti del romanzo, tanto che «la componente politica appare così vera e intensa solo perché inserita in una costruzione di rara sapienza ed efficacia narrative»⁷².

Si è visto che Borgese in sede critica e teorica insiste molto sull'importanza della costruzione, in polemica con i vociani. Nel suo scrivere romanzi, Borgese, da modernista, è consapevole di dover presupporre il naturalismo. Ma, il testo borgesiano e il romanzo naturalista non si sovrappongono affatto: «*Rubè*, – asserisce debitamente Luciano De Maria – nonostante l'impianto narrativo apparentemente tradizionale, era certamente più avanti coi tempi»⁷³. Spesso la contrapposizione tra costruzione e modernismo è priva di fondamento. Per molto tempo si è ritenuto Tozzi uno scrittore intuitivo, che lumeggia il testo solo di rari lampi. Al contrario, l'opera di Tozzi procede anche per approssimazioni al piano di realtà che si percepisce. Lo scrittore senese non vive soltanto di illuminazioni, ma anche di costruzioni, ed anche in questo è modernista. I suoi personaggi, invece, manifestano tutta la loro fragilità e inconsistenza. Allo stesso modo, in *Rubè* Borgese, mentre ricerca una struttura solida e costruttiva, nel ritrarre Filippo è bradisismico, non concede mai al lettore la possibilità di poggiare su qualche dato stabile e duraturo.

Nell'architettura di *Rubè* c'è una tensione alla totalità, ma che è inconciliabile con la percezione di un mondo ormai frantumato, in cui l'entropia della realtà è ormai dominata dal disordine. Infatti, «se appena si scrosta la spessa mano di vernice che lo rende omogeneo e compatto in superficie, il testo manifesta numerose dissonanze, anche là dove il controllo è più rigoroso»⁷⁴. Solo un critico coevo allo scrittore polizzano, Lorenzo Giusso, riconosce che «come pochi altri italiani, Borgese ha influito a fare uscire il romanzo italiano dalle paludi squallide

⁷¹ Cfr. G. Baldi, *Il caso e l'inconscio*, cit., p. 548.

⁷² L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. VI.

⁷³ Ivi, p. VII.

⁷⁴ A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 283-306: 303.

di certo naturalismo invecchiato e provinciale»⁷⁵. Se la struttura a prima vista appare di tipo naturalista, a una lettura più analitica ci si avvede che il romanzo è percorso da una fitta trama simbolista. Sebbene l'architettura mostri a prima vista le stimmate della compattezza naturalistica, il romanzo è ricco di risvolti psicanalitici e di corrispondenze e simmetrie simboliche (esemplare la ricorrenza di un complesso di parole-tema e la tecnica della prefigurazione),⁷⁶ realizzate mediante una poetica dell'analogia che procede per libere associazioni, ed è caratterizzato da un'insistenza analitica e introspettiva già primonovecentesche. Per questa ragione, *Rubè* di Borgese conserva non solo una parziale continuità col naturalismo, ma soprattutto un forte nesso col simbolismo.

Quindi, in Borgese i confini tra modernismo, simbolismo e naturalismo, si fanno ancor più labili che in altri autori. Ne *Il castello di Axel* – già citato in precedenza – Edmund Wilson realizza uno studio del simbolismo sottolineando anche come in alcune opere che oggi chiamiamo moderniste convivano sia elementi naturalisti che simbolisti. Infatti, il critico statunitense sostiene che nell'*Ulisse* (1922) di Joyce avviene una fusione tra simbolismo e naturalismo, un connubio che può offrire «una visione della vita umana e dell'universo più ricca, più sottile, più complessa e più completa di qualunque altra conosciuta dall'uomo in passato»⁷⁷. *Mutatis mutandis*, il medesimo concetto può essere applicato a *Rubè*, in cui i segni simbolici e metaforici trascendono la «superficie naturalistica delle cose»⁷⁸. È bene, comunque, rimarcare che naturalismo e simbolismo, pur condizionando e preparando la corrente modernista, «danno sì risposte ai problemi della modernità e della modernizzazione incipiente; ma nulla garantisce

⁷⁵ L. Giusso, *Il viandante e le statue*, cit., pp. 165-77: 174.

⁷⁶ Su quest'aspetto e, più in generale sulla forte presenza del simbolismo in *Rubè*, cfr. il paragrafo *Simbolismo* del presente Capitolo, *Infra*, pp. 199-204.

⁷⁷ E. Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 255.

⁷⁸ L. Kroha, *Edipo e modernità: 'Rubè' di G. A. Borgese fra psicoanalisi e letteratura*, in «Italice», 2000, n. 1, pp. 45-68: p. 45.

che queste risposte facciano loro i *topoi*, più precisi e ristretti, della poetica modernista»⁷⁹.

3. 2. Residui naturalisti e forti elementi di *romance*

In *Rubè* permangono dei retaggi naturalisti, soprattutto nella descrizione, nelle prime pagine del libro, dello spazio sociale in cui si muove Filippo,⁸⁰ elemento che contraddistingue solitamente i grandi romanzi che vanno da Stendhal ai naturalisti. La storia di Rubè è inoltre verosimile, al contrario dell'eccezionalità della vicenda di Mattia Pascal, fattore che costituisce il movente che spinge il protagonista stesso a scriverla e a dichiararlo: «il mio caso è assai più strano e diverso; tanto diverso e strano che mi faccio a narrarlo»⁸¹. Adriana Mauriello ha insistito sull'ascendente naturalista di *Rubè*:

Nella volontà di concentrare fin dal titolo l'attenzione sul personaggio principale e di raccontare il percorso da un particolare momento della sua esistenza fino alla morte è evidente l'intento di ricollegarsi al romanzo naturalista [...]

Per giustificare l'attribuzione di un'etichetta naturalista all'opera, basterebbero le pagine iniziali dove il principio di causalità è proposto subito come cardine della narrazione.⁸²

È un'interpretazione con cui concordo solo in parte. La sorte del naturalismo di *Rubè* è toccata a diversi romanzi della medesima epoca, visti come prodotti di un attardato naturalismo, come accade anche per il romanzo storico *I vecchi e i giovani* di Pirandello, edito nel 1913 da Treves, che molti critici hanno

⁷⁹ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 9.

⁸⁰ A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 283-306: 286: «Anche alcune descrizioni d'interni costituiscono un ulteriore tributo al naturalismo».

⁸¹ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 320.

⁸² A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 283-306: 286-87.

considerato un «tardo prodotto del naturalismo»⁸³. Infatti, uno degli equivoci più frequenti nell'interpretazione di alcuni romanzi italiani di primo Novecento deriva dall'assunto teorico di frapporre un muro invalicabile tra naturalismo e modernismo, seguito per decenni da una linea critica inaugurata dal volume *La barriera del naturalismo* (1964) di Renato Barilli. Invece, Pierluigi Pellini ha efficacemente illustrato come fra secondo Ottocento e primo Novecento, fra naturalismo e modernismo, non si interponga un'intransitabile barriera, ma sussistano anche elementi di continuità.⁸⁴ In *Con gli occhi chiusi* e ne *Il podere* di Tozzi, scrittore ora considerato modernista, l'ambientazione campagnola restituisce l'arredo naturalista cui l'autore senese fa riferimento per la sua adesione al modello ottocentesco su cui si era formato. Accanto a questa scenografia, però, si inseriscono numerose immagini icastiche e aspre degli stati animo dei personaggi. Quindi, in Tozzi troviamo una convergenza, che ritorna anche in Borgese, tra la descrizione realistica e il rovescio soggettivistico interiore. Questo testimonia come Tozzi non sia naturalista, ma nemmeno rifiuti ideologicamente il naturalismo, e costituisce la ragione per cui *Con gli occhi chiusi* è considerato un limitato romanzo paesano, campagnolo, bensì un grande romanzo europeo.

⁸³ L'ultimo articolo che si occupa della ricezione de *I vecchi e i giovani* è il recentissimo M. Cangiano, *The Historical Rise of Modernism in Italy: Luigi Pirandello's 'The Old and the Young'*, cit., pp. 163-183 (in part. 162-163). A più di quarant'anni dalla sua uscita, il primo a non considerare *I vecchi e i giovani* un romanzo naturalista è stato Carlo Salinari (Cfr. C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, cit., in part. p. 96): «It was only in the 1950s that the literary critic Carlo Salinari sensed that the novel's cultural milieu was that of the 1908 essay and, in the 1960s, he reiterated – thus connecting the issues of “humor” to formal novelistic features – that the narrative's apparent realism was in fact subordinate to a swarm of intradiegetic impressions that greatly reduced the formalizing capacity of the external narrator. This narrative strategy swept away supposed objectivity in a flood of opinions, simultaneously reducing historical events to ‘ancillary reasons’ acting as simple reagents for the psychology of the characters» (M. Cangiano, *The Historical Rise of Modernism in Italy*, cit., p. 163).

⁸⁴ Cfr. *supra*, pp. 33-35.

Se è naturalista il fatto di raccontare il percorso del protagonista da un particolare momento della sua esistenza fino alla morte, al contrario la volontà di concentrare fin dal titolo l'attenzione sul personaggio principale è una peculiarità fondante anche, anzi, ancor di più, dei romanzi modernisti, i quali spesso recano nel titolo solo il nome del protagonista dei rispettivi libri: *Rubè* stesso, *Il fu Mattia Pascal* (1904) e i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*⁸⁵ (1925) di Pirandello, *Moscardino* (1922) di Pea, *La Coscienza di Zeno* (1923) di Svevo, *Mrs Dalloway* (1925) di Woolf, *Stephen hero* (1944) di Joyce; anche *L'uomo senza qualità* (1930) di Musil è un titolo che richiama comunque l'attenzione sul personaggio principale;

In secondo luogo, più che l'attuazione di un vero *principio di causalità* che governerebbe la struttura del romanzo, assistiamo a una sofferta e fallimentare ricerca delle cause da parte di Filippo. In più, nel romanzo borghesiano rileviamo un alto tasso di *romance* che un narratore naturalista aborrirebbe: gli eventi si snodano in un accumulo di circostanze fortuite, di coincidenze talvolta poco verosimili, di incontri apparentemente 'casuali' malgrado la geografia e il tempo della vicenda si allarghino, secondo quella 'provvidenza' narrativa tipica del romanzo primo-ottocentesco, quel caso congiungente del romanzo d'impostazione teatrale. Così, per la forte indulgenza alle tecniche del *romance*, agli stati d'eccezioni, all'avventuroso, l'opera borghesiana pare cozzare con il romanzo naturalista. Il montaggio di *Rubè* non è privo di incontri impreveduti, di colpi di scena e di eventi inauditi, risentendo dell'influenza del romanzo picaresco e d'avventura. Oltre a questo, in *Rubè* vi sono dei personaggi molto *romanesques*, come, per esempio, l'enigmatico *Viaggiatore sconosciuto* che determina in parte il tragico esito finale di Filippo. Nel momento in cui, nel primo dopoguerra, il protagonista trova un impiego a Milano e sposa Eugenia, il romanzo potrebbe concludersi, avendo Rubè compiuto una più o meno canonica *Bildung*. Invece,

⁸⁵ Il caso di questo romanzo è particolarmente indicativo, poiché dapprima Pirandello lo pubblica col titolo *Si gira...* su la «Nuova Antologia» tra giugno e agosto 1915 (nel 1916 esce in volume), poi nel 1925, quando l'opera viene rieditata in volume presso Bemporad, lo scrittore agrigentino decide il mutarne il titolo inserendovi nome e cognome del protagonista.

Borgese innova questo modello narrativo ormai consumato rifornendo l'intreccio di nuova linfa, immettendo nuovo *romance* nel *novel* mediante l'*escamotage* (lo stesso del *Mattia Pascal* pirandelliano, con cui *Rubè* instaura vari parallelismi) dell'ingente vincita al gioco d'azzardo, che gli consente di viaggiare verso Parigi. Ma nella capitale transalpina non arriverà mai: una libera associazione lo porta a scendere al lago Maggiore. Lì, precisamente all'Isola Bella, ritroverà l'amata Celestina (un altro forte evento di *romance*) e l'intreccio andrà inesorabilmente avanti. In questo aspetto il romanzo borgesiano si lega alla tradizione primo-ottocentesca, nei cui romanzi non risulta interessante tutta la vita, compresa la banalità del quotidiano, ma vengono spesso narrati degli eventi inauditi, dei *faits divers*. Questa tendenza continuerà a manifestarsi, seppur in forma meno frequente, anche nel secondo Ottocento. In ambito italiano basterebbe considerare *Cento anni* (1859) di Giuseppe Rovani, romanzo che ancora non ha ricevuto dalla critica la degna attenzione che meriterebbe, in cui «la stranissima combinazione di cose»⁸⁶ conserva ancora un peso rilevante nell'economia dell'intreccio. In questo romanzo il narratore, nelle prime pagine, rivendica la possibilità che la realtà appaia in forme inconsuete, dicendo che «talvolta il vero non è verosimile; altro è che una cosa sia inverosimile, altro è che non possa essere possibile». Poco più oltre, un personaggio minore esclama: «– Chi sa tener dietro alla possibilità [...], essa è un mare senza fine e senza fondo»⁸⁷. In Rovani il dispositivo dell'evento raro che riaccende il motore dell'intreccio non è più la norma, ma può ancora esistere: questo viene rielaborato nel contesto di un realismo romanzesco moderno, nel quale i fatti inauditi, gli imprevisti, le concatenazioni, proprio perché poco realistici, devono essere giustificati. In quest'ottica, le bizzarrie non cadono nell'eccesso, nell'artificio smodato, ma rientrano nell'ambito di una realtà che va facendosi più complessa. Borgese spesso scarta il fatto comune, mediano, il prevedibile, per rappresentare il reale nella sua originalità, nell'esperienza irripetibile dell'individuo. Al contrario di quanto spesso si crede, il *romance* non è totalmente espunto nella narrativa modernista, basti pensare alla forte carica di

⁸⁶ G. Rovani, *Cento anni*, Milano, Garzanti, 1975, vol. I, p. 255.

⁸⁷ Ivi, p. 34.

romance presente in un romanzo che è chiaramente modello per *Rubè*, cioè *Il fu Mattia Pascal*, opera contraddistinta da traiettorie imprevedibili, personaggi eccezionali e avvenimenti inverosimili (su tutti la notizia del suicidio di Mattia Pascal che consentirà al protagonista di cambiare identità). Questo discorso non vale per tutti gli scrittori modernisti: Henry James avrebbe aspramente criticato gli stratagemmi da *romance* di Borgese e di Pirandello perché contrari a quello che lo scrittore statunitense in *The art of Fiction* (1884) chiama *the development of the character* tipico del *novel*, che indaga sulla costruzione dell'interiorità del personaggio che si compie per scarti brevi e senza salti inverosimili,⁸⁸ mentre gli espedienti del *romance* impediscono al lettore di seguire lo sviluppo coerente della personalità del personaggio. In Borgese (come in Pirandello) vediamo agire il fattore del *romance* come variabile che potrebbe offrire una soluzione positiva, una via di fuga alla mesta realtà quotidiana, «la risoluzione immaginaria delle contraddizioni»⁸⁹, secondo l'accezione che ne dà Jameson, rielaborando a sua volta la definizione classica di Northrop Frye in *Anatomia della critica*:

Il *romance* è per Frye un appagamento di desiderio o una fantasia utopistica che mira alla trasfigurazione del mondo della vita quotidiana in modo tale da ripristinare la condizione di un qualche Eden perduto, o da anticipare un regno futuro da cui la mortalità di un tempo e le imperfezioni saranno cancellate. Il *romance* non implica perciò la sostituzione di un qualche regno più ideale alla realtà ordinaria [...], ma piuttosto un processo di trasformazione della realtà ordinaria.⁹⁰

Inoltre, nonostante la martellante ricerca delle cause delle cose tentata vanamente da Filippo, la sua snervante incertezza e confusione mentale, il disordine degli avvenimenti romanzeschi e la pervasività nel romanzo

⁸⁸ H. James, *The Art of Fiction*, in Id., *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, New York, The Library of America, 1984, pp. 44-65.

⁸⁹ F. Jameson, *L'inconscio politico*, cit., p. 144.

⁹⁰ Ivi, pp. 134-35.

dell'inconscio, dell'irrazionale, del caos e dell'infraordinario⁹¹ sganciano *Rubè* dagli assiomi del romanzo naturalista, così ben delineati da Giacomo Debenedetti:

Il romanzo naturalista era stato deterministico come la scienza del suo tempo: cioè partiva dall'ipotesi divenuta una convinzione, un assioma, che anche i fenomeni del mondo umano, odi, amori, benefici, vendette, catastrofi, fortune, atti mediocri o sublimi, misfatti dipendessero da un giogo perfettamente calcolabile ed esprimibile di cause ed effetti. Questo carattere deterministico della narrativa naturalista è andato risultando sempre più chiaro, di mano in mano che ne siamo allontanati [...]. Insomma, la conclusione a cui eravamo arrivati nella ricerca che qui si è riassunta, poteva formularsi così: il romanzo naturalista riposava sull'idea della necessità, era il romanzo della necessità.⁹²

È degna di essere ricordata la celebre definizione debenedettiana – già menzionata – che riguarda in merito un autore modernista molto amato da Borgese, Federigo Tozzi. Debenedetti afferma l'estraneità di Tozzi al naturalismo, affiancandolo invece al nuovo paradigma del romanzo europeo d'inizio secolo, il “romanzo della crisi” di Joyce, Kafka e Pirandello:

Non si tratterà più dunque di una narrazione di cause e di effetti, ma di comportamenti, di modi insindacabili di apparire e di esistere. Di qui l'innato antinaturalismo di Tozzi. Il naturalismo rappresenta in quanto spiega e viceversa; Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare.⁹³

Quello di Tozzi, infatti, è un naturalismo soltanto apparente. Lo studio dell'ambiente contadino e piccolo-borghese, il realismo delle vicende narrate, la degenerazione a comportamenti bestiali dei personaggi, l'impiego delle forme dialettali (la prosa tozziana è ricca di toscanismi e, in particolar modo, di senesismi), potrebbero affiancare l'opera di Tozzi al verismo verghiano o al naturalismo deterministico di Zola. Invece, non vi è traccia né della corallità dei

⁹¹ Rimando al discorso sull'infra-ordinario, in particolare in George Perec (cfr. *supra*, pp. 72-73).

⁹² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 424.

⁹³ Id., *Con gli occhi chiusi*, cit., pp. 119-120.

Malavoglia né dell'impersonalità zoliana; diversamente, la scrittura tozziana è attraversata da una deformazione angosciante della realtà e da una critica corrosiva che spezzano i legami logici di causa-effetto e dei metodi scientifico-oggettivi del naturalismo. La realtà, agli occhi di Tozzi, è imperscrutabile. Di conseguenza, eventi comuni, come un'eredità contesa, assumono un'inquietante dimensione esistenziale. In Borgese, estimatore di Tozzi, c'è un'ansia di analizzare, di sviscerare i fatti esterni ma soprattutto quelli intimi di Filippo, però questa ambizione rimane sempre frustrata dalla mancanza di risposte che diano senso alla vita, proprio perché lo scrittore siciliano condivide con quello senese la concezione di impenetrabilità del reale terreno.

Infine, anche la *Rückgriffe*, la regressione all'infanzia che avviene in Filippo quando torna a Calinni, il suo paesino natale della Sicilia, dove si regredisce alla sua primigenia e vera identità, ma capisce anche inesorabilmente di non poter tornare indenne alle condizioni passate (come già accaduto prima a 'Ntoni dei *Malavoglia* di Verga e al 'fu' Mattia Pascal di Pirandello),⁹⁴ costituisce «uno dei più significativi elementi non naturalistici di una vicenda naturalistica, perché si profila non come una storia di rovina e di degradazione, ma, attraverso il suo processo "statico", esce dai connotati canonici del genere»⁹⁵. All'udire il suo nome pronunciato alla maniera paesana dalla contadina Sara, che lo accudiva da bambino, Rubè si rende conto, in un'epifania vuota, che l'unico nome che egli accetterebbe è proprio quello che tragicamente corrisponde a una condizione che non può più abbracciare, è il nome che lo farebbe regredire all'infanzia, nell'età della vita della spensieratezza e della spontaneità, libera ancora dalle angosce dell'uomo inetto e dissociato:

⁹⁴ Sul significato e sull'epifania vuota del ritorno a Calinni: D. Perrone, *La voce inascoltata dei luoghi: il viaggio a Calinni di Filippo Rubè*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 111-24.

⁹⁵ R. Freda Melis, *Alcuni appunti sul "Rubè" di Borgese*, «Cultura neolatina», XLI, n. 1-2, 1981, pp. 129-44: 142-43.

Don Filippo Rrubbé: di nuovo lo stupiva quel suono inatteso del suo nome, pronunciato alla maniera paesana con doppio erre e doppio bi. Se n'era scordato, e gli pareva di chiamarsi soltanto Rubè o Buré o Morello. «Quattro nomi» diceva fra sé. «E perché no dieci, cento, infatti, che sarebbe non averne nessuno? Che cos'è questa cifra stampata a fuoco sulla mia carne? Questo marchio? Non avere nome! Sparire! O chiamarmi soltanto Rrubbé, come mi chiamavano quando ero bambino».

(p. 321)

3. 3. Simbolismo

Rubè è un romanzo dal forte simbolismo in cui agisce un complesso di parole-tema.⁹⁶ La trama del libro è densa di motivi ricorrenti, di corrispondenze simboliche, di simmetrie e di rispondenze interne tra situazioni e personaggi, realizzate talvolta mediante una poetica dell'analogia che procede per libere associazioni, che assumono un valore e un peso decisivi nell'economia del romanzo e che conferiscono una compattezza di rara solidità e complessità alla sua *charpente* narrativa.⁹⁷ Nel romanzo borgesiano, tre elementi «Storia, simbolo e ritmo [...] diventano gli elementi interrelati che costituiscono la partitura narrativa di *Rubè*»⁹⁸. Nel testo borgesiano i piani storico e simbolico si intersecano: *Rubè* «è un racconto in cui una prospettiva storica s'intreccia e si svolge organicamente a una dimensione simbolica»⁹⁹. La fittissima intramatura di corrispondenze simboliche e analogiche di *Rubè* non allontana il romanzo borgesiano dalla congerie delle opere moderniste, bensì lo avvicina. In Borgese,

⁹⁶ Tra le parole-tema rivestono un ruolo primario i nomi propri, usati anch'essi con corrispondenze e simmetrie simboliche nell'ordito del romanzo. Su questo tema mi dilungherò nel paragrafo *L'evasione dal principium individuationis del nome. L'uso onomastico in Rubè* (*infra*, pp. 269-81).

⁹⁷ Sul tessuto simbolico della trama di *Rubè*: G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 75-85, 90-92, 95-97; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 246-51; L. De Maria, *Introduzione*, cit., pp. IX-XVI.

⁹⁸ A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, cit., pp. 249-50.

⁹⁹ F. Pappalardo, *'Rubè' fra tradizione e crisi*, cit., pp. 47-79: 72.

infatti, agli intenti di un ritorno all'ordine realista ottocentesco corrisponde, invece, una risposta estetica simbolista, conforme alla crescente rilevanza che assumono i procedimenti simbolici e analogici nelle tendenze sperimentali dello stile letterario di inizio del XX secolo, quando ormai sono tramontate le strutture narrative tradizionali, sia romantico-risorgimentali sia veriste. Sotto la superficie pseudo-naturalista «si avverte uno strato più profondo, quasi una realtà noumenica che l'intrico dei motivi, delle simmetrie, dei simboli rende poco a poco percepibile»¹⁰⁰. La scrittura di Borgese richiede la presenza di un lettore attivo abile nel rintracciare e decifrare la simbologia ricorrente nell'opera e nel percepire ciò che soggiace alle parole e agli atti del protagonista. Le iterazioni strutturali di *Rubè* possono essere anche interpretate come una risposta formale alla dispersività dell'esistenza e al caos del mondo, come un tentativo disperato di conferire organicità a una realtà ormai frantumata e a un'umanità scomposta. Inoltre, non va sottovalutato – come ha sottolineato bene Gian Paolo Giudicetti – che in *Rubè*, come in ogni opera letteraria, simboli e temi rinviano anche «a una dimensione oltreumana agente nell'universo stesso raccontato. Non sono solo costituenti di un ordine estetico, ma anche indizi di un'armonia esistenziale possibile e lontana»¹⁰¹. Nell'opera di Borgese l'elemento religioso è consistente e in essa il simbolo unifica l'evenemenzialità della vicenda umana di Rubè, superando i limiti temporali,¹⁰² e trascende la materialità – come aveva osservato Bachtin in riferimento a Dante –¹⁰³ assumendo un valore armonizzante.

¹⁰⁰ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XV.

¹⁰¹ G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., p. 76. Lo stesso autore, ha riscontrato la ricorrenza di altri motivi oltre a quelli di cui parlo, come il tema del monte e i motivi del calore o del fuoco (ivi, pp. 76-80).

¹⁰² Ciò non avviene solo in *Rubè*, ma anche in altre opere di Borgese. Ad esempio, nella novella *Federico Müller* il simbolo come memoria e superamento del tempo assume valore positivo nel pacificare la collera del protagonista.

¹⁰³ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 303-05. In Dante «tutto il mondo spazio-temporale è sottoposto a un'interpretazione simbolica [...], il tempo reale della visione e la sua coincidenza con un momento determinato del tempo biografico (il tempo della vita umana) e

Il principio baudelariano delle *correspondances* sostiene in profondità la tessitura simbolica del libro. Due simboli ricorrenti, posti in opposizione fra loro, sono quelli della *palude* e dell'*acqua*,¹⁰⁴ che rappresentano rispettivamente la staticità e il tedio della nauseante vita familiare piccolo-borghese e, al versante opposto, l'illusione di uno zampillo, di un guizzo, di una corrente che “bagni” l'esistenza di Filippo per imprimere una svolta, che invece rimarrà sempre senza seguito:

Dell'adolescenza si ricordava come d'un rombo di acque fra i monti, e ora gli pareva che quell'acque si fossero adagate in un largo lago paludoso riflettendo presso le rive indistinte pallidi canneti. (p. 7)

Aveva di nuovo il presentimento, tante altre volte ingannevole, che la *larga palude miasmatica della sua vita* fosse vicino allo sbocco e che fra poco la corrente del suo destino avrebbe romoreggiato in una gola salubre e profonda. Fra poco gli sarebbe accaduto qualcosa di significante e bello; fra poco sarebbe valsa la pena di vivere. (p. 211, corsivo mio)

Sentiva che finalmente qualche cosa di grande [la guerra] accadeva, di molto più grande che non fosse la morte del padre, e ch'era finito lo stagnare dell'acque tra le basse rive. (p. 13)

Egli aveva avuto in quell'attimo un pensiero funesto. “Ecco, ecco” aveva detto fra sé, sentendosi vacillare nel rigurgito dell'ondata, “ecco le *acque* della mia vita che si muovono, e come! Non posso più dire d'essere in *paludè*”. (p. 259, corsivo mio)

storico ha un carattere puramente simbolico» (*Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, p. 303).

¹⁰⁴ Per i puntuali e numerosi riscontri testuali rimando a L. De Maria, *Introduzione*, cit., pp. IX-XI e A. Weisberg, *Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in 'Rubè' di G. A. Borgese*, in «Carte italiane», UCLA, 2 (2-3), 2007, pp. 172-86: 181-82. Sul *topos* dell'acqua in letteratura cfr. M. Cohen, *Il mare*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. IV, pp. 429-447.

L'*illusio* di una sterzata decisiva alla sua vita è data a Rubè da due fattori: la guerra e la passione amorosa.¹⁰⁵ Anche nel *Mattia Pascal* ci sono riferimenti all'acqua come sorgente di vita intensa e autentica, come quando, per esempio, si dice dell'acqua che sgorga dalle fontane di Roma simboleggi la sua voglia di vivere in contrasto con la città eterna sonnacchiosa e silente. Il tema dell'acqua conduce al simbolo centrale di *Rubè*, che tra prefigurazioni, allusioni e avvenimenti è tutto percorso da questo motivo: il naufragio.¹⁰⁶ La metafora del naufragio è una delle più persistenti nell'immaginario occidentale.¹⁰⁷ In *Rubè* il naufragio assume sia una connotazione reale, poiché Celestina, amante di Filippo, muore affogata nel lago maggiore a causa dell'affondamento della barca su cui è in gita col protagonista, sia una connotazione allegorica, dato che la fallimentare parabola esistenziale dell'anti-eroe borghese costituisce il naufragio di una vita le cui ambizioni sono rimaste frustrate. Il naufragio di Filippo si connota come metafora del tutto moderna, perché non associata lucrezianamente al cosmo, bensì al terreno della storia. Nel naufragio di Rubè, non è più tanto la natura, bensì l'uomo, inetto, a far paura a se stesso. Non potrebbe essere più icastica, nel finale del libro, la laconica, sentenziosa e rassegnata frase della moglie Eugenia: «Filippo è naufragato nella folla» (p. 357). Il naufragio di Filippo, che cade ferito mortalmente nel tumulto tra le contrapposte fazioni fasciste e bolsceviche, non è solo un affondamento esistenziale, ma anche politico. L'abile retore che persuade l'uditorio con le sue tesi politiche e l'acceso interventista che viene presentato nella prima parte del libro, frana a causa della sua ritrosia a condurre la campagna elettorale contro il rivale Enrico Stao a Calinni e, peggio ancora, per la sua ignavia che non lo porta schierarsi né con i fascisti, nonostante l'amico Garlandi volesse

¹⁰⁵ Sul tema dell'illusione offerta a Filippo dalla Grande Guerra indugero nel paragrafo *L'eccezione storica: l'illusione della Grande Guerra* (*infra*, pp. 296-308).

¹⁰⁶ Per i rimandi testuali di preannunci ed eventi del naufragio: L. De Maria, *Introduzione*, pp. XI-XII.

¹⁰⁷ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985; A. Berardinelli, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. II, pp. 342-82: 348-54.

tirarlo dalla sua parte, né soprattutto coi bolscevichi, dal cui messaggio sovvertitore della società capitalista, in cui Filippo si sente asfissiato, si sente attratto, ma non a tal punto da prendere parte attiva al movimento rivoluzionario. Nell'ultimo dialogo con Federico, amico ma antagonista sul piano degli ideali e della condotta di vita, Filippo manifesta il favore verso l'ideologia socialista:

«E il socialismo?» domandò Filippo.

«La promessa dell'Eldorado». [risponde Federico]

Ma Filippo, ogni volta ch'era vicino a un ricco, sentiva molta ammirazione per il bolscevismo.

«Però» insistette «non puoi negare che sia un movimento grandioso, e che Lenin resti la sola figura imponente venuta fuori dalla guerra» (p. 309)

Allegorie di questo naufragio politico diventano il rosso e il nero di memoria stendhaliana, che – come ha acutamente analizzato Gian Paolo Biasin¹⁰⁸ – in *Rubè* diventano un *aut-aut*, un cromatismo disgiuntivo di una scelta di campo tra il rosso, il sogno libertario socialista, o il nero, l'aggressivo progetto d'ordine fascista, che Filippo non avrà mai il coraggio di compiere, cadendo emblematicamente stritolato nello scontro violento tra le due fazioni opposte. Nel corteo bolscevico di Bologna, prima della carica, Filippo porta nella mano sinistra uno straccio rosso e nella destra uno straccio nero, «allegoria suprema, nella mancanza di quella “base razionale” cui accennerà Borgese in *Golia*, di un'ambivalenza, di una disponibilità psicologica e di comportamento verso gli opposti estremismi, congenita in un certo tipo di intellettuali piccolo-borghesi»¹⁰⁹. Del resto, non è di certo un caso che uno dei maggiori estimatori di Borgese, Leonardo Sciascia, nel saggio *Stendhal e la Sicilia* lo annoveri tra gli stendhaliani di Sicilia:

Intorno al 1935, troviamo un altro grande siciliano acceso di passione Stendhaliana: Giuseppe Antonio Borgese. Scrive pagine critiche sicure e

¹⁰⁸ Cfr. G. P. Biasin, *Il rosso o il nero: testo e ideologia in 'Rubè'*, cit., pp. 147-80.

¹⁰⁹ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

penetranti, apre con la Chartreuse la biblioteca romantica che dirige per l'editore Mondadori, scrive sotto il segno di Stendhal il romanzo *Rubè* (si pensi ai simboli con cui si chiude: che sono, sì, il rosso del socialismo e il nero del fascismo, ma non bisogna dimenticare che sono anche i colori di Stendhal – e non è inutile assumerli come chiave di lettura del romanzo).¹¹⁰

3. 4. Narratore non pienamente onnisciente, benché eterodiegetico

Nei romanzi modernisti spesso prevale l'autodiegesi:¹¹¹ *Il fu Mattia Pascal*, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, *La coscienza di Zeno* di Svevo e *Moscardino* di Pea sono tutti scritti in prima persona. L'adozione dell'omodiegesi è il correlativo formale dell'impossibilità per il narratore modernista di possedere una verità globale, sistemica, intera, che invece i romanzieri del XIX secolo potevano o credevano di poter dominare. La perdita dell'onniscienza non coincide con un relativismo gnoseologico assoluto, ma piuttosto con un prospettivismo conoscitivo: nel mondo moderno del primo Novecento (con importanti anticipazioni – come visto – nel secondo Ottocento) ogni individuo può cogliere solo schegge di verità di un insieme ormai frammentato:¹¹² lo «spostamento dall'onniscienza che si vuole oggettiva alla limitatezza dei punti di vista soggettivi diventa comune nell'epoca del modernismo»¹¹³. Persino un romanzo come *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, pur

¹¹⁰ L. Sciascia, *Stendhal e la Sicilia*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., pp. 251-88: 287. In questo saggio Sciascia, parlando dell'amore di Stendhal per la Sicilia, suggerisce anche un collegamento tra lo stendhalismo e la sicilitudine.

¹¹¹ Sulle prospettive del narratore nel racconto in prima e in terza persona e sul modo verbale come funzione testuale cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., rispettivamente pp. 259-310 (*Voce*) e pp. 208-57 (*Modo*).

¹¹² Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 253-54 e 261-67; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 304, 310-13. Per una trattazione più ampia sul concetto di ricerca della verità da parte di Borgese e dei modernisti rimando cfr. *supra*, pp. 84-87.

¹¹³ *Ivi*, p. 311.

avendo un narratore eterodiegetico, si presenta con una postura così intima e soggettiva da essere quasi assimilabile allo statuto dei romanzi in prima persona. Il punto di partenza del narratore tozziano di quest'opera sarebbe verghiano (Verga – come spiegato – è un riferimento anche per Tozzi), ma la voce è più specifica e originale. L'impressione che ne ricava il lettore è che il narratore sia interno e parziale, non oggettivo. Chi narra lo fa dal punto di vista individuale e particolare del protagonista Pietro Rosi, su cui si incentra e si fissa la focalizzazione, e la perdita della fermezza del mondo oggettivo è resa con cumuli di similitudini, non solo introdotte dall'avverbio “come”, ma anche da verbi copulativi come “parere” e “sembrare”. In Tozzi le battute di dialogo indicano un piano di realtà, ma per mostrare la distanza che il resto della narrazione ha dall'oggettivo. Il narratore tende al vero senza mai raggiungerlo. Malgrado ciò, a differenza che in Svevo e in Pirandello, il narratore tozziano, come quello borgesiano, per quanto soggettivo, non arriva mai a essere totalmente inattendibile.

Il fatto che *Rubè* sia scritto in terza persona (così come lo è *I vivi e i morti*, la seconda opera narrativa di Borgese) lo avvicina di più al paradigma del romanzo classico ottocentesco, poiché l'archetipo del romanzo realista ‘classico’, ‘tradizionale’, ottocentesco, è quello raccontato in terza persona da un narratore onnisciente ed eterodiegetico. Nel romanzo realista francese e inglese, le due letterature egemoni nella prosa del XIX secolo, la narrazione in terza persona è la norma. Nel romanzo dell'Ottocento prevale nettamente una voce eterodiegetica a focalizzazione esterna, come nei *Promessi sposi* di Manzoni – tra gli scrittori più amati da Borgese¹¹⁴ – o interna, come accade più spesso nel secondo Ottocento da Flaubert in poi (in Verga la focalizzazione è interna e variabile), benché non manchino delle eccezioni, come in Italia il caso delle *Confessioni d'un italiano* (scritto nel 1858, pubblicato nel 1867) di Ippolito Nievo, a narrazione autodiegetica.

¹¹⁴ Cfr. L. Parisi, *Borgese e Manzoni*, «MLN», vol. 112, n.1, Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 38-56.

In *Rubè* il narratore, oltre a non essere in prima persona, non giunge all'estremo pirandelliano e sveviano di essere un narratore-personaggio inattendibile e sdoppiato, che si contraddice continuamente e cela diversi dati che sarebbero essenziali per il racconto (come avviene anche nel teatro pirandelliano). Un altro grande modernista italiano come Gadda non vuole nemmeno rinunciare al privilegio dell'onniscienza, malgrado, nelle sue opere di stampo bachtinianamente polifonico, abbia il problema di «armonizzare le diverse voci che popolano il racconto, posto che un personaggio fisso, stabile, monolitico, non può più essere pensato»¹¹⁵. Ma, sebbene Borgese con *Rubè* si prefigga lo scopo di produrre un romanzo che recuperi la tradizione realista ottocentesca e nonostante l'impianto apparentemente tradizionale del libro, rinvenibile soprattutto nel ruolo tradizionale assegnato al narratore onnisciente e intrusivo, anche sul piano formale il testo svia rispetto al classico paradigma realista ottocentesco,¹¹⁶ poiché il narratore in *Rubè* non è pienamente onnisciente.¹¹⁷ Infatti, dietro l'apparente struttura più tradizionale del romanzo borgesiano rispetto ad altre opere moderniste, sono invece frequenti:

1) l'uso del discorso indiretto libero.¹¹⁸ Se considerassimo – secondo l'interpretazione di Pellini¹¹⁹ – anche Verga tra gli iniziatori della tendenza modernista, Borgese sarebbe associabile a Verga anche per l'amplessissimo impiego del discorso indiretto libero. Tuttavia, la rinuncia da parte di Borgese all'impersonalità, che comunque già in Verga si incrina nel *Mastro-Don Gesualdo*

¹¹⁵ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 23.

¹¹⁶ N. Tedesco, *L'esemplarità critica e inventiva di Giuseppe Antonio Borgese*, in *G. A. Borgese: la figura e l'opera*, cit., p. 535: «L'importante merito dell'opera del 1921 [*Rubè*], proprio nell'apparente edificazione romanzesca tradizionale, è quello di aver portato ad unità nel tramite linguistico la doppia denuncia della crisi dei ruoli intellettuali e degli usi linguistici tradizionali».

¹¹⁷ Cfr. G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrative del 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 548-55.

¹¹⁸ Cfr. M. Santoro, *L'uomo nel labirinto*, cit., pp. 97-98.

¹¹⁹ Cfr. P. Pellini, *Cerveux de fruitier, enculeurs de mouches*, cit., pp. 185-235; vd. anche *supra*, pp. 24 e 33-35.

(1889), permette al narratore di governare l'organismo narrativo e di comparire con formule prolettiche.¹²⁰

2) La presenza di analessi che riferiscono fatti antecedenti il tempo della narrazione (è emblematico, per esempio, che le ragioni del ferimento di Rubè siano spiegate *ex post*) e che rispondono all'esigenza ossessiva di fornire cause di comportamenti anomali.¹²¹

3) Ancora più rilevante è l'adozione della *parallissi*, termine con cui Genette¹²² denomina il procedimento che consiste nella rinuncia, da parte del narratore potenzialmente onnisciente, a esplicitare tutto quanto rientrerebbe nella sua sfera di competenza, generando omissioni di elementi decisivi che rivelano come i protagonisti borgesiani siano mossi da oscure pulsioni, appartenenti alla sfera dell'inconscio.¹²³ Con la tecnica della *parallissi*, il narratore abdica alla sua onniscienza e, in qualche caso, si può parlare di personaggio focale parzialmente inattendibile perché Filippo distorce i fatti attraverso il suo filtro deformante. Troviamo passaggi in cui il narratore si rassegna di fronte al fatto di non essere a conoscenza di alcuni elementi della vicenda che sta raccontando. In questo passo, per esempio, il narratore riferisce le esitazioni del protagonista senza saper leggere i suoi pensieri e quindi privando il lettore di una verità certa da consegnargli:

Tutte le possibilità, in serie piatte ed equivalenti, si presentarono all'immaginazione di Filippo. Poteva essere che il maggiore pensasse ad accasare la figlia e che d'accordo con lei gli avesse teso la rete di quel discorso, per farlo "spiegare". Poteva anche essere che l'uno e l'altra fossero innocenti. Poteva essere perfino che Eugenia fosse, con simpatia o con pietà, innamorata. (p. 51)

¹²⁰ A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 289-91.

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 289; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, cit., pp. 247-48.

¹²² Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit, pp. 100-101, 242-45, 255 e 257.

¹²³ Cfr. G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrative del 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 551-55.

La parallissi è il metodo più efficace per rendere l'oscurità che avvolge una mente turbata. Guido Baldi ha ben espresso il particolare statuto della narrazione di *Rubè*:

Se il narratore avesse esercitato le prerogative di onniscienza richieste dalla struttura narrativa più tradizionale, questa resa immediata dei processi tortuosi della psiche e di un uomo ormai schiavo dell'inconscio, incapace di dare una direzione chiara alla sua vita, sarebbe risultata impossibile, mentre così la dinamica interiore si impone con una forma e un'incisività ammirevoli, che si valgono anche di tensione enigmatica e di sorpresa al momento della rivelazione.¹²⁴

4) Oltre alla parallissi, Borgese si serve spesso anche del dispositivo della psico-narrazione.¹²⁵ Con questo procedimento, egli mostra che le parole dei personaggi sono solo lo strato di epidermide del senso e che il suo nucleo sta nell'ipoderma. Le verità, sempre relative, non stanno nelle parole dei personaggi, ma in ciò che il narratore rappresenta in maniera indiretta della sua coscienza. La *psycho-narration* è il dispositivo più adeguato (ancor più del monologo interiore) per analizzare l'interiorità dei personaggi perché il narratore in terza persona conosce ogni cosa, anche dell'anima dei personaggi, e può dunque, nella psico-narrazione, effettuare un'introspezione esaustiva. Il narratore avoca a sé i diritti su una trama che solo a lui spetta di conoscere a fondo. Massimiliano Tortora sottolinea che in *Rubè* (come in *Con gli occhi chiusi* e ne *Il podere* di Tozzi) il «narratore

¹²⁴ Ivi, pp. 551-52.

¹²⁵ Utilizzo il concetto di *psycho-narration* coniato e trattato a fondo da Dorrit Cohn nel suo saggio *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, cit., in part pp. 11-56. In precedenza altri critici hanno parlato a questo riguardo di «descrizione onnisciente» o di «analisi interna», ma Cohn giudica insoddisfacenti queste etichette: «“Omniscient description” is too general: anything, not only the psyche, can be described “omnisciently”. “Internal analysis” is misleading: “internal” implies a process occurring *in*, rather than *applied to*, a mind (cf. internal bleeding); “analysis” does not allow for the plainly reportorial, or the highly imagistic ways a narrator may adopt in narrating consciousness» (D. Cohn, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, cit., p. 11).

eterodiegetico, pur non essendo onnisciente, gode di una focalizzazione pressoché fissa nel protagonista e riesce così a ricostruirne tutto il mondo mentale»¹²⁶.

A volte, noi non sappiamo realmente come siano andate le cose. Il caso più eclatante è rappresentato da un episodio nodale del romanzo come la scena dell'affondamento della barca in cui muore Celestina, l'amante di Filippo. Inizialmente, il narratore pare riportare oggettivamente l'accaduto che ha come conseguenza la morte per affogamento di Celestina. Successivamente, spiegando l'accaduto a padre Mariani, Rubè, sebbene un articolo di giornale lo scagioni, non si dà pace della sua presunta innocenza, si convince di essere un assassino e fornisce una versione dell'evento nefasto del tutto differente, distorta dal suo terribile senso di colpa:

La verità è un'altra. Prima di tutto, se io non fossi stato un vile, con tutte le maschere eroiche e le medaglie d'argento, non mi sarei dovuto lasciare superstiziosamente atterrire dalle parole di quella innocente e non avrei lasciato cadere il remo fuori dello scalmò. In secondo luogo, Celestina sapeva nuotare [...]. Se io, invece di buttarmela addosso, facevo contrappeso dall'altro lato, o se la lasciavo cadere in acqua per gettarmi subito dopo a darle una mano, si salvava, si salvava. (p. 283)

Così, in un primo tempo il narratore aveva riferito una cronaca nera apparentemente oggettiva, benché sia significativo il fatto che l'affondamento della barca derivi da un atto mancato: Filippo dimentica di mettere benzina nel serbatoio della barca e questo farà sì che, nel mezzo della tempesta, la barca rimarrà, spentosi ormai il motore, in balia delle onde. Poi, per un lungo lasso di tempo, Filippo, come non si rendesse conto dell'accaduto, fa tutto «macchinalmente» dal momento che «forse non aveva mai avuto in vita sua una così lunga oscurità di coscienza» (p. 265). Solo durante la “confessione” con padre Mariani, affiorano alla sua coscienza i moti oscuri della sua psiche. Il religioso, ascoltata la personale versione dei fatti del protagonista, cerca invano di tranquillizzarlo: «Voi non avete ucciso, avete commesso un errore. Avete

¹²⁶ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 88.

involontariamente contribuito alla morte d'una creatura. Se pure è esatto quello che dite e se la vostra immaginazione non v'abbarbaglia. Non siete un assassino» (p. 284). Ma è proprio l'«immaginazione» di Rube che ormai ha preso il sopravvento: in preda a un deliquio del pensiero, egli volge tutti i suoi processi mentali a suo dolo:

In quei momenti io desideravo, violentemente, che la signora Lambert non morisse; perché desideravo di non morire io, e di non avere una responsabilità, uno scandalo, che so io? Un rimorso, una tragedia. Desideravo che non morisse; non desideravo che visse; volevo per me, non per lei. La cosa è diversa, ne convenga. Per questo l'ho affogata come un cane. Se avessi pensato a lei, l'avrei lasciata cadere in acqua, e si sarebbe salvata. Io invece pensavo a me e non potei tollerare che sparisse dalla barca, e l'afferrai, e l'uccisi. Ha capito? (pp. 284-85)

Filippo giunge così alla conclusione che aveva l'egoistica intenzione di possedere Celestina e, non potendo raggiungere questo scopo, di ucciderla. La sua psiche scissa si rivela nel desiderio binario e opposto di possederla e ammazzarla allo stesso tempo, reso icasticamente dalla metafora di ascendenza dantesca delle «due fiamme dello stesso fuoco»:

Allora io fui rapito da due sentimenti simultanei. Si possono avere, sa?, due sentimenti in una volta, come due fiamme dello stesso fuoco. Uno era un desiderio vertiginoso, non un desiderio, una necessità, di possedere quella donna. La testa mi si vuotò; e tutto il mio peso era alle reni. Badi, non dico che la volevo sebbene fosse d'un altro, la volevo per l'appunto perché era d'un altro, e ne era ancora calda. Un desiderio così si vede con gli occhi; è colore rosso scarlatto. Ora io, mentre la desideravo, desiderai pure di ucciderla. Era la prima volta in vita mia che desideravo di ammazzare qualcuno [...]. Vedevo con gli occhi due rossi. Le due vampe, capisce? [...] Celestina non resisteva alla mia volontà di ucciderla e resisteva alla mia volontà di godere. Questa ha fatto piegare le vampe. Io – concludo, puntandosi un dito alla fronte, – quando costrinsi Celestina a venire in barca non sapevo esattamente che cosa volessi, ma questo volevo: dare qualche cosa in pasto alle due vampe che s'erano piegate e ruggivano. (p. 285)

Questo episodio rivela la misconoscenza modernista di una verità solida e fattuale, resa impossibile dalla potenza delle forze inconscie dei personaggi, messe a nudo dal narratore in questa galassia di romanzi primonovecenteschi.

In conclusione, quindi, si può affermare che in *Rubè*, in particolare nella parte conclusiva del romanzo, si instaura un inedito rapporto tra narratore e personaggio, in cui scompare quella che Bachtin chiama l'extralocalità del narratore rispetto al personaggio:¹²⁷

Se infatti il primo [il narratore] aderisce al secondo [personaggio], se ne penetra l'interiorità per attribuire la propria voce, se registra la realtà esterna esclusivamente dalla prospettiva della mente di quest'ultimo, a cadere sarà innanzitutto l'extralocalità, ossia l'eccedenza di spazio, tempo, valore e senso che consentiva all'autore di comprendere in ogni momento l'interezza del personaggio insieme alla totalità della diegesi. A tale tradizionale distacco si sostituisce invece l'empatia, in base alla quale la diegesi non viene resa distintamente dal personaggio ma filtrata per suo tramite. Il risultato è un eroe che si muove "come un essere vivente sullo sfondo di uno scenario immobile e morto (p. 18), in altre parole, un personaggio vivo che vaga tra le macerie di trame abbandonate."¹²⁸

Il narratore di *Rubè*, benché in terza persona, è comunque espressione di una soggettività, di un labirinto da cui non è dato uscire. Borgese non giunge agli estremi, tipici del modernismo di Pirandello e Svevo (il narratore della *Coscienza* usa persino la menzogna), di inquinare la verità, ma anche in *Rubè* notiamo che l'oggettività del reale è minata dal prisma prospettico del protagonista. Diversamente dalla radicale soggettività del narratore di Pirandello e Svevo, il narratore di Borgese è più assimilabile a quello di Tozzi, che prende corpo nello iato tra la ruvidezza del reale e una soggettività non più arginabile.

¹²⁷ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, cit., pp. 13-21.

¹²⁸ G. De Leva, *Dalla trama al personaggio* cit., p. 103.

3. 5. Trama subordinata al personaggio

I romanzieri modernisti sono consapevoli dell'esaurimento e della convenzionalità letteraria delle trame narrative. Nell'Ottocento si pretendeva di far aderire il *plot* a una realtà ordinata o positivista e a un senso della totalità cui lo scrittore primo novecentesco non può più credere. La prova che nel romanzo modernista l'importanza dell'intreccio sfuma è data dal fatto che, se nel romanzo ottocentesco vi erano molti *nuclei* o *biforcazioni*, secondo i concetti di Roland Barthes riadoperati da Seymour Chatman e da Franco Moretti, corrispondenti ad altrettante svolte dell'intreccio, nelle opere moderniste i *satelliti* o *riempitivi*, ovvero le porzioni di romanzo in cui non accadono fatti, ma ci si sofferma sull'interiorità di un personaggio o si fanno riflessioni di tipo storiche, filosofiche e sociale, spesso dominano la narrazione.¹²⁹ Così la trama perde rilievo rispetto alla potenzialità del personaggio. L'evenemenzialità narrativa lineare, ordinata e rasserenante, marchiata dal musiliano Ulrich, protagonista de *L'uomo senza qualità*, come «accorciamento prospettico dell'intelligenza», è ormai anacronistica. Questo passo del romanzo di Musil è emblematico nell'esprimere il credo ottocentesco in una tramatura ordinata del reale, di cui l'anti-eroe Ulrich svela l'artificiosità:

Gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: “Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro”. Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire “allorché”,

¹²⁹ Sulla distinzione tra «nuclei» o «nòccioli» (*kernels*) e «satelliti» (*satellites*) e tra «biforcazioni» e «riempitivi» cfr. R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.V.V., *L'analisi del racconto* (1966), Milano, Bompiani, 1969, pp. 5-45: 17-22; S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., pp. 52-54; F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 261ss. e Id., *Il secolo serio*, cit., pp. 789-725.

“prima che” e “dopo che”! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. Da questo il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio; il viandante ha un bel camminare per la strada maestra sotto una pioggia torrenziale o gemere coi piedi nella neve a venti gradi sotto zero, il lettore non ne ricava che un sentimento di benessere, e sarebbe difficile capirlo se l’eterno trucco della poesia eroica, col quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli, questo sperimentato accorciamento prospettico dell’intelligenza, non facesse già parte della vita.¹³⁰

Per un modernista, la varietà della vita non è addomesticabile, «l’eterno trucco» non è più applicabile. Per questo, essa si fa opprimente e il romanzo, lungi da poter ridurre tale varietà a un formato unidimensionale, si fa espressione estetica e assiologica di questo disagio esistenziale. Per Gadda la trama diventa un garbuglio inestricabile in cui si occultano i nessi consequenziali. La *forma mentis* del commissario di polizia “Don Ciccio” Ingravallo di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946) emblemizza bene l’ostinata ma vana ricerca delle cause dei fatti (in questo caso di furti e di episodi di cronaca nera, data la natura di giallo poliziesco del libro) del mondo:

Sosteneva, fra l’altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l’effetto che dir si voglia d’unico motivo, d’una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di cause convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L’opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente.

[...]

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l’effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a

¹³⁰ R. Musil, *L’uomo senza qualità*, cit., pp. 629-30.

molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo».¹³¹

Non riuscendo più a ricostruire le «causali» degli eventi della realtà, il narratore si accosta di più al personaggio mettendone ancora più a nudo la sua interiorità sfibrata e smagliata.

Per buona parte del romanzo Borgese riesce parzialmente a costruire una trama organica, di tipo “ottocentesco”. L’architettura interna è di tipo teatrale: nonostante la storia si dipani su lunghe distanze spaziali (dalla siciliana Calinni a Roma, ai luoghi del fronte, a Parigi, Milano, Bologna) e lungo un arco cronologico di cinque anni, i personaggi si ritrovano apparentemente in modo casuale. La trama di *Rubè* tende spesso a qualcosa: in antitesi all’affermazione di Pirandello per cui ‘la vita non conclude’ espressa nel paragrafo conclusivo di *Uno, nessuno e centomila*,¹³² si potrebbe affermare che nella trama del romanzo borgesiano spesse volte ‘la vita prova a concludere’, anche se poi alla prova dei fatti Filippo Rubè non riesce a portare nulla a compimento. Leggendo i suoi scritti critici, percepiamo la nostalgia di Borgese verso una società e una letteratura “ordinate”, verso un sistema compatto ormai perduto a cui corrispondeva nel romanzo una trama architettonicamente massiccia, che egli punta a riesumare nella sua narrativa. Non concordo con Giovanni De Leva che sostiene che la trama si sfaldi completamente, come invece accade in altri romanzi modernisti (basti pensare, per citare uno dei vertici dell’*high modernism* europeo, alla struttura e al tempo più psicologico che reale di *Al faro* di Virginia Woolf), nella parte finale del romanzo.¹³³ In realtà, pur sempre per il gioco di scelte inconsce, irrazionali, la trama continua comunque a camminare. Tuttavia, a Filippo stanno strette tutte le possibili trame che gli si prospettano, così come avviene per Zeno e Ulrich.

¹³¹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 4-5.

¹³² L. Pirandello, *Uno nessuno e centomila*, cit., vol. II, pp. 900-902.

¹³³ Cfr. G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., pp. 84-85.

Nel carteggio tra Goethe e Schiller, troviamo che nell'aprile del 1797 (lettere del 19, 21 e 22 aprile)¹³⁴ i due intellettuali tedeschi riflettono sui «ritardi» del montaggio che si rintracciano nei poemi omerici e Schiller sostiene che l'andamento narrativo ritardato sia tipico del genere epico in contrapposizione al genere tragico. Considerando che molta critica ha giustamente individuato nel romanzo il genere dell'epica moderna (basti pensare al pilastro come *Teoria del romanzo* di Lukács), i due scrittori tedeschi colgono un aspetto valido anche per il romanzo moderno che, soprattutto a partire dal romanzo di secondo Ottocento, usa molti moti ritardanti, ottenuti mediante numerose digressioni o attraverso quelli che Jakobson chiama *dettagli inessenziali* (e Barthes *effetti di reale*), dettagli superflui che si realizzano a «dispetto dell'intreccio», addirittura «sostituendosi ad esso» e senza portare alcun contributo alla *fabula*.¹³⁵ In questo senso, anche la trama di *Rubè* è moderna, calata nella tipologia dominante nel romanzo di secondo Ottocento e del romanzo modernista. Ma, in *Rubè* i «ritardi» sono tutti interiori: è sufficiente un fatto esterno all'apparenza trascurabile (e talvolta nemmeno quello) perché la mente di Filippo cominci ad arrovellarsi su se stessa deprivando la sua vita della possibilità della prassi. Nel caso del romanzo borgesiano l'antitesi schilleriana tra ritardo epico e accumulo di tensione tragica perde di fondamento, dal momento che nei continui e nevrotici ritardi meditativi – che non stenterei a chiamare ‘deliri meditativi’ – di Filippo non si sublima un tratto epico, che risulterebbe peraltro anacronistico, della sua personalità, ma si consuma la tragedia del suo essere. Il ripiegamento del personaggio su se stesso arriva a estremi deliranti e il narratore mette a nudo frontalmente lo sgomento di Filippo. Infatti, se nei romanzi realisti il narratore racconta “l'insieme” delle cose pubbliche e delle dinamiche sociali in cui sono coinvolti i personaggi, in *Rubè* e nel romanzo modernista in generale narrare è soprattutto mettere in scena i collassi e le disgregazioni del protagonista. Nella narrativa modernista il personaggio vive un senso di irredimibile spaesamento. In *Rubè* l'ordine, che si potrebbe definire ‘un ordine fatale’, è ipostatizzato nella conclusione del romanzo

¹³⁴ E. Auerbach riporta l'episodio in *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 5-6.

¹³⁵ F. Moretti, *L'anima e le cose*, cit., p. 25.

da quel *Viaggiatore Sconosciuto* che siede imperturbabile e muto davanti a Filippo nello scompartimento del treno che lo condurrà alla sua ultima meta, Bologna, dove egli troverà la morte. Filippo, dominato da forze oscure, disorientato esteriormente e confuso interiormente, rotola per l'Italia come una palla, metonimia del disordine e dell'anarchia del reale in cui personaggio è immerso:

“Sto rotolando come una palla”. D'improvviso si vide rotolare in forma di palla d'avorio su un tappeto di biliardo. “Infatti l'Italia è verde come un tappeto di biliardo. Più verde. Dunque ragioniamo: io ho avuto un colpo di stecca formidabile, mentre ero in un punto che possiamo approssimativamente individuare col nome di San Maurizio. Sbatto a Pallana; cavalier Sacerdote. Sponda. E via. Sbatto a Roma; padre Mariani, salesiano, ordine molto benefico. Seconda sponda. E via. Arezzo; Federico Monti, medico-chirurgo e filosofo. Terza sponda e via. Campagnammare; Enrico Stao, candidato avversario. Quarta sponda e via. Perdindirì. Che colpo! Dev'essere stato il colosso. Ora il problema fondamentale è capire se farò carambola. La regola, in breve, è così: quando si fa il primo colpo è di legge toccare prima la palla rossa e poi l'altra bianca. Invece, quand'è un altro colpo qualunque, si può toccare prima la rossa o la bianca a piacere. Questo in cui mi giocano è il primo colpo o è l'ultimo? L'altra palla bianca non può essere che Eugenia; ma la rossa cos'è? Hm. Il viaggiatore sconosciuto lo deve sapere. Lo deve aver scritto sul taccuino. (p. 339-40)

Borgese prova a porsi di fronte al mondo con una visione idealmente nostalgica dell'organicità ottocentesca. Infatti, se per Musil l'ordine delle cose non è più ricostruibile, per Pirandello 'la vita non conclude' e il conchiuso cielo di carta delle marionette di *Mattia Pascal* è ormai irrimediabilmente squarciato, per Gadda la conclusione del *plot* non solo non è necessaria, ma è addirittura sconveniente, dato l'irriducibile groviglio del reale, diversamente Borgese cerca di imporre una pacificazione alle cose. Ma è la natura del mondo moderno che rifiuta la *reductio ad unum*: è invece Filippo a ridursi a una pedina di un gioco di cui persino fatica a comprendere le regole. Nemmeno alla fine della vicenda di

Filippo si realizza la classica *happy end*: il libro si chiude con la sua morte, unica condizione possibile per mettere fine ai suoi patimenti esistenziali.

3. 6. Discrasie del tempo narrativo: epifanie e monologhi interiori

Quello dei romanzi modernisti non è più un tempo continuo e lineare, bensì un «tempo lacero, morto»¹³⁶, di cui il gaddiano Francesco Ingravallo del *Pasticciaccio* (e con lui tanti anti-eroi modernisti), tenta di «avvicinare i momenti, logori momenti della consecuzione»¹³⁷. Nonostante *Rubè* presenti – o perlomeno si impegni a presentare – una costruzione più organica, una trama meno esile e un tempo meno sfilacciato rispetto a tanti romanzi modernisti (valga per tutti il monumentale capolavoro di Proust, interamente giocato sul tentativo del protagonista Marcel di recuperare nel presente il filo del tempo passato), talvolta l'ordine diegetico è interrotto spazialmente e temporalmente da epifanie e da monologhi interiori del protagonista, le cui attitudini ossessivamente meditative e analitiche ben si prestano a questo tipo di situazioni narrative ed esistenziali.

La tecnica dell'epifania è un dispositivo tipicamente modernista che trova i primi antecedenti in *Guerra e pace* e in *Anna Karenina* di Tolstoj e, in Italia, benché in porzioni più ridotte, nelle *Confessioni d'un italiano* di Nievo: brevi istanti rivelatori di senso esperiti dai personaggi dei romanzi, che si connotano come eroi (o anti-eroi) molto riflessivi e meditativi.¹³⁸ L'epifania si innesca in seguito all'osservazione di un oggetto, minimo o grande, o di un fatto, che potrebbe anche risultare insignificante nell'economia della storia pubblica, ma che assume assoluta rilevanza per il protagonista che la vive (di qui il tipico

¹³⁶ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 58.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Sull'estetica dell'epifania nella letteratura modernista: H. Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner: le concepte d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Lang, 2002, in part. il Cap. IV.; F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 139-48;

prospettivismo modernista della conoscenza e della verità), o anche durante un'esperienza brevissima, attimale: tutti effetti che generano nel personaggio uno svelamento di senso o una riflessione esistenziale e filosofica, su cui il narratore indugia interrompendo il tempo del racconto. Queste *res* emergono per un attimo rispetto alla superficie (che Borgese definirebbe *paludosa*, in ossequio al sistema di metafore simboliche di *Rubè*) delle cose banali della vita quotidiana, lacerano istantaneamente la superficie prosaica delle cose umane, e fanno sperimentare al personaggio un momento di rivelazione decisivo, latore di senso. Il narratore affida così lo svelamento delle verità della vita a istantanei nuclei di percezione autentica, a brevi intermittenze di heideggeriano *Eigentlich* vissute singolarmente e privatamente da un personaggio ed espresse spesso attraverso lo straniamento. Si trovano delle epifanie in *Rubè* (e molto di più nel successivo *I vivi e i morti*), e nei romanzi modernisti perché, al decadere dell'importanza della sfera esteriore, in maniera inversamente proporzionale la vita intima e privata acquista decisiva rilevanza valoriale: gli scopi individuali sono gli unici che possono restituire una bolla di felicità privata agli individui, che vivono come delle monadi, degli esseri unicellulari isolati dal tessuto globale.

Benché questo avvenga poche volte in *Rubè*, le epifanie che Filippo vive sono significative. La più indicativa è, in apertura del romanzo, il «lucido delirio» (p. 12) del protagonista che ha proprio la breve durata dell'epifania, poiché il narratore ci riferisce che esso «durò alcuni minuti, quanti ne passarono tra l'ultime parole dette e i saluti di buona sera» (p. 12). Prima dell'inizio della guerra, Filippo nell'osservare lo spettacolo della campagna all'imbrunire, immagina di trasferirsi idealmente su una stella da cui «scorgeva la Terra e le case degli uomini» e da cui «vedeva imbrunire nell'umidità della sera le rive e le pianure dell'Europa» (p. 12). Questo crea una situazione di straniamento grazie alla quale Filippo può osservare il pianeta non immerso nel flusso della realtà, ma dall'alto di un distacco a-storico.

Di frequente gli attimi epifanici scaturiscono nei protagonisti proprio quando essi incontrano un'entità materica, ma viatico di trascendenza, del mondo: la Natura. Molte epifanie si generano proprio dall'osservazione di un elemento

naturale, biologico, a-storico, immune dalla storia umana. La meditazione di un personaggio su un fenomeno naturale produce una riflessione sul senso delle cose della vita. La natura, custodisce le più profonde verità del cosmo, è la *Res* che, mediante l'osservazione dei suoi *phenomena*, non offre solo il campo a momenti idillici, ma apre squarci di senso metastorico, atemporale. La Natura possiede questa proprietà rara: dissipa la cortina di fumo della quotidianità prosaica e si rende capace di generare momenti di *illuminations*. Ciononostante, la *Physis*, benché sia considerata un'entità superiore alla Storia, in *Rubè* non svilisce la storia stessa, che con la guerra sconvolge in maniera ancor più negativa la vita di Filippo, poiché le aspettative sulla svolta che il conflitto bellico avrebbe potuto imprimere alla sua esistenza rimangono tragicamente deluse. In una lettera, che Filippo scrive a Eugenia dalla zona di guerra, vediamo nuovamente che dall'osservazione della natura (e ancora una volta ritroviamo il motivo acquatico) scaturisce in *Rubè* una riflessione esistenziale:

Le Dolomiti mi danno certe volte l'impressione di un mondo sterile e deforme che vuole essere rifatto e sterilizzato. Le voragini delle valli attraggono l'acqua, e c'è una voragine più profonda, invisibile, che domanda sangue, qualche cosa di sconosciuto che vuol esser placato. Quando si pensa così, la guerra diventa un modo come un altro di morire, né più né meno. Siamo senza domani, sentiamo il pericolo, come il peso che ci trascina l'acqua in giù, come il sonno che tira le palpebre. Ti assicuro che questo modo di pensare può essere dolcissimo. (p. 92)

In questo passaggio, i moti degli elementi della natura generano un senso di *vanitas vanitatum*, di precarietà umana, che appiana le differenze, rendendo sopportabile anche un'eventuale morte in battaglia, e che provoca un dolce e pacificante senso di rassegnazione al flusso di cose.

Tornando al momento epifanico che stavo riportando, di colpo il narratore ci informa che si tratta di una sera che resterà cruciale per la storia mondiale, una serata che le lancette della Storia indicheranno per sempre:

D'improvviso non era una sera come tutte l'altre che prima s'erano adagiate sulla faccia della terra, come tutte l'altre che dopo verranno. Era il 31 luglio 1914. Il cielo era proteso a guardare dentro una scena ove stava per accadere qualcosa che tutti sapevano già, ch'era decisa *ab aeterno*, davanti alla quale ogni volontà riparatrice abdicava specie in una zona ove la trasparenza della giornata estiva indugiava più tenace e simile a un velo dimenticato da una ninfa, si percepiva un insolito brulichio nascosto tra il fogliame. Egli di lassù si rendeva perfettamente conto che quella zona era la foresta piana inframezzata di *paludi* ove illividiscono le *acque* di uomini a cavallo fermi davanti ai guadi. (p. 12)

Anche qui troviamo di nuovo il tema ricorrente delle acque e della palude. Subito dopo il narratore, con un'espressione icastica («Tac, il primo colpo», p. 12), ci rende edotti dell'evento per cui quella sera rimarrà stampata nel libro della Storia: lo scoppio della guerra. Il primo sparo apre il sipario su un'Europa che ha abbracciato le armi, coinvolta a pieno nel primo conflitto mondiale, e ha prodotto uno squarcio storico ineludibile, che determina un *ante* e un *post*. Rubè percepisce che quella prima fucilata è diversa da tutte le altre e coglie la brutale impersonalità e spersonalizzazione dell'uomo che questa guerra provocherà:

Tac, il primo colpo. V'era un uomo che prima di tutti gli altri sulla faccia della terra aveva scaricato la sua arma. Nessuno avrebbe mai conosciuto il suo nome. Filippo vedendo il colpo aveva aggiunto di suo la percussione del grilletto, come quando si vede il lampo e si suppone il tuono sebbene l'aria non lo porti. Non aveva udito nulla attraverso l'esperienza gelida del vuoto. Aveva visto soltanto. E gli pareva che quella fucilata con cui cominciava la guerra non somigliasse a nessuna. (p. 12)

Il protagonista vagheggia poi che quella fucilata tanto simbolica (di nuovo troviamo tratti di simbolismo) attraversi tutto l'etere e faccia trascolorare l'universo per lo sconvolgimento mondiale che porterà con sé:

Il colpo aveva percorso una curva ampia quanto una provincia, abbracciandola come fra le estremità di un arcobaleno. Si sarebbe detta un'arma novissima che lancia un getto di vetro fuso, bianco,

incandescente, orlato per tutta la lunghezza di una fluorescenza verde-azzurrastra. L'estate trasaliva pel vento freddo. Le costellazioni tutt'intorno erano un po' pallide alla vista di quella meteora terrestre. (p. 12)

L'epifania genera in Filippo la rivelazione dell'evento eccezionale, latore di una frattura storica, che è lo scoppio della guerra e della possibilità che questo può concedergli: «Sentiva che finalmente qualche cosa di grande accadeva, di molto più grande che non fosse la morte del padre, e ch'era finito lo stagnare dell'acque tra le basse rive» (p. 13; ancora una volta ritorna il nesso metaforico paludistico-stagnatico). La conclusione dell'epifania, un «lucido delirio» che «durò alcuni minuti» (p. 12), riporta subitaneamente Filippo dall'iperuranio alla terra, alla concreta realtà delle cose. La Storia irrompe ineluttabilmente nella sua grigia vita quotidiana. La guerra, così, da fantasia, da «gioco appassionato d'immaginazione e d'intelletto», diventa un evento concreto che attraverserà e stravolgerà il suo essere:

Era scosso sino in fondo dalla novità occorsagli negli ultimi momenti passati Villa Monti. Fino allora la guerra, di cui cupidamente aveva sollecitato la genesi dal giorno dell'assassinio di Seraievo, era per lui una cosa interessante ed estranea, gioco appassionato d'immaginazione e d'intelletto [...]. Ora, dopo quella contemplazione da un belvedere di stelle, sentiva cupamente che la guerra era cosa degli uomini e sua, e gli bruciava il sangue come una bevanda attossicante trangugiata in fretta. Non era più fuori di lui, la guerra, ma dentro; (p. 13)

Il prodotto finale di tutto ciò è un senso di turbamento che Rubè prova perché non conosce a cosa andrà incontro:

I suoi belli e strani colori [della guerra], una volta assaporata la bevanda, si mutavano in agitazione consumante. L'entusiasmo della curiosità si ottenebrava di una foschia, che non era terrore e pietà, ma poteva chiamarsi sbigottimento almeno. (p. 13)

Queste sono pagine fondate sulla soggettività dell'individuo, che deforma la realtà oggettiva. Questi due eventi rivelano a Rubè una seconda realtà, più profonda, soggiacente agli eventi, svelando quella che Debenedetti in termini tomistici chiama *Quidditas* riferendosi a un libro colmo di epifanie come *Stephen Hero* (1944, pubblicato postumo) di Joyce.¹³⁹ Il particolare modo di immaginare lo scoppio della guerra è uno dei segnali dell'ipersensibilità di Filippo.¹⁴⁰ Quest'epifania manifesta anche come il protagonista veda nello scoppio della guerra l'ultima possibilità di *romance* e di realizzare la propria *Bildung*. Invece, la *chance* offerta dalla storia si rivelerà – come vedremo più avanti¹⁴¹ – per Rubè un miraggio destinato a svanire.

Le infrazioni alla narrazione del tempo del racconto, abitualmente regolare nel paradigma del romanzo ottocentesco, in *Rubè* sono numerosissime a causa delle martellanti autoanalisi introspettive del protagonista, espresse con grande frequenza attraverso il discorso indiretto libero – come già segnalato – e, in un caso estremo, in un monologo interiore emblematico – che a breve riporterò – nel Capitolo XX. Qui troviamo un sofferto dialogo confessorio e di confronto con Padre Mariani, avuto perché Filippo si sente insostenibilmente colpevole della morte per affogamento della sua amante Celestina tanto da affermare di essere il suo assassino, nonostante non l'abbia uccisa con le proprie mani e scientemente (egli sa di non avere commesso un reato giudiziario), per il fatto di non aver percepito la situazione nel modo giusto e compreso il corretto modo di agire:

«Io però sono un assassino». [...] «I giornali» riprese freddo freddo, come se da principio raccontasse fatti non suoi «la gente, perfino il giudice istruttore dicono che mi son comportato come un eroe e per poco non sollecitano in mio favore la medaglia al valor civile. Molto meglio di eroe: dicono che io sono innocente. Innocente! che grande parola! E quanti milioni di volte vale più della parola eroe! Tutti gli egoismi della terra, raccolti, spremuti, distillati in una sola storta: non se ne cava nulla che valga una goccia d'innocenza. Il giudice istruttore mi ha

¹³⁹ Cfr. G. Debenedetti, *L'epifania*, in Id., *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 288-90.

¹⁴⁰ Cfr. G. P. Biasin, *Il rosso o il nero: testo e ideologia in 'Rubè'*, cit., p. 178.

¹⁴¹ Cfr. *L'eccezione storica: l'illusione della Grande Guerra*, infra (pp.296-308).

stretto la mano e mi ha augurato buona fortuna. Può avere buona fortuna un assassino? Eroe, fortunato, perfino innocente. Eh eh, io sono un assassino». (p. 281)

Come già visto, il ragionevole tentativo di padre Mariani di persuadere Filippo della sua incolpevolezza sbatte contro l'ansia auto-accusatoria e auto-persecutoria dell'inetto:

«Ma no! Ma no!» ribatté Filippo con veemenza. «Il cuore mi doveva dire, mi doveva dare il consiglio giusto; mi doveva dire che cosa fare e che non fare, come lo dice alle mamme quando il figlio è in rischio, in un incendio, e anche una povera donna idiota diventa un genio,, mentre io diventai quel giorno un idiota, per farla morire. Se avessi mai avuto cuore, se non fossi un dannato. Non doveva morire. (p. 284)

L'angoscia morale di Rubè assomiglia a quella del dostoevskijano Ivan Karamazov per la morte del padre, opera in realtà del servitore Smerdiakov.¹⁴² È la stessa voce di Borgese critico di Dostoevskij che, nel parlare della capacità unica dello scrittore russo di sondare l'animo umano, pare rilevare l'ascendenza che quest'ultimo esercita nella sua scrittura e in particolare nell'insistenza della caratterizzazione del male di Filippo, che Borgese affronta «con quella determinazione e caparbità che aveva imparato in Dostoevskij»¹⁴³:

Come sempre in Dostoevskij, questi sentimenti sono avvolti e svolti intorno a sé stessi fino a che il lettore ne abbia il capogiro. Vi sono scrittori che lo valgono e lo superano nell'arte di armonizzare, di comporre, di tessere; ma forse nessuno può stargli a paro nella delirante intensità con cui fruga nello stato d'animo, tentando sempre la stessa corda e insistendo sulla stessa nota ed acuendola progressivamente fino allo strazio. Laddove ogni altro psicologo si fermerebbe, sicuro di aver

¹⁴² Dostoevskij è uno scrittore molto amato da Borgese, del quale parla svariate volte nelle sue opere critiche: G. A. Borgese, *Studi di letterature moderne*, cit., pp. 362-370; Id. *Ottocento europeo*, cit., pp. 114-139. Sulle affinità tra Dostoevskij e Borgese, cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 99-105 e 223-26.

¹⁴³ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. VII.

toccato il fondo, Dostoevskij sente che qualcosa di vivo s'agita oltre il diaframma che l'arresta, e fa impeto contro l'ostacolo, e lo squarcia, e scruta più a fondo per ritentare altre volte la prova in regioni abissali dell'anima umana, ove nessuno prima di lui era calato.¹⁴⁴

Nel *Rubè* di Borgese notiamo proprio questo pervicace scandaglio nell'abisso interiore, «il gemito di una forza appassionata e dolorante che scava nelle profondità»¹⁴⁵, questo spossante avvilupparsi cervelletico e, anzi, nevrotico, di sentimenti e di pensieri che finisce per strozzare la coscienza del protagonista (e anche per stordire il lettore), provocandogli un'incurabile astenia mentale e fisica. Tornando all'episodio della confessione di Filippo con padre Mariani, Rubè, rientrato in albergo durante il suo peregrinare lungo lo Stivale italiano, si fa un esame di coscienza sulle parole di prete sotto forma di discorso diretto interiore, una modalità usata spesso da Borgese. È quasi come un monologo interiore, colmo di domande auto-poste da Filippo a sé stesso, di esclamazioni e di espressioni mimetiche del parlato («ma allora?», «Eccolo, eccolo!») e dell'auto-riflessione interiore, ma non privo delle virgolette e dei *verba dicendi*:

“Allora che colpa ci ho? Se la cucina è guasta e sudicia, dove lo potevo cucinare un buon *nutrimentum mentis*? [...] E allora? Quando avevo tre anni e facevo le bizze, che Sara mi teneva a stento fra quelle braccia di contadina, che peccavo contro lo Spirito Santo? Ma, mai sono stato innocente?” (p. 292)

Poi immagina, in un delirio della coscienza, di parlare ancora con padre Mariani, di udire le sue parole (non dette, ma «urlate!», p. 291) di rimprovero:

“Eccolo, eccolo!” s'interruppe imitando fra sé la voce di padre Mariani. “Eccolo il diavolo dell'orgoglio, il dannatissimo diavolo! afferralo! piglialo! sparagli! Per ambizione mi figuravo d'essere l'assassino della mia amante (però sono stato, sono stato l'assassino), e ora per ambizione mi vogliono promuovere a santo martire. (p. 292)

¹⁴⁴ G. A. Borgese, *Studi di letterature moderne*, cit., pp. 365-366.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

A causa di questo suo farneticante dialogo interiore, Filippo giunge per un momento a chiedersi se sta delirando, ma la risposta è perentoria e negativa e costituisce un gravame insostenibile per la sua straziata coscienza, che forse può trovare requie solo con la morte:

“Oì” e si rizzò “questo è delirio?” [...]

«Io non ho mai delirato. Questo è il guaio, questo è il guaio. Non sono svenuto che una volta, per modo di dire. Per spengere questa mia coscienza ci vuole la morte. Se basta. Spengere la coscienza! M'illumina con una luce da proiettore, da fare impazzire!» (p. 292-93)

Il peso enorme attribuito da Filippo alla sua coscienza è un segno della concezione modernista di questo romanzo. Il monologo e l'immaginario dialogo con padre Mariani proseguono poi ancora in pagine di densissima analisi introspettiva in cui Filippo giunge a conclusioni che poi ritratta: prima attribuisce il suo male alla condizione di intellettuale («Il fatto è che sono un in-tel-let-tua-le. Una cosa orribile, un mostro con due gambe [...] con due braccia e un cervello che mulina a vuoto», p. 293), poi al fatto di non aver mai veramente amato («Non ho mai amato nessuno. Ma nemmeno me, nemmeno me, padre Mariani, l'assicuro», p. 293), infine attribuisce la colpa del suo male alla sua epoca, alla società contemporanea:

Epoca che vai, usanze che trovi. Bene, quello entrava in convento e diventava priore. Oppure, in un'altra società, in un altro secolo. Un plebeuccio, un borghesuccio, corrompeva la moglie di un gran signore, e per giunta gliela faceva morire affogata. Bene. Gli tagliavano la testa. Che! Siccome era plebeo lo impiccavano, e festa finita. [...] É la società che è infetta, reverendo padre. Altrimenti, avrebbe trovato il modo di utilizzare le mie qualità, che c'erano, che c'erano, mi lasci dire, e tutti me lo dicevano e mi predicevano un brillantissimo avvenire. (p. 296)

L'accusa alla sua epoca rivela la crisi di valori e di riferimenti della società della *Belle Époque* e del dopoguerra, disorientamento che accomuna gli inetti modernisti, sino all'ipostasi repellente della metamorfosi kafkiana di Gregor

Samsa in scarafaggio. L'immaginazione perversa di Filippo ode anche una voce acuta che gli intima di uccidersi, chiede al tavolino di parlare perché «la religione del ventesimo secolo sono lo spiritismo e la chiromanzia»¹⁴⁶ (p. 294) e, infine, all'apice del delirio, cui Rubè continua a negare di essere in preda («Questo non è delirio, signori. Questi sono fatti palpabili, documentabili, signori», p. 294), vede apparire il diavolo, com'era successo al dostoevskiano Ivan Karamazov:

«Il diavolo! Il diavolo!» disse allora, pronunciando le parole. Ma senti uno che si rivoltava in letto. Ma sentì uno che si rivoltava in letto nella stanza accanto, e tacque, continuando fra sé con un ghigno: «É là nel cantuccio il diavolo dell'orgoglio e della bestemmia. Piglialo! Afferralo! [...]

Gli era parso davvero di vederlo il diavolo, piccolo come uno gnomo, col cappuccio rosso a punta. Siccome la luce meschina faceva giochi raccapriccianti con l'ombra, andò in cerca dell'interruttore e la spense. Nel buio sbarrò gli occhi e si piantò tutte le dieci dita sul petto, come se volesse sradicarsi il cuore, e riprese coscienza. (pp. 296-97)

Questa sorta di monologo interiore riproduce efficacemente l'andamento tortuoso dei pensieri turbati di Rubè, composti di fantasmi che affiorano alla sua coscienza, di associazioni d'idee e d'immagini, di ragionamenti cervellotici che, quando egli crede che giungano a una conclusione accertata, la smontano immediatamente dopo.

Un altro elemento di rottura del tempo del racconto, presente già in parte nel prototipo del romanzo primo-ottocentesco, ma intercalato con sempre maggior frequenza nei romanzi marcatamente modernisti, sono le digressioni. Nelle porzioni digressive del testo il narratore interrompe il piano diegetico per inframezzare riflessioni di tipo storico, sociale, metafisico, fino in alcuni casi a costruire una filosofia della storia che fanno appartenere determinate opere al

¹⁴⁶ Il tema dell'occultismo è tipico in Borgese e, più in generale, era molto in voga durante la *Belle Époque* e nei primi decenni del Novecento. In Italia, lo ritroviamo anche nel *Mattia Pascal* di Pirandello e nella *Coscienza di Zenò* di Svevo, dove lo spiritismo viene confutato con scetticismo anche maggiore.

sottogenere del romanzo-saggio, come accade già in romanzi di secondo Ottocento quali *Guerra e pace* di Tolstoj nel panorama europeo e *Le Confessioni d'un italiano* di Nievo¹⁴⁷ e *Cento anni* di Giuseppe Rovani (1859) in ambito nazionale, e poi in autori modernisti come Svevo e Pirandello in Italia, Musil e Mann in Europa.¹⁴⁸ In *Rubè* non si trovano brani metodicamente digressivi, ma ciò non significa assolutamente che il libro borghesiano sia un romanzo di tipo classico ottocentesco dove domina l'azione: l'andamento della trama è ben diverso da quello fitto e burrascoso dei romanzi d'avventura perché continuamente frenato, se non addirittura arrestato, dai deliri introspettivi di Filippo. *Rubè* è un intellettuale che si rode la coscienza nel vivisezionare qualsiasi aspetto del suo essere interiore e della vita esteriore. Ma, tutte le considerazioni interiori, metafisiche e storiche di *Rubè* non si confinano entro porzioni di testo sistematicamente digressive, bensì si dipanano all'interno dei suoi vaneggiamenti e nei suoi dialoghi interiori, in realtà monologanti, tra sé e la sua anima. Inoltre, anche i dialoghi del romanzo borghesiano tradiscono di fatto la tendenza a trasformarsi in monologhi contrapposti di tipo oratorio, privando *Rubè* della polifonia bachtiniana.¹⁴⁹

3. 7. Anarchia contro ordine della realtà: la determinante variabile del caso

Un principio d'ordine governa anche il modo in cui sono rappresentate le cose e gli ambienti. Per spiegare un ulteriore salto che avviene tra il romanzo del XIX secolo e il romanzo modernista, prendo nuovamente come campione due opere secondo-ottocentesche, una europea, *Guerra e pace* di Tolstoj, e una italiana, *Le Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo. Nell'archetipo

¹⁴⁷ Si perdoni di nuovo il richiamo di M. Capone, *Nievo e Tolstoj. 'Le Confessioni d'un italiano' e Guerra e pace': un confronto inedito*, cit., pp. 230-57.

¹⁴⁸ Cfr. M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit.

¹⁴⁹ Cfr. A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 299-300.

ottocentesco del romanzo si fa un uso pittorico e teatrale del senso della vista e assume gran peso il suo equivalente verbale: la descrizione.¹⁵⁰ Un esempio classico può essere l'incipit dei *Promessi sposi* o, rifacendosi alle *Confessioni* di Nievo, la descrizione della cucina di Fratta dove Carlino trascorrerà la sua infanzia:

Ma eccoci giunti al punto che richiederebbe di per sè un'assai lunga descrizione. Bastivi il dire che per me che non ho veduto né il colosso di Rodi nè le Piramidi d'Egitto, la cucina di Fratta ed il suo focolare sono i monumenti più solenni che abbiano mai gravato la superficie della terra. Il Duomo di Milano e il tempio di S. Pietro son qualche cosa, ma non hanno di gran lunga l'uguale impronta di grandezza e di solidità: un che di simile non mi ricorda averlo veduto altro che nella Mole Adriana [...]. La cucina di Fratta era un vasto locale, d'un indefinito numero di lati molto diversi in grandezza, il quale s'alzata in cielo come una cupola e si sprofondava dentro terra più d'una voragine: oscuro anzi nero d'una fuliggine secolare, [...]; ingombro per tutti i sensi da enormi credenze, da tavole sterminate; e solcato in ogni ora del giorno e della notte da una quantità incognita di gatti bigii, e neri, che gli davano figura d'un laboratorio di streghe¹⁵¹.

Il narratore si limita a mostrare dell'ambiente solo ciò che ha senso in rapporto al conflitto umano di cui quello spazio si riempirà. Rispetto all'*epos* e alla tragedia, però, il *novel* è un genere più ambientale e atmosferico:¹⁵² la mimesi seria della vita quotidiana presuppone lo sviluppo di un *Hintergrund* ambientale.¹⁵³ La descrizione dei personaggi e degli sfondi precede e incornicia gli eventi formando come due quinte teatrali: una composta di entità invisibili, di forze storiche,

¹⁵⁰ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 252-68; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 87-91, 247-53; P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 9ss.;

¹⁵¹ I. Nievo, *Le Confessioni d'un italiano*, cit., pp. 13-14.

¹⁵² J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, cit., pp. 186ss. Anche Auerbach parla di «realismo atmosferico», in particolare riferendosi a Balzac (E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 244).

¹⁵³ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 230-31, 241-50; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 268-71; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 188-202.

sociali, psicologiche, economiche; un'altra composta di entità visibili, di oggetti, di ambienti.

In Tolstoj (e, nel caso italiano, in Nievo) opera un nuovo tipo di realismo, si registra una continua dialettica tra azione principale e azione secondaria, tra primo e secondo piano, tra ordine e disordine. Un esempio emblematico in cui agisce la dialettica tra primo piano e sfondo è l'episodio in cui il reggimento di Andréj è sotto bombardamento dei nemici durante la battaglia di Borodino. L'azione centrale sarebbe quella della battaglia: i colpi di cannone stanno decimando il reparto di Andréj, ma ogni soldato, per resistere psicologicamente alla terribile situazione in cui si trova, si tiene occupato in piccole faccende pratiche:

Chi, toltosi il chepì, ne allargava e ne riuniva di nuovo accuratamente le pieghe, chi, sbriciolata fra le palme dell'argilla asciutta, ne ripuliva la baionetta; chi si levava il cinturino e ne stringeva la fibbia; chi disfaceva e rifaceva accuratamente le fasce e si rialzava. Alcuni costruivano delle casette di terra o intessevano delle treccioline con la paglia delle stoppie. Tutti sembravano assorti in queste occupazioni.¹⁵⁴

Il narratore stesso esplicita che «la maggior attenzione [dei soldati] era destata da fatti affatto estranei e che non avevano nessuna relazione con la battaglia: come se l'attenzione di quella gente moralmente stanca si riposasse in quelle circostanze della vita comune»¹⁵⁵, quali un cavallo che si era impigliato a un passaggio di una batteria dell'artiglieria o un cagnolino marrone che era comparso su un campo di battaglia. Subito dopo, però, Tolstoj ci riporta alla crudezza dell'azione principale:

Ma distrazioni di questo genere duravano qualche minuto, e gli uomini da più di otto ore stavano lì senza mangiare e senza far nulla, sotto l'incubo incessante della morte, e i visi pallidi e accigliati diventavano sempre più pallidi e accigliati.¹⁵⁶

¹⁵⁴ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, p. 950.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 951.

Questa resa descrittiva si estremizza nel romanzo modernista, che si configura come il romanzo della frammentazione cronotopica. Col modernismo la netta distinzione tra primo e secondo piano spesso evapora. Nel microcosmo di Filippo Rubè l'equazione dell'ordine, della *reductio ad unum*, non si verifica quasi mai. Il realismo di Borgese è un realismo inquieto e aperto nel quale si rappresenta la molteplicità e l'ambivalenza del reale. In *Rubè* convivono un movimento centripeto e un movimento centrifugo. Il primo muove verso un *Telos*, rappresenta la direzione e il senso che l'uomo cerca di dare al reale; il secondo è la mimesi del caotico disordine della realtà. Questa architettura della microtrama mima in maniera molto realistica la molteplicità e l'anarchia insiti nel reale. Questo impianto rende anche bene la complessità dei sistemi e degli apparati moderni che determinano e sovrastano le singole vite umane. Oltre a questo, il presunto ordine ottocentesco della realtà viene meno anche a causa della percezione frammentata del protagonista che non riesce a ricomporre il reale.

Tuttavia, la dialettica tra primo e secondo piano, tra azione principale e azione secondaria, tra frontalità e sfondo, iniziata con assiduità dal romanzo di secondo Ottocento, si rivela un modello di montaggio di lungo periodo, come dimostra il fatto che la ritroviamo ancora in molti romanzi contemporanei che presentano elementi neo-modernisti. In un grande (e molto discusso e attaccato per il modo scioccante e disturbante in cui è trattato il tema della Shoah) romanzo contemporaneo come *Le benevole* (2006) di Jonathan Littell, questa tecnica è praticata con costanza e grande abilità. In una delle scene più tragiche e crude del libro, il massacro di centocinquanta ebrei in territorio ucraino da parte delle SS, notiamo come, benché il *Telos* di questa *Einsatz* (così erano chiamate le azioni di uccisioni in massa degli ebrei) sia l'esecuzione più rapida possibile di questo gruppo di esseri umani, la strage venga continuamente ostacolata dalla molteplicità e dall'imprevedibilità del reale. Infatti, dapprima i soldati si avvedono che le fosse dove dovrebbero poi seppellire i morituri sono già occupate da altri morti, subito dopo finiscono in un terreno paludoso, poi i tedeschi lasciano agli ucraini l'incombenza di uccidere gli ebrei, ma le vittime designate, invece che morire tutte sul colpo, prima sanguinano per le ferite, si dimenano per il terrore,

facendo perdere la lucidità ai soldati ucraini che iniziano a sparare a casaccio.¹⁵⁷ In questa tecnica, l'azione principale si dirama e si disperde in molteplici azioni secondarie, rendendo icasticamente il senso della complessità dei sistemi che contraddistinguono e che governano le azioni umane.

Il dominio esercitato nel romanzo dal caso, sia come elemento diegetico sia come fattore determinante della realtà, inteso quale conseguenza del caos del mondo contemporaneo, assimila *Rubè* al romanzo modernista: «al dominio esercitato dalla malattia dell'analisi si sostituisce [...] nel corso di tutta l'avventura dell'adulterio, delle sue conseguenze, della catastrofe finale, quello della casualità pura»¹⁵⁸. Questa affermazione trova la totale opposizione di Gian Paolo Giudicetti, secondo il quale Borgese, nel costruire una fitta e finissima orditura di prefigurazioni e elementi simbolici, rifiuta l'esistenza del Caso nella vita, che sarebbe inscritta in un Disegno superiore.¹⁵⁹ Non concordo con Giudicetti quando sminuisce il peso del caso sostenendo la teoria dei “preannunci prolettici”, mentre è proprio lui a citare alcuni episodi in cui il caso gioca un ruolo dirimente nelle svolte della vicenda di Filippo.¹⁶⁰ A mio avviso, la presenza di numerosi segnali premonitori non esclude la constatazione che sul piano del montaggio il caso sia un fattore decisivo. Se in una dimensione superiore, metafisica, la presenza di Dio abroga il caso, sul piano fisico e terreno, oltre il quale spesso Filippo non riesce a scorgere un livello soprannaturale, non emergendo molti aspetti del suo inconscio alla sua coscienza, molti fatti vengono letti come determinati dal caso. Infatti, se da lato Filippo, al contrario di altri inetti modernisti, avverte talvolta l'esistenza di una sfera altra e trascendente, dall'altra parte è talmente concentrato su ambizioni mondane e ripiegato nell'immanenza da

¹⁵⁷ J. Littell, *Le benevole*, trad. it. di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007, pp. 80-86.

¹⁵⁸ G. Natali, *Il caso e l'analisi: 'Rubè'*, in Id., *La verità e la menzogna da Sperelli a Zenò*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 117-44: 132. Cfr. anche G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del 'Rubè' di Borgese*, cit.

¹⁵⁹ Questa interpretazione percorre tutta l'analisi dell'opera narrativa di Borgese in G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit.

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 81ss.

non possedere la capacità di cogliere gli eventuali indizi creati dalle simmetrie simboliche,¹⁶¹ che un lettore accorto è invece in grado di captare. Quindi, almeno sul piano strutturale del montaggio, le svolte destinali del protagonista vanno lette come un gioco della *Tyche*, ricostruibili solamente *ex post* o dalla distanza pacificata del lettore come predestinate da un Ente superiore, e non certo della *Ananke*, cioè della necessità dei romanzi naturalisti. Inoltre, *Rubè* si distingue nettamente dalla logica della necessità di stampo naturalista e verista, nella quale dominano i nessi di causa-effetto. La costruzione di una rete di simmetrie simboliche rispecchia il nostalgico e utopico anelito di Borgese di ricostruire un'unità del reale in un'epoca in cui prevale l'anarchia della realtà.¹⁶²

Il caso come categoria che orienta – o si potrebbe anche dire dis-orienta – il reale avvicina inconfutabilmente *Rubè* al suo sottotesto per eccellenza, *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. Nei due romanzi troviamo il medesimo nesso tra nome, caso e mutamento d'identità.¹⁶³ Nel *Mattia Pascal* questi tre elementi si intersecano addirittura nello spazio di poche righe, nelle quali il protagonista e io-narrante racconta di essere venuto a conoscenza per caso della notizia, la cui erroneità è anch'essa casuale, del suo suicidio, leggendo il suo nome in un articolo di cronaca nera sul giornale *Il Foglietto*:

Ma debbo innanzi tutto confessare che la vista del mio nome stampato lì, sotto quella striscia nera, per quanto me l'aspettassi, non solo non mi rallegrò affatto, ma mi accelerò talmente i battiti del cuore, che, dopo alcune righe, doveti interrompere la lettura. La «“tremenda costernazione e l'inenarrabile angoscia”» della mia famiglia non mi fecero ridere, né l'amore e la stima dei miei concittadini per le mie belle virtù, né il mio zelo per l'ufficio. Il ricordo di quella mia tristissima notte alla Stìa, dopo la morte della mamma e della mia piccina, ch'era stato come una prova, e forse la più forte, del mio suicidio, mi sorprese dapprima, quale

¹⁶¹ Cfr. A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit.

¹⁶² Cfr. M. Santoro, *Esemplarità di 'Rubè'*, cit., pp. 75-121: 119-21 e R. Freda Melis, *Alcuni appunti sul 'Rubè' di Borgese*, cit., pp. 129-44: 539-40.

¹⁶³ Mi soffermerò su questo legame nel paragrafo *L'evasione dal principium individuationis del nome. L'uso onomastico in 'Rubè'* (*infra*, pp. 269-81).

una impreveduta e sinistra partecipazione del caso; poi mi cagionò rimorso e avvillimento.¹⁶⁴

Il caso come fattore dominante e deformante della realtà emerge già in precursori del modernismo come Flaubert e Tolstoj. In *Guerra e pace* quest'ultimo è magistrale nel dimostrare, sia in mirabili descrizioni belliche sia in brani di filosofia della storia, come la guerra costituisca l'evento supremo del dominio del caso e del suo anagramma, il caos.¹⁶⁵ Infatti, sebbene Napoleone e lo zar Alessandro credano di poter determinare la vittoria di una battaglia, di poter "fare la storia", le loro strategie studiate a tavolino si dissolvono non appena si alza la cortina di fumo della polvere da sparo, che limita a tal punto la vista dei soldati da sgonfiare di valore tutte le azioni umane in battaglia, anche le più eroiche. Contrariamente a quanto ritengono gli storici, convinti che la storia e gli esiti di una guerra siano determinati da grandi concause, Tolstoj mostra che tutti gli attori degli eventi siano nei fatti alla mercé del caso. Anche Nikolaj Rostov, inizialmente attraversato da una vena d'eroismo, difende poi la patria russa «senza nessuna idea di abnegazione, ma *per caso*, visto che la guerra lo aveva trovato in servizio»¹⁶⁶. Invece, Flaubert è magistrale nell'enumerare l'accumulazione casuale di cose, eventi, oggetti che deprivano di vita e di senso il vagabondare di Frédéric Moreau, il protagonista dell'*Éducation sentimentale* (1869). Diversamente, i tentativi velleitari di Rubè, l'insensatezza delle sue azioni e dei suoi pensieri e la casualità degli eventi risultano comunque interessanti perché non sono visti con uno sguardo cinico e freddo, ma sono trattati dall'autore con una *Stimmung* seria e tragica. Sono alcuni degli aspetti che segnano il modernismo tematico di *Rubè*, che verranno trattati con dovizia nella prossima sezione.

¹⁶⁴ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 402.

¹⁶⁵ Su questo aspetto, cfr. *supra*, pp. 174-76.

¹⁶⁶ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., p. 1103. Corsivo mio.

4. Il modernismo tematico di *Rubè*

4. 1. Filippo Rubè, un personaggio modernista

Se, come afferma debitamente Massimiliano Tortora, «il vero oggetto di raffigurazione del romanzo modernista è l'io»¹⁶⁷, Filippo Rubè è un personaggio pienamente ascrivibile al modernismo perché il libro di Borgese è tutto incentrato sul rovello della coscienza del suo protagonista. Lo stesso titolo, costituito dal solo cognome *Rubè*, erge il protagonista a figura dominante del romanzo in maniera lapidaria. Quest'aspetto accomuna *Rubè* ad altri romanzi modernisti, il cui titolo è costituito solamente (o quasi) dal nome del protagonista: *Il fu Mattia Pascal* e i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, *La Coscienza di Zeno* di Svevo, *Moscardino* di Pea, *Stephen hero* di Joyce.

Come – è stato detto – la trama del romanzo realista classico ottocentesco risponde a esigenze di linearità, così un principio d'ordine analogo governa anche la descrizione degli eroi. I personaggi ottocenteschi conservano un *charakter*, un'impronta, una coerenza interna che si mantiene nel tempo e che si esprime nella gerarchia fra la dominante psicologica e le passioni minori. Essi obbediscono alla categoria del *tipico* (tipologia valida anche per situazioni ambientali) descritta da Lukács.¹⁶⁸ In questi personaggi, quali per esempio Julien Sorel e Fabrizio Del Dongo in Stendhal, Renzo in Manzoni, Père Goriot ed

¹⁶⁷ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 87.

¹⁶⁸ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 15: «La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quella delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca».

Eugénie Grandet in Balzac, la complicazione della vita interna non dissolve mai il principio di unità in nome del quale associamo, a ogni nome proprio, una gerarchia interna e una coerenza psicologica. Ma, già con l'avanzare oltre la metà del XIX secolo, la monoliticità degli eroi romanzeschi comincia a incrinarsi. Si osservi, per esempio, ciò che afferma Marinella Colummi Camerino riguardo alla modernità della soggettività franta di Carlino, protagonista delle *Confessioni d'un italiano* (1867) di Ippolito Nievo:

«L'uomo moderno – dirà Nievo in un articolo giornalistico – non è 'intero' è semmai compiuto, è una somma di parti». Uomo moderno, Carlino non vive in modo unitario i suoi ruoli: è un amante appassionato, ma pieno di rimorsi per la patria abbandonata, di scrupoli per l'amico tradito; è un combattente coraggioso, ma pieno di nostalgia per l'amore o per la pace familiare lasciati. Carlino che vive *in corpore vili* la frattura della società contemporanea tra 'cervello' e 'cuore' non può dunque essere fissato in un'immagine conclusiva non perché rispecchi la poliedricità del reale, come è stato detto, ma perché è vittima della crisi di valori con cui si è soliti identificare la modernità.¹⁶⁹

Carlo Altoviti, come Andréj Bolkonskij e Pierre Bezuchov di *Guerra e pace*, sono personaggi dal profondo realismo perché non monotoni, come raramente avviene nel romanzo di primo Ottocento. I tre percorrono cammini di vita non sempre convergenti, esperiscono vicende multilineari e vivono varie svolte. Sono umanamente ambigui e compiono azioni anche contraddittorie fra loro, confuse, molteplici. Nessuno dei tre è dotato di una fisionomia rigida che ne orienta univocamente il comportamento. I loro destini costituiscono la risultante di campi di forze che oscillano da un polo all'altro, si muovono dentro una banda d'oscillazione parzialmente imprevedibile, all'interno della quale il caso spesso diventa un fattore decisivo.¹⁷⁰ La soggettività totalmente dissociata di Filippo

¹⁶⁹ M. Colummi Camerino, *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 74-75.

¹⁷⁰ Lukács ha ben spiegato nondimeno che i personaggi di Tolstoj, sono costituiti da campi magnetici di forze delimitati dalla loro personalità, dal *milieu* e dal *moment*. Ai personaggi di Tolstoj «è esattamente prescritto il campo d'azione, è definita la sfera entro la quale quegli stati

Rubè rappresenta un punto d'approdo di questa trasformazione di lungo periodo dell'eroe (ormai diventato anti-eroe) romanzesco. Il romanzo borgesiano, nel rappresentare il disfacimento del personaggio principale, è sicuramente modernista. Rubè è un personaggio stravolto, sofferente, nevristenico, aperto da Borgese – direbbe Proust – «come una scorza»¹⁷¹, che rientra per questo carattere nella visione dell'uomo trasmessa dai romanzi modernisti:

Oggi si vede chiaro che dai romanzi iniziali del nostro secolo usciva un'immagine stravolta, sofferente dell'uomo, che quest'immagine doveva "aprirsi come una scorza" (adopero parole di Proust), "epifanizzarsi" (adopero quelle di James Joyce), rivelare la persona dietro le spiritate e proteiformi contorsioni del personaggio (mi riferisco a Pirandello) per venire a capo di un nucleo umano protestatario e imbavagliato, tenuto in mora, impedito di esprimersi da un mondo, da una società non più in accordo con sé medesimo.¹⁷²

L'ambizione sociale e politica è il desiderio per eccellenza del personaggio ottocentesco e quasi sempre costituisce il più potente motore dell'intreccio dei romanzi del XIX secolo.¹⁷³ Per la sua aspirazione e per la sua volontà di compiere

d'animo devono manifestarsi» (G. Lukács, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit., pp. 246-49). Cfr. *supra*, pp. 78-79.

¹⁷¹ M. Proust, *La strada di Swann*, cit., p. 193: «Ben presto le loro linee e le loro superfici soleggiate si ruppero, come se fossero state una scorza, e un poco di quel che si celava in essa m'apparve: ebbi un pensiero che un attimo prima non esisteva per me, che si formulò in parole nella mia mente, e il piacere che dianzi m'aveva causato la loro vista ne fu così accresciuto, che, colto da una specie d'ebbrezza, non potei più pensare ad altro».

¹⁷² G. Debenedetti, *Intervista rilasciata al quotidiano «L'Unità»*, 27 marzo 1963.

¹⁷³ P. Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., pp. 3-66. Uso l'accezione del concetto di 'trama' di Peter Brooks, che intende il *plot* come *plotting*, un procedimento intenzionale che conferisce sostanza alla narrazione (pp. 3-39: *Alla ricerca della trama*). Brooks istituisce una contrapposizione tra il desiderio, che costituisce l'impulso principale della trama, e la realtà, che per converso oppone una resistenza destrutturante (pp. 41-66: *Il desiderio narrativo*). Sul desiderio «come forza motrice della trama», R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., pp. 249-69.

una *Bildung*, Rubè, da principio, sembra un personaggio ottocentesco.¹⁷⁴ Ma – lo abbiamo già detto –, Virginia Woolf ha notato con acutezza che nel 1910 (per noi non importa la data feticcio, ma considerare la “mutazione antropologica” che avviene in generale a inizio Novecento) ormai «il personaggio uomo è cambiato»¹⁷⁵. La brama eroica di Filippo, che parte volontario per la guerra, risulta, nei fatti, tragicamente antiquata. Tuttavia, egli inizialmente ha «una certa fiducia d’essere capace di grandi cose» (p. 5), come lo sveviano Zeno, altro grande personaggio modernista, si crede «grande d’una grandezza latente»¹⁷⁶. Zeno, però, è subito consapevole dell’irrealizzabilità di quel modello di grandezza napoleonica. Anche Ulrich de *L’uomo senza qualità* di Musil è animato dall’ambizione di diventare un uomo notevole e tenta di realizzarla. Tuttavia, i suoi propositi si fermano allo stadio potenziale senza mai tradursi in atto, rimangono possibilità piuttosto che qualità. Addirittura privo di volontà e obiettivi è il Leopold Bloom dell’*Ulisse* di Joyce: se Rubè aspira a compiere la sua *Bildung*, a scalare la società, a Leopold è sufficiente vagare tra le strade e locali di Dublino, senza la necessità di perseguire una mèta. Franco Moretti delinea l’*Ulisse* di Joyce proprio come compimento di una *letteratura del possibile* dove la realtà passa in secondo piano a favore di un possibile che fa vita a sé, estraneo, e anzi ostile a ogni forma di realizzazione.¹⁷⁷ Il modernismo modifica l’*occasione* ottocentesca, che concede all’eroe il tentativo di realizzarsi, in possibilità sospesa, che rimane valida solo perché inattuata. Così, proprio nella sua incapacità di attuare i suoi propositi di realizzazione personale, anche Rubè si rivela un personaggio modernista perché inetto, irresoluto, improduttivo. Infatti, egli «figlio d’un modello narrativo e d’un genere letterario appartenenti entrambi all’Ottocento, sembra trovare poi il proprio epilogo nell’orizzonte modernista»¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Cfr. V. Licata, *L’invenzione critica*, cit., pp. 32-36.

¹⁷⁵ V. Woolf, *Bennett e la signora Brown*, cit., p. 245.

¹⁷⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 633.

¹⁷⁷ Cfr. F. Moretti, *Il Grande Forse*, in Id., *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal ‘Faust’ a ‘Cent’anni di solitudine’*, cit., pp. 134-39.

¹⁷⁸ G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., p. 18.

Il protagonista borgesiano è attraversato da un'ansia metamorfica, ma che gli risulta nociva perché si rivela dispersiva e disgregante. A Filippo manca una stella polare che lo guidi, le sue uniche certezze sono l'insoddisfazione e l'inquietudine. L'anti-eroe borgesiano è lukácsianamente un «individuo problematico»¹⁷⁹, un «cercatore»¹⁸⁰ di senso che tenta vanamente di colmare le mancanze, evidenti nella sua *Stimmung* psichica e nelle sue azioni incerte, che gli impediscono di realizzarsi in un mondo peraltro fatto di «crepe» e «abissi»¹⁸¹, nel quale l'eroe borgesiano non trova mai il bandolo della matassa, se non durante fugaci ed evanescenti momenti epifanici. Se la costruzione narrativa è solida, Rubè vive invece a scatti, con rivelazioni che spesso lo atterriscono e, più raramente, credono di elevarlo a una sfera di comprensione maggiore, fuori dall'ordinario. Se per l'eroe del romanzo classico il successo è raggiungibile, Filippo Rubè è un eroe modernista perché per lui il dilemma si moltiplica al quadrato: non solo egli non riesce a realizzare le sue ambizioni, ma nemmeno sviluppa la capacità di stare al mondo. Gli è preclusa l'abitabilità del mondo, il diritto di avere l'istintiva felicità di vivere. In più, il rapporto con altri personaggi, soprattutto maschili, acuisce la sua infelicità al cospetto del *savoir vivre* che essi ostentano. Durante la guerra, che Rubè pensava fosse la cura che avrebbe risarcito la sua vita e redento la società, Filippo, nel confronto con i compagni soldati di estrazione popolare con cui condivide la vita d'accampamento, si rende conto dell'impossibilità di diventare come gli altri.

Un'altra caratteristica rende Rubè un personaggio modernista: il suo essere profondamente e spiritualmente solo.¹⁸² I suoi rapporti d'amore e d'amicizia finiscono sempre per essere deludenti o, come nel caso dell'amore adultero verso Celestina, con una conclusione tragica. Il modernismo, se presenta sovente rapporti conflittuali tra padre e figlio, o edipici tra figlio e madre, non accoglie l'amicizia come proprio tema. Questo perché di solito i personaggi modernisti non

¹⁷⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 105.

¹⁸⁰ Ivi, p. 87.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Cfr. A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 260-66.

hanno veri amici: basti pensare a Zeno, a Serafino Gubbio, al Gonzalo Pirobuttirro di Gadda o al Mattia Pascal che non incontra nessuno che sente complice nemmeno una volta cambiata la propria identità. Se analizziamo il rapporto d'amicizia, in *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, tra Pietro Rosi e Antonio, vediamo che questa relazione è minata sin dall'inizio. Anzitutto, Antonio, più che vero amico di Pietro è visto da quest'ultimo come un rivale in amore, perché dotato di un corpo perturbante che potrebbe piacere a Ghisola: «si vergognava di dirgli quel che soffriva dentro di sé; e sentivasi così da meno del suo amico che gli pareva di statura anche più alta del solito»¹⁸³. Per di più, l'amicizia di Pietro con Antonio non appare autentica, ma è piuttosto un'emanazione del volere paterno, che lo invita spesso a casa: «Domenico, i giorni di festa, lo [Antonio] invitava stare con Pietro; e così ambedue i giovanetti, ch'erano quasi della stessa età, dovettero doventare amici, sebbene non andassero d'accordo»¹⁸⁴. Infatti, mentre i due litigano per contendersi Ghisola, con chiara supremazia di Antonio, quest'ultimo rinfaccia a Pietro, che annaspa nel tentativo vano di farsi valere, anche questo dato di fatto:

Pietro, cercando di persuaderlo con la bontà, gli disse:

«Ed io mi adirerò con te»

[Antonio] «E che m'importa? Fai quello che vuoi. Io sono amico di tuo padre, e verrò quando mi pare. Anzi tuo padre, qui al podere, mi ci porta più volentieri di te».

Pietro si sentì combattuto senza riparo: era proprio vero quel che aveva detto!¹⁸⁵

Antonio è, quindi, percepito come emissario del padre, ne incarna la superiorità ontologica e squaderna la falsità dell'amicizia. Per questo motivo non può instaurarsi un'amicizia vera e complice. Tozzi conferma così l'impossibilità modernista dell'amicizia, la cui funzione è piuttosto quella di liquido di contrasto

¹⁸³ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, introduzione e note a cura di Giuseppe Nicoletti, Milano, Garzanti, 2000, p. 46.

¹⁸⁴ Ivi, p. 45.

¹⁸⁵ Ivi, p. 46.

che diagnostica quella normalità che sfugge sempre ai personaggi modernisti. L'io modernista soverchia la realtà tanto che nel suo mondo non rimane spazio per intrecciare una solida e sincera relazione con altri individui. Così avviene anche per *Rubè*: l'opacità dell'amicizia o, peggio ancora, la falsità e la mestizia del rapporto amoroso con la moglie Eugenia sono vissuti tragicamente.¹⁸⁶ L'unico amico di vecchia data che avrebbe è Federico Monti, del quale tuttavia non tollera la morale asfissiante e le sue rasserenanti certezze.¹⁸⁷ È proprio Federico a dire a Filippo che «la mia certezza è che non c'è certezza e che bisogna vivere come se ci fossero tutte le certezze» (p. 313). Egli può essere accostato al Don Eligio del *Mattia Pascal*, dal momento che entrambi incarnano il buonsenso e l'ottimismo borghese, da cui sono avulsi sia il protagonista borgesiano che quello pirandelliano.

Infine, oltre a non essere un personaggio di tipo ottocentesco classico, Rubè va considerato un personaggio modernista perché è già in buona parte estraneo al profilo degli eroi del romanzo decadentista. Egli, pur coltivando mire ambiziose e aspirando a essere un uomo speciale (illuso in questo dalla sua capacità oratoria cui però non segue un'abilità pragmatica all'altezza), non è un esteta e un individuo eccezionale come quelli descritti da D'Annunzio e Huysmans, bensì è un uomo comune, svantaggiato anzi dalla sua povera condizione economica e dallo scarso prestigio sociale dell'intellettuale d'inizio novecento. Il romanzo analizza, infatti, anche le sue contraddizioni morali, che sono quelle di un intellettuale egocentrico e torturatore di sé stesso e degli altri.

¹⁸⁶ Cfr. V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 36-38.

¹⁸⁷ Cfr. M. Gotta, *Filippo Rubè e Federico Monti. Rappresentazione della crisi e suo superamento*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 87-107.

4. 2. L'inettitudine di Filippo Rubè

In linea generale, si potrebbe dire che la fisionomia dell'inetto segni al contempo l'involuzione modernista dell'avventuriero picaro settecentesco, dell'eroe idealista romantico, dello scalatore borghese ottocentesco.¹⁸⁸ Julien Sorel, il *parvenu* del *Il rosso e il nero* (1830) di Stendhal, anche se finisce condannato a morte non è un inetto, perché in quel momento scopre chi vuole essere veramente. In contemporanea agli eroi esteti e decadenti di D'Annunzio e Fogazzaro, potremmo stabilire la prima rilevante apparizione di un inetto in Italia con Alfonso Nitti di *Una vita*, primo romanzo di Svevo uscito nel 1892, il cui titolo provvisorio attorno al 1890 era proprio, e significativamente, *Un inetto*. D'altra parte, non è raro che in personaggi di romanzi a cavallo tra XIX e XX secolo convivano tratti estetico-decadenti-superomistici e l'inettitudine, composizione binaria da cui non è esente Filippo Rubè:

La radice superomistica nietzschiana [di Rubè] mediata dalla esperienza dannunziana, denuncia il personaggio ultimo discendente di quella galleria di eroi decadenti che da Huysmans a D'Annunzio, a Romain Rolland avevano popolato la letteratura di fine secolo XIX.¹⁸⁹

Tuttavia, stante la radice superomistica, l'antieroe borghese è un inetto improduttivo, dalla fisionomia malata e affetto da nevrosi.¹⁹⁰ Non è un caso, del resto, che Franco Moretti individui la crisi del romanzo di formazione europeo proprio a cavallo tra Otto e Novecento,¹⁹¹ epoca in cui si verifica quella perdita

¹⁸⁸ Il primo a parlare di *inettitudine* come categoria letteraria è Debenedetti nel 1929, con riferimento a Svevo (G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, cit., p. 74).

¹⁸⁹ M. Olivieri, *Schema oppositivo nel 'Rubè' di Borgese*, «Prospetti», 1976, n. 41-42, pp. 31-39: 35.

¹⁹⁰ Cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 69-75; M. C. Terrile, *La narrazione dell'inettitudine in "Rubè" di G. A. Borgese*, in «Italice», 1995, n. 1, pp. 40-53.

¹⁹¹ F. Moretti, «Un'inutile nostalgia di me stesso». *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*, in *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 262ss.

della capacità di trionfare socialmente di cui Rubè è un assoluto rappresentante.¹⁹² Egli è un intellettuale piccolo-borghese irresoluto, uno sradicato, un inetto dall'ipersensibilità tragica (centrale è nel libro la «caratterizzazione del male di Filippo»¹⁹³) da affiancare alla schiera dei pirandelliani Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, degli sveviani Nitti, Brentani e Zeno, dei tozziani Pietro Rosi, Remigio Selmi e dei fratelli di *Tre croci*, del Michele degli *Indifferenti* di Moravia e di altri inetti della letteratura modernista italiana ed europea. Egli è un anti-eroe, evoluzione, o meglio, involuzione modernista degli eroi-medi del romanzo di secondo Ottocento, come sono Andrej Bolkonskij e Pierre Bezuchov di *Guerra e pace* (Sklovskij, riguardo ai due protagonisti tolstoiani, sostiene a ragione che Pierre e Andréj sono «non eroi, ma uomini veri e propri»¹⁹⁴) Frédéric Moreau dell'*Éducation sentimentale* e, in Italia, Carlo Altoviti delle *Confessioni d'un italiano* (Marcella Gorra definisce Carlino un eroe «di statura normale»¹⁹⁵) ormai radicalmente lontani dagli eroi egocentrici, romantici e lirici del romanzo della prima parte del XIX secolo come lo Jacopo Ortis di Foscolo o Fabrizio del Dongo de la *Chartreuse de Parme* di Stendhal.

Benché Borgese in *Rubè* offra una rappresentazione acuta delle relazioni sociali dell'epoca bellica e post-bellica, il suo, come quello di Pirandello e Tozzi, può essere definito anzitutto un auerbachiano *realismo creaturale* poiché il suo scopo ultimo non risiede nel riprodurre oggettivamente i rapporti sociali, bensì nel raffigurare l'individuo nella sua nudità psicologica, nella sua agghiacciante condizione esistenziale di uomo solo. Nel far questo, il realismo modernista prevede la possibilità di rappresentare la relazione tra pensiero e azione dell'eroe. Se Alfonso Berardinelli definisce già giustamente l'Andrej Bolkonskij di *Guerra*

¹⁹² Cfr. G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., pp. 80-86 (*Oltre il romanzo di formazione*).

¹⁹³ L. De Maria, *Introduzione*, p. VII.

¹⁹⁴ V. Sklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, Parma-Lucca, Pratiche Edizioni, 1978, p. 87.

¹⁹⁵ M. Gorra, *Introduzione a I. Nievo, Lettere*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1981, p. XLIV.

e pace come un *eroe che pensa*¹⁹⁶ (e anche lo stesso Pierre «considera ogni cosa con patetica serietà, in ogni cosa cerca un significato profondo»¹⁹⁷), benché nel personaggio tolstoiano comunque alle riflessioni segua non di rado l'azione, Filippo Rubè è invece un *anti-eroe intellettuale che solamente pensa*, dilaniato dai suoi ossessionati pensieri sul senso della vita e delle cose che ne immobilizzano l'esistenza inibendone l'azione. Egli non possiede una fede, un ideale, un credo politico solido che ne orienti univocamente le scelte di vita e che gli dia serenità. Anzi, dopo essersi infiammato per l'interventismo, la scoperta che la guerra non è la panacea dei suoi mali lo fa sprofondare in una crisi esistenziale ancora più acuta.¹⁹⁸ Rubè è un anti-eroe pensoso, che porta verso le estreme e lacerate propaggini moderniste la trasformazione del personaggio tardo-ottocentesco già preannunciata dagli anti-eroi intellettuali di Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij. A differenza che nel romanzo realista classico, nel romanzo modernista viene meno il nesso causale tra pensiero e azione:¹⁹⁹ ai propositi dell'eroe non corrisponde mai, per varie ragioni spesso ascrivibili all'inefficienza del personaggio, la realizzazione pratica. Se il Gesualdo di Verga è comunque un antieroe che possiede senso pratico, gli inetti di Svevo, Pirandello e Tozzi, dei modernisti europei e – aggiungo – di Borgese sono incapaci di gestire la vita: sono dei personaggi puramente intellettuali, spesso improduttivi, che non vivono veramente, ma si bloccano a riflettere sulla vita. Il Serafino Gubbio di Pirandello è l'incarnazione estrema di questo processo: rimane totalmente afono, riducendosi a essere la mano che gira la manovella della cinepresa. Così, sono eventi casuali a decidere le loro sorti: la vita si stacca dal destino, non c'è più una direzione prevalente, bensì un dispiegarsi di linee tutte uguali fra loro. Se la maggior parte

¹⁹⁶ Riguardo ad Andréj cfr. A. Berardinelli, *L'eroe che pensa: Amleto, Alceste, Andréj*, in Id. *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 188-202.

¹⁹⁷ M. Bachtin, *Tolstoj*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 64.

¹⁹⁸ A. Weisberg, *Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in 'Rubè' di G. A. Borgese*, cit.

¹⁹⁹ Sull'abolizione del nesso causale nella narrativa modernista Cfr. M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., in part. p. 285.

di loro sono quindi tragicamente destinati all'insuccesso, altri possono riuscire a realizzarsi (anche economicamente), ma per un puro caso fortuito, come accade allo Zeno di Svevo. Però, anche l'approdo positivo di Zeno non deve ingannare, come mette in guardia Debenedetti:

Zeno ripete esattamente la parabola dei due precedenti personaggi di quell'autore: anche a lui, inetto a vivere, la vita slitta sotto i piedi, senonché, quasi per una ironica smentita e supremo oltraggio a ciò che egli è ed a ciò che egli fa, il ruzzolone finale lo precipita nella fortuna e nella riuscita, anziché nel disastro.²⁰⁰

L'estrema insicurezza di sé di Filippo determina la sua dilaniata struttura psicologica.²⁰¹ In Rubè intercorre un'insanabile scissione tra introspezione e partecipazione: a causa del suo perenne guardarsi dentro, egli non riesce mai ad agire concretamente nella storia, ma la guarda avvenire con frustrazione, non incidendo per nulla su di essa, ma subendola. Egli si lascia trascinare passivamente dalla corrente degli eventi. L'autoanalisi dissocia la coscienza dall'azione, infiacchisce la capacità di incidere sulla realtà, inibisce la *struggle-for-life* darwiniano-positivista conducendo all'inetitudine. I personaggi ottocenteschi oltre a riflettere, agiscono, mentre i protagonisti dei romanzi modernisti arretrano al rango di inetti perché riflettono, senza passare all'azione. In questi si verifica quella che Raffaele Donnarumma chiama «l'insufficienza dell'io»²⁰², che diventa incapace di affrontare il mondo realizzando le proprie ambizioni, le quali spingono invece tutte le azioni, per esempio, di Julien Sorel de *Il rosso e il nero*, o perlomeno portano i personaggi ottocenteschi a integrarsi nella realtà pubblica senza traumi.

Filippo è inetto su più versanti:

²⁰⁰ G. Debenedetti, *Il romanzo del novecento*, cit., p. 521. Cfr. anche G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, cit., pp. 75-77.

²⁰¹ Cfr. L. Kroha, *Edipo e modernità: 'Rubè' di G. A. Borgese fra psicoanalisi e letteratura*, cit.

²⁰² Cfr. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., pp. 27-29.

1) sul piano politico: a Calinni, nel suo paese siciliano, non fa campagna elettorale contro il suo avversario Enrico Stao («Quel birbante di Enrico Stao si dà un gran da fare, e giura e spergiura che la rivoluzione è questione di settimane, e promette le terre ai contadini come se fosse più potente del re [...]. E [...] don Filippo Rubè si ritira dalla lotta», pp. 206-07); i suoi ampollosi discorsi retorici sull'interventismo vengono poi smentiti dalla realtà fattuale della guerra; non trova il coraggio di abbracciare la causa socialista, che forse gli consentirebbe di liberarsi dall'angusto e detestato ruolo di «guardiano dell'ordine sociale nel dopoguerra industriale» (p. 177) che il nuovo potere industriale, rappresentato dall'imprenditore Adolfo De Sonnaz, prevede per gli intellettuali,²⁰³ tanto da finire schiacciato fisicamente e metaforicamente «dal rosso e dal nero», dalle fazioni socialista e fascista che si contendono il potere nel dopoguerra;²⁰⁴

2) sul piano eroico: nei combattimenti di guerra è immobilizzato dal terrore e non possiede la freddezza e il cinismo necessari per uccidere nessuno; da ufficiale non riesce ad assumere la guida del reparto dell'esercito, verso prova un'alterità irrisolvibile con i compagni di milizia che non gli consente di entrare in sintonia con loro.²⁰⁵

3) sul piano erotico e sentimentale: egli non tenta di conquistare Celestina in maniera duratura, vivendo invece con lei furtivamente da amante, ma si accontenta dell'opaca sposa Eugenia, pur non amandola. Il mese d'idillio con Celestina, conclusosi tragicamente col naufragio, ricorda la breve avventura, in *Senilità* di Svevo, di Emilio Brentani con Angiolina. Nella prefazione alla seconda edizione di *Senilità* del 1927, rivolgendosi ai suoi autorevoli amici (Joyce, Montale, Larbaud), Italo Svevo avverte l'esigenza di giustificare la sua decisione di aver modificato il titolo originale dell'opera che, prima di uscire tra il 15 giugno e il 16 settembre del 1898 su «L'Indipendente», si chiamava *Il Carnevale*

²⁰³ Cfr. G. Baldi, *Rubè: l'intellettuale declassato fra società industriale e conflitti del dopoguerra*, cit.

²⁰⁴ Cfr. G. P. Biasin, *Il rosso o il nero: testo e ideologia in 'Rubè'*, cit..

²⁰⁵ Mi soffermerò sull'esperienza della guerra per Rubè nel paragrafo *L'eccezione storica: l'illusione della Grande Guerra* (infra, pp. 296-308).

di *Emilio*, iniziato a scrivere nel 1896. Il titolo originale appare più confacente all'esegesi della breve avventura di Emilio con Angiolina. Nell'introduzione al saggio su Rabelais e la cultura popolare, Bachtin riflette sul senso provvisorio di liberazione e di rinascita offerto dalla festa del carnevale.²⁰⁶ In *Senilità* la breve relazione avuta con l'esuberante e amorale Angiolina rappresenta il liberatorio e rigenerante "carnevale di Emilio", mentre la grigia sorella Amalia costituisce l'apodittica manifestazione della mesta e monotona vita borghese. Con la malattia e in seguito la morte di Amalia, Emilio viene richiamato al dovere *in extremis* e, di conseguenza, la sua avventura amorosa giunge al termine. Del resto, lo spazio e il tempo del carnevale sono circoscritti e, una volta trascorso, esso lascia dietro di sé le antiche tristezze e l'amara realtà. In *Rubè* la coppia oppositiva dei personaggi femminili funziona in maniera davvero simile: la sposa Eugenia rappresenta il grigiore della vita ordinaria, mentre Celestina simboleggia la fulgida vitalità e il mese trascorso furtivamente con lei, da amanti, raffigura il carnevale di Filippo. Nel romanzo di Borgese, però, la straordinarietà di questo breve periodo di "festa dalla vita" ha fine con un evento tragico (e con le drammatiche conseguenze annesse sulla psiche dell'inetto): la morte per annegamento di Celestina. Anche per questo motivo, gli esiti della "fine del carnevale" sono diversi sui due personaggi. Sebbene Emilio Brentani ripiombi nell'inerzia iniziale, egli riesce a sopravvivere trasfigurando la figura di Angiolina in una lontananza simbolica, cui resterà legato come un vecchio all'immagine della gioventù, infine confondendola nel ricordo della sorella perduta. Egli compie un passo avanti rispetto ad Alfonso Nitti di *Una vita*, che con il suicidio, mostra non solo la sua incapacità di adattarsi alla regola borghese, ma anche la sua inettitudine a evaderla appieno attraverso il carnevale dell'esistenza. Nella partita con la realtà la costante rinuncia di Alfonso lo destina a soccombere, mentre l'abbandono di Emilio alla *noluntas* schopenhaueriana gli garantirà almeno la sopravvivenza. In un certo senso, Filippo Rubè si colloca a metà strada tra le due soluzioni dei personaggi sveviani: dopo la morte di Celestina, egli non opta per il suicidio come Alfonso Nitti, ma

²⁰⁶ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001.

non riesce nemmeno a ritornare alla vita precedente, benché la moglie fosse pronta a perdonarlo per il mese ingiustificato di latitanza e a riabbracciarlo. L'inetto di Borgese confessa tutto il suo senso di colpa a padre Mariani, sentendosi colpevole di quella morte accidentale, e comincia a vagare per l'Italia in preda all'angoscia. Sebbene non si suicidi, è come se Rubè cercasse ostinatamente la morte come unica possibilità di pacificazione con la sua anima.

Filippo è un personaggio confuso, smarrito, che vive la crisi dell'io con manifestazioni simili a quelle del pirandelliano Mattia Pascal: due marionette che subiscono la storia e le opinioni degli altri, incapaci di prendere il dominio sulle proprie vite. Tuttavia, Gian Paolo Giudicetti ha sottolineato, forse accentuandola eccessivamente ma non sbagliandosi, la specificità della dappocaggine di Rubè, definendolo a ragione un *inetto cristiano*,²⁰⁷ poiché, a differenza di anti-eroi come gli sveviani Emilio Brentani e Zeno, come i pirandelliani Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda e come gli *indifferenti* moraviani (ma più similmente agli anti-eroi tozziani, che manifestano crisi di tipo anche spirituale) il suo fallimento «non è *connesso* alla crisi dei valori ottocenteschi, alla morte di Dio, della ragione o della scienza, bensì a uno smarrimento spirituale»²⁰⁸. La sottolineatura di Rubè quale *inetto cristiano* è corretta, ma a patto di non negare che l'angoscia spirituale (e morale) del personaggio borghesiano ha ben profonde radici storiche, derivando proprio dalla perdita di un ordine sociale e di valori morali e, in generale, di un mondo che dava alcune certezze su cui poggiare. *Rubè* è un romanzo assolutamente modernista proprio nel palesare l'inefficienza del suo protagonista, che denuncia la crisi d'identità della società a lui contemporanea e dell'uomo d'inizio Novecento. Di conseguenza, nonostante la volontà critica di Borgese di riedificarlo, diventa impossibile riproporre il romanzo naturalista e verista, dotato di leggi ferree, della grande tradizione italiana ed europea. Ma, lo scrittore siciliano riesce, con un romanzo di tipo nuovo, a compiere attraverso Rubè un'analisi del profondo che riporta a galla le dinamiche occulte di quell'epoca (soprattutto della borghesia intellettuale di quella fase storica)

²⁰⁷ G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 72-75 e 223-26.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 223.

smascherandone l'apocalittica perdita di senso delle cose e del mondo, fatto che per la *forma mentis* del Borgese uomo doveva risultare insostenibile, ma che costituisce il rovello nevrotico e traumatico della coscienza del suo protagonista.

4. 3. Interiorità e coscienza

Nell'analizzare i tratti peculiari del modernismo in una prospettiva di lungo periodo abbiamo osservato che, se fino alla metà del XIX secolo l'uomo guardava soprattutto lo spazio fuori da sé – Kant direbbe *il cielo stellato sopra di me* – da metà-fine Ottocento l'individuo ripiega nella sua interiorità, che di recente Antonio Prete ha felicemente definito *il cielo nascosto*, il vero spazio-tempo del sentire.²⁰⁹ Ha notato Giacomo Debenedetti che la narrativa modernista avverte «il bisogno di passare dal mondo del visibile a quello dell'*infra*»²¹⁰, cioè dell'interiorità.

Filippo Rubè è un personaggio profondamente moderno perché la sua vita effettiva si snoda nello spazio esistenziale ctonio della caverna dell'interiorità. Emarginato dalla società e spaesato nel mondo, per conoscere la sua intima psicologia il narratore – e con lui il protagonista, malato di un'ossessiva mania auto-analitica – si addentra negli antri della sua coscienza e talvolta negli abissi del suo inconscio.²¹¹ La sfera dei sensi diventa l'unico raggio “d'azione” di Filippo Rubè. Com'è già stato detto, il personaggio modernista non è più un eroe che agisce, ma un anti-eroe che pensa e che sente. Ma, questo sentire, questo acuto uso dei sensi si rovescia in Filippo nel suo negativo, nell'incapacità di

²⁰⁹ A. Prete, *Il cielo nascosto: grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2016. Il volume è particolarmente interessante perché cerca di costruire, benché in modo parziale e arbitrario – come ammesso dallo stesso autore –, una storia e una piccola grammatica dell'interiorità nella letteratura attraverso alcune *figure del sentire*.

²¹⁰ G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in «Paragone», XVI, 190, 1965, p. 20; ora in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., p. 45.

²¹¹ Cfr. V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 27-29.

provare e di sostenere con coerenza e costanza sentimenti profondi: se non ha mai intensamente amato Eugenia, nondimeno non ha saputo abbandonarsi totalmente all'amore per Celestina; si dichiara al contempo «incapace di fare il bene e di volere il male» (p. 293) e, verso la fine della sua parabola, si rammarica di non aver saputo né amare né odiare qualcuno (p. 293). Il percorso di *Rubè*, soprattutto nei suoi soliloqui che si tramutano in dialoghi interiori tra più voci conflittuali (in questo il romanzo borgesiano aderisce alla plurivocità tipica delle opere di Dostoevskij, così ben analizzata da Bachtin),²¹² assomiglia alle *Confessioni* di Agostino d'Ipbona in chiave moderna, ma vissute nel dramma dell'uomo contemporaneo, in cui Filippo, pur percependo l'esistenza di un Oltre, di un piano Ulteriore, ha perso il fiducioso abbandono alla fede che gli consentirebbe l'ancoraggio saldo a un senso della vita: «'Ma tu', gli disse un'altra voce da un altro angolo della penombra, 'tu sapevi in fondo al tuo cuore cosa fosse la verità, e l'hai tradita. Sei un infedele, un rinnegato, e perciò perisci» (p. 296). Il personaggio borgesiano è come – per citare l'intellettuale italiano forse più prossimo all'esperienza agostiniana²¹³ – un Petrarca che non solo indugia e fatica a seguire il fratello che sale il provenzale *Mont Ventoux*, ma che, pur intuendo che esiste una Verticalità, che ci sarebbe un'Ascensione da fare, non inizia nemmeno la salita. Egli vagabonda disperatamente alla base della montagna del senso e, a furia di girovagare, naufraga negli abissi del *Self*.

Rubè è a pieno titolo un «romanzo del soggettivismo unipersonale», definizione che Erich Auerbach adotta per connotare i romanzi di fine Ottocento.²¹⁴ In quest'opera la presunta storia collettiva non è narrata dall'alto dell'onniscienza di un narratore extra-diegetico, bensì viene filtrata da un ricordo personale, dunque privato. La sfera pubblica diventa narrabile solo nella forma della memoria soggettiva. Nei suoi dialoghi interiori, tra le varie voci fra loro conflittuali, affiora anche la voce della sua coscienza profonda, «una voce nel petto, come se un altro

²¹² Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit.

²¹³ Inoltre, ne *I vivi e morti* Borgese cita proprio il *Secretum* di Petrarca (cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 148-49).

²¹⁴ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 320.

parlasse dentro di lui» (p. 328). Questo perché il modernismo, pur non rigettando la dimensione pubblica, si concentra verso la realtà «processed by the human consciousness»²¹⁵. Nella coscienza multiforme di Filippo si rifrange la realtà nello stesso modo in cui in *Al faro* Virginia Woolf mette in scena la «rappresentazione della coscienza pluriprospectica»²¹⁶ dei membri della famiglia Ramsay. La concentrazione verso l'interiorità di Filippo è data anche dall'introflessione del protagonista, che si chiude in sé stesso come difesa dalla pervasività della realtà esteriore, intesa sia come mondo esterno sia come sfera sociale in cui incontrare persone, che terremota la sua intimità. Infatti, Rubè è così ripiegato in se stesso che, come per altri personaggi modernisti, gli incontri con l'altro in lui rimangono vuoti, non sono produttivi, non generano rivelazioni o perlomeno effetti positivi, come invece lo erano in Manzoni, in Stendhal, in Balzac e in Tolstoj, tanto per citare quattro romanzieri realisti molto amati da Borgese.²¹⁷ Quasi per evitare il contatto col mondo alieno alla sua coscienza, Filippo è spesso colto nella fatica e nella refrattarietà ad aprire gli occhi, in un atto di volontaria cecità, come il Pietro Rosi del romanzo dal titolo, più parlante che mai in questo senso, *Con gli occhi chiusi* di Tozzi. La stessa Ghisola, la contadina desiderata da Pietro, teme il mondo esterno che turba la sua interiorità e per questo «sente malvolentieri che tutto ciò che esiste non era soltanto per lei»²¹⁸. L'atteggiamento di Filippo lo accomuna ad Hans Castorp, il protagonista della *Montagna magica* (1924) di Mann, che prolunga il suo soggiorno nel sanatorio sulle Alpi svizzere solo perché sulla montagna incantata può fingere che la realtà comune non lo riguardi.²¹⁹ La

²¹⁵ A. Eysteinnsson, *The concept of modernism*, New York, Cornell University Press, 1990, p. 184.

²¹⁶ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 320.

²¹⁷ Cfr. L'involuzione valoriale degli incontri che avviene tra i romanzi realisti primo-ottocenteschi e i romanzi modernisti è ben messo in luce in R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit.

²¹⁸ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., p. 19.

²¹⁹ Questo libro potrebbe aver influenzato il poco posteriore *Tempesta nel nulla* borgesiano del 1931, un racconto lungo narrato in prima persona in cui l'io diegetico, coincidente con lo stesso Borgese, effettua un viaggio nelle montagne svizzere dell'Engadina, un percorso che si ammantava di valore simbolico e metafisico facendosi *itinerium mentis (et corporis) ad Deum*. A questo

tecnica dello straniamento, che ricorre talvolta in *Rubè*, acuisce la concentrazione sulla percezione intima dell'individuo, che rielabora gli eventi pubblici in modo soggettivo nella propria psicologia. Il destino di Filippo e dei personaggi modernisti è tutto giocato nell'interiorità della coscienza. Anche i fattori esterni diventano vettori psichici, veri e propri sistemi di probabilità che determinano la risultante della parabola dei personaggi, come viene ben spiegato nel *Pasticciaccio* di Gadda:

La lunga attesa dell'aggressione a domicilio, pensò Ingravallo, era divenuta coazione: non tanto a lei e a' suoi atti e pensieri, di vittima già ipotecata, quanto coazione al destino, al «campo di forze» del destino. La prefigurazione d'ò fattacce s'era dovuta evolvere a predisposizione storica: aveva agito: non pure sulla psiche della derubanda-iugulanda-sevizziando, quanto anche sul «campo» ambiente, sul campo delle tensioni psichiche esterne. Perché Ingravallo, similmente a certi nostri filosofi, attribuiva un'anima, anzi un'animaccia porca, a quel sistema di forze e di probabilità che circonda ogni creatura umana, e che si suol chiamare destino.²²⁰

Forse, rispetto agli altri protagonisti inetti della narrativa italiana d'inizio Novecento, Filippo è dotato di «un surplus di capacità introspettiva tutta giocata tra la menzogna più vile e la sincerità più spietata» e da una «smania analitica e autoanalitica»²²¹ che obnubilano la sua coscienza. Queste caratteristiche rendono ancor più tragica la ricerca interiore di Rubè perché deprivano quest'ultimo della possibilità pirandelliana e sveviana dell'ironia, avvicinandolo di più invece alla secca drammaticità di Tozzi.

riguardo, occorre ricordare che Borgese era un acuto studioso della letteratura tedesca e che Thomas Mann era un autore a lui caro. Sul piano biografico, i due diventeranno addirittura parenti quando in tarda età l'esule Borgese, nel 1939, sposa in seconde nozze Elisabeth Mann, figlia dello scrittore tedesco. Sulle affinità etiche e politiche tra Borgese e Mann: A. Carta, *Il cantiere Italia*, cit., pp. 107-08.

²²⁰ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 19-20.

²²¹ G. Natali, *Introduzione a La verità della menzogna da Sperelli a Zeno*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 11-27: 16.

4. 4. Ossessionata introspezione e martellante auto-analisi

A fine Ottocento l'introspezione era considerata da molti intellettuali alla stregua di una patologia: «la maladie du siècle, [...] le pouvoir fatal de se voir toujours d'une vue exacte»²²². Borgese si richiama a una tradizione letteraria, nella quale è certo l'influsso dei grandi russi (Gogol, Dostoevskij e Tolstoj) e che ritroviamo in Tozzi, che si concentra sull'analisi dell'interiorità.²²³ In *Rubè*, in una lettera al suo amato, Eugenia, preoccupata per la sua vacillante sanità psicofisica, ammonisce Filippo di non dissezionare ossessivamente la vita. Questo brano esprime chiaramente la malattia introspettiva di Rubè:

Povero, caro amor mio, così bravo, così nobile di cuore e tanto travagliato, Dio sa perché! La gente ti loda spesso e dice; ma che ha con quell'aria di cospiratore? Io lo so, anche se tu non me l'avessi detto, che non sono un miracolo d'intelligenza. Però questo credo di capirlo, che tu ti distruggi stando sempre a sorvegliarti l'anima con l'intelligenza. Ci butti dentro giorno e notte grandi fasci di luce, e la spaventi quella povera anima, l'accechi, e non ci vedi più nulla, nemmeno tu. Ho letto anch'io qualche libro e so che questa si chiama introspezione. Ma mi pare un vizio. Se ci mettiamo ad analizzare ogni cosa, perfino la buona acqua di Trevi ci parrà impossibile a bere. Io credo che tu hai forze grandi nell'anima e che ci sarà tanto bisogno di uomini come te, ma le tue forze non dovresti strapazzarle così. (p. 88)

Oltre alla lucida diagnosi sullo stato mentale del protagonista, è interessante osservare la metafora dell'acceccamento dell'anima. Molto spesso – come detto – Rubè viene descritto come un individuo che vive “con gli occhi chiusi”, ricordando il Pietro Rosi del romanzo tozziano, due inetti che nella volontà di non

²²² P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885), Paris, Plon-Nourrit, 1920, p. 275.

²²³ Cfr. G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., pp. 97-106.

vedere manifestano l'assenza di volontà di vivere veramente, una malcerta *noluntas vivendi*. Filippo è lacerato da «un disordine orrendo dell'immaginazione» (p. 286), al pari di tanti altri personaggi letterari coevi (si pensi a D'Annunzio, a Tozzi, a Svevo, a Pirandello, a Moravia). La sua maniacale introspezione corrosiva ed umbratile vanifica subito i suoi buoni propositi e le sue ambizioni. Egli insegue «con passione profonda e rovinosa» le cose «inutili e belle» – per dirla con D'Annunzio – per realizzare, sempre fallendo miseramente, ambizioni stravaganti e impossibili. E Rubè ha la coscienza di tutto ciò:

Capisco che non ho forze bastanti per le mie ambizioni, eppure non posso soffocare le ambizioni. [...] Io poi appartengo a quella infelicissima borghesia intellettuale e provinciale, storta dall'educazione del tutto o nulla, viziata dal gusto delle ascensioni definitive donde si contemplanò i panorami. (p. 92)

In Filippo convergono diversi elementi autobiografici di Borgese, ma il romanzo rappresenta soprattutto l'esame di coscienza di un intellettuale piccolo-borghese in crisi d'identità e di valori che non riesce a conferire un senso alla sua esistenza.²²⁴ Infatti, *Rubè* rappresenta:

Una sicura proiezione autobiografica dell'autore, indeciso tra certezze filosofiche e verità rilevate, ma anche e più di tutto un raro documento di introspezione psicologica di un intellettuale che non riesce a dare una ragione alla propria vita e un ancoraggio solido al proprio pensiero.²²⁵

Tuttavia, la modalità introspettiva di Rubè è spesso teatrale, quasi ostentata e non avviene nel silenzio, perché altrimenti rischierebbe davvero di illuminare la sua complessa coscienza. Questo aspetto è curioso in chiave oppositiva rispetto a Eliseo Gaddi, protagonista del secondo romanzo *I vivi e i morti*, che invece rifugge programmaticamente il rumore della città, inquinamento acustico per lo

²²⁴ Cfr. M. Barbaro, *Rubè. Il romanzo come confessione nazionale ed individuale*, cit.

²²⁵ P. Giannantonio, 'Rubè' o la crisi dell'intellettuale, in Id., *Contemporanea*, Napoli, Loffredo, 1981, pp. 131-44: 137.

spirito che può auto-conoscersi e armonizzarsi solo nella silente quiete della campagna. Di frequente, le auto-analisi di Filippo avvengono in viaggio, col sottofondo della «vibrazione tiepida del treno in cammino» (p. 23)²²⁶:

Anche all'ultimo degli uomini il treno sobbalzante concedeva una sua felicità; da chiuder gli occhi, se ci fosse stato posto a sedere. Fino a che dura la corsa, non c'è nulla da volere o da fare; e il macchinista è padrone come il destino. Non c'è fuga, non c'è scelta: come nella trincea, nel carcere, nella buona malattia. (p. 302)

Il rumore, infatti, è funzionale al tipo di introspezione, menzognera e non rivelatrice, che Filippo intende condurre:

L'introspezione continua, ossessiva, appare costruita in laboratorio secondo regole precise: non nasce mai dal silenzio, che terrorizza Filippo, probabilmente perché rischia di metterlo davvero in contatto con la sua interiorità; è prodotta sempre da un suono ritmato (che funge forse da narcotico per la coscienza).²²⁷

Proprio a causa della straripante introspezione di Filippo, nel romanzo sono frequentissime le scene interiori di bilancio esistenziale (ne compaiono alcune celeberrime in un romanzo anticipatore del modernismo come *Guerra e pace* di Tolstoj, in cui i *thinking heroes* sono Andrej Bolkonskij e Pierre Bezuchov), che sfociano spesso in reiterati esami di coscienza, come quella sui motivi validi per andare in guerra da volontario o come quando, durante il soggiorno a Parigi al seguito dell'avvocato Taramanna per un' indefinita missione diplomatica, proprio mentre potrebbero inverarsi le sue ambizioni politiche, Filippo si sente fuori dai giuochi della vita sociale, senza riuscire mai a «ingranarsi nella macchina dei fatti»:

²²⁶ Sul tema delle scene in treno in letteratura, si confronti il celebre volume di critica tematica di R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

²²⁷ A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., p. 296.

Eppure si sentiva imboscato peggio che a Novesa. Credeva d'esser fuori della guerra e dell'azione politica, né s'illudeva fino a scambiare per un pasto nutriente quelle briciole di conversazione che lasciavano cadere fino a lui i potenti e quel chiacchiericcio stridente, un po' di propaganda, un po' di profezia, un po' di critica, che girava a vuoto senza mai ingranarsi nella macchina dei fatti. Si credeva fuori dalla guerra, fuori di tutto; in margine alla società e alla vita, rumoroso e spumeggiante come l'acqua che salta a suo capriccio accanto al canale del mulino, ed è più pittoresca a vedersi ma non macina nulla. (p. 130)

L'attitudine all'introspezione si nota nella frequenza dei verbi riflessivi e compare nuovamente il motivo simbolico dell'acqua per definire il corso, spesso stagnante o improduttivo, della sua parabola esistenziale.

Auto-analizzarsi significa vedersi vivere e inibisce l'azione. Attraverso l'introspezione il personaggio modernista giunge spesso alla conclusione che la *struggle-for-life* di matrice darwiniana è insensata, inquinata com'è dalle falsità e dalle doppiezze della vita di superficie. Mattia Pascal sostiene che «la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, *gli* pareva ora senza costrutto e senza scopo. *Si sentiva sperduto tra quel rimescolio di gente*»²²⁸. Tuttavia, l'auto-analisi rappresenta una condizione che permette di smascherare le convenzioni della vita sociale:

Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato.²²⁹

In questo senso, l'autoanalisi attiva una seconda vista, più profonda che quella diretta, e si fa strumento di conoscenza di sé e del reale. Attraverso l'introspezione

²²⁸ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 429.

²²⁹ *Ibidem*.

si giunge alla percezione dell'insensatezza di questa barbara e cruda lotta per la vita. Tuttavia, il dramma dell'eroe modernista prende forma nella contraddizione per cui, una volta riconosciuta l'assurdità della lotta sociale, dei meccanismi della vita sociale, egli non perviene a un senso superiore dell'esistenza, ma, anzi, una volta smascherato il "giuoco sociale" dall'esterno con "occhiali" che chi vive dentro gli ingranaggi del mondo non possiede, egli si sente fuori dalla partita, avverte di non vivere più per davvero, come rivela il protagonista della novella pirandelliana *La carriola*:

Chi vive, quando vive, non si vede: vive. [...] Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.²³⁰

Anche in *Rubè* il nucleo del senso (o del non-senso) della vita sta nell'ipoderma della psiche e non nell'epidermide della società. Il disvelamento dell'insincerità delle apparenze sociali è un'acquisizione di un lungo periodo se si osserva che già Tolstoj, che per certi versi precorre il modernismo, svela l'artificiosità della vita interumana. In *Guerra e pace* – come ha ben spiegato Guido Mazzoni – esistono tre piani ontologici: quello individuale, quello storico e infine la vita delle cerchie sociali, microcosmi all'intento dei quali i personaggi vivono un'*illusio* condivisa che una cortina di convenzioni divide dal mondo esterno e dalla storia.²³¹ I microcosmi di *Guerra e pace* sono autoreferenziali, con le proprie leggi non scritte. Tolstoj spesso smaschera la relatività delle regole di una cerchia sociale, valide solo al suo interno, attraverso il ben oliato dispositivo dello straniamento. Il narratore descrive, per esempio, come nell'ambiente della diplomazia ognuno sia preoccupato delle proprie beghe personali invece di occuparsi della guerra, come dovrebbe essere. Mediante l'effetto di straniamento, egli mostra come il principe Andréj, al ricevimento dell'Imperatore Francesco I, rimanga disgustato da questo microcosmo, di cui coglie la vacua prassi. In *Rubè* sono descritte delle cene serali

²³⁰ Id., *La carriola*, in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 2007, vol. III, p. 558.

²³¹ Cfr. G. Mazzoni, *Guerra e pace nel centenario della morte di Tolstoj*, cit., pp. 28-34.

cui prende parte l'intelligenza della società, che ricordano da vicino i salotti di *Guerra e pace*. In entrambi i casi, la guerra che sta devastando l'Europa, è avvertita come qualcosa di lontano e le vite di queste persone non vengono realmente intaccate dal conflitto bellico, fatto che disturba sia il Filippo borgesiano sia l'Andrej Bolkonskij tolstoiano. Il narratore di *Rubè* descrive così queste serate parigine salottiere: «le società serali erano un po' confuse, ma spumose di una letizia inebriante. Si cominciava con la guerra e la pace; e si andava a finire nella chiromanzia [...], o negli indovinelli e in giochi da fanciulli» (p. 140).

È lo stesso narratore di *Rubè* che, una volta focalizzato il centro nell'interiorità del personaggio, analizza quest'ultima come scandaglio per conoscerlo nella sua verità o – per meglio dire – nelle sue verità, per realizzare «quell'adesione alla 'vera vita' dell'individuo [...] al di là della tirannia della trama».²³² In questo modo, egli aderisce alla «secret life which each of us leads privately and to which (in his character) the novelist has access»²³³ di cui parlava Forster, – ottimo teorico del romanzo oltre che scrittore – e che agli autori modernisti si prefiggono di sviscerare. Infatti, avevamo detto in precedenza che in *Rubè* si verifica un inconsueto rapporto tra narratore e personaggio, scomparendo quella che Bachtin chiama l'extralocalità del narratore rispetto al personaggio.²³⁴ Ma, se l'attenzione sull'introspezione serve al narratore per vivisezionare l'anima di Rubè, per quest'ultimo, al contrario di Zeno e per alcuni personaggi di Pirandello, l'autoanalisi non sprigiona un moto autoliberatorio perché Filippo ha un *habitus* anacronistico, legato a miti romantici ormai consunti.

²³² G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., p. 103.

²³³ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, cit., p. 113.

²³⁴ Cfr. *supra*, p. 211. Sull'extralocalità del narratore rispetto al personaggio: M. Bachtin, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, cit., pp. 13-21.

4. 5. Il rifiuto e l'impossibilità del comico²³⁵

Spesso, come già detto, parlando di romanzo modernista si pensa a opere che rappresentano tragicamente la vita che si svolge *in interiore homine*. Tuttavia, se autori come Tozzi e Borgese sono invero tragici modernisti i cui personaggi assumono una *Stimmung* univocamente seria e drammatica, al contrario scrittori come Pirandello, Svevo e Gadda (su Moravia il giudizio è più controverso)²³⁶ si servono anche del riso, benché in modi diversi. Pirandello sostiene l'idea che il riso sia demoniaco (nella novella *La giara* parla di «gaiezza mala dei tristi»²³⁷) e rivela l'insensatezza della vita; per converso, lo Zeno di Svevo, alla fine, sa sorridere sternianamente alla vita e alla malattia; per Gadda il comico e la parodia sono mezzi per conoscere lo *gnommero*, il garbuglio, il groviglio del mondo, di cui il riso mostra polifonicamente la realtà plurima. Probabilmente il riso più tragico in assoluto è quello di un grande modernista europeo come Kafka, le cui opere posseggono un forte elemento comico e buffonesco generatore di un riso tremendo che nasconde un elemento tragico. A volte i procedimenti comici generano risate, in altri casi solo un sorriso, altre volte ancora il riso è amaro, beffardo, sarcastico, malinconico. Comunque, tutti questi effetti sono riconducibili al comico, categoria complessa e polimorfa che si presta a svariate interpretazioni.

Il rifiuto del comico, che emerge anche in altre prove letterarie di Borgese, distanzia lo scrittore siciliano dall'umorismo di Pirandello, suo principale modello italiano insieme a Verga, e da altri autori modernisti che non disdegnano l'uso del riso, avvicinandolo invece a un altro modernista come Federigo Tozzi, amato dallo stesso Borgese, L'espunzione del comico dalla prosa di Borgese – non sarebbe sbagliato parlare di rifiuto del genere comico nello scrittore siciliano –

²³⁵ Il contenuto di questo paragrafo uscirà, seppur con modifiche, negli Atti del XXI Congresso dell'AdI (Firenze, 6-9 settembre 2017) in un articolo dal titolo "Borgese, *Rubè* e il rifiuto del comico".

²³⁶ Cfr. A. Grazioli, *Moravia è un comico*, <http://www.fondoalbertomoravia.it/alberto-moravia/dicono-di-lui/pagina/3/>, letto il 27/05/2018.

²³⁷ L. Pirandello, *La giara*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., vol. III, , p. 13.

costituisce anche il correlativo estetico di una concezione etica della letteratura²³⁸ e riflette la sua fede cattolica, altro elemento che lo apparenta al senese Tozzi. L'impostazione assiologia dell'intellettuale siciliano, che mira a ricomporre in unità letteratura e morale, estetica ed etica, testo e vita, rende molto ardui, se non fuorvianti e inapplicabili, i metodi del comico.

Filippo Rubè è un personaggio caratterizzato da una *Stimmung* esclusivamente drammatica, seria e patetica. Borgese rappresenta frontalmente l'assoluta e disperata tragicità di Rubè, mettendo a nudo la sua crisi esistenziale e il suo rovello psicologico senza adornarli di elementi comici che possano talora allentare l'insostenibile tensione del suo male di vivere. Questa postura rende ancor più tragica la ricerca interiore di Rubè perché lo priva dell'ironia di alcuni personaggi pirandelliani e sveviani, avvicinandolo di più invece alla drammaticità di Tozzi, che lo scrittore senese esprime in uno stile secco e tragico, scevro di comicità. Se il comico è pressoché inesistente in *Rubè*, vi sono scene in cui alcuni personaggi ricorrono al riso, ma questo non si manifesta praticamente mai come riso liberatorio, alleggerente, mitigante, bensì come riso amaro, sardonico, greve. Tra questi personaggi non vi è di certo Rubè (e della stessa natura è Eliseo Gaddi de *I vivi e i morti*), alla cui indole è totalmente estranea la possibilità di sfuggire, fosse anche illusoriamente, al peso dell'esistere attraverso la via della comicità. Filippo è totalmente avulso dalla *vis comica*, è un personaggio integralmente e spesso insostenibilmente tragico. Per lui è impossibile ridere della vita, non solo nelle condizioni estreme della guerra, qualità che è riservata a pochi, ma anche nella normalità borghese della vita quotidiana. Egli non solo non sa ridere, ma nemmeno sorridere della sua inettitudine, è calato nel pozzo del suo dramma senza possedere il secchio della comicità, o almeno dell'ironia, che possa farlo risalire. Dal momento che il libro, come la maggior parte della narrativa modernista, è fortemente focalizzato sul suo unico protagonista, la dominante di questo romanzo è senza dubbio tragica. Tuttavia, due personaggi sfuggono all'asfissiante drammaticità del romanzo, dimostrandosi, in modi ben diversi,

²³⁸ Su quest'aspetto cfr. *supra*, pp. 138-43.

inclinati al riso, alla battuta di spirito, all'allegria e alla bonarietà. Un personaggio è Garlandi, dapprima ufficiale in guerra e poi bieco fascista della prima ora. Ma in assoluto questa attitudine è presente in Celestina, personaggio carico di simbolismo, fondamentale nella semantica del romanzo. Celestina Lambert, moglie di un generale, è una donna altolocata di Parigi, di grande bellezza e sensualità, dallo spirito allegro e candido, sebbene sia già madre di quattro figli. Filippo la conosce durante la sua missione di lavoro parigina e, più avanti nella vicenda, ne diventa l'amante per un mese. Celestina, nell'atmosfera dei salotti parigini, nelle conversazioni con Filippo e poi nel furtivo soggiorno amoroso di un mese sul Lago Maggiore con il protagonista, non disdegna grandi risate e innocenti battute. È l'unico personaggio il cui riso e il cui spirito non risulta negativo e greve a Rubè. Celestina rappresenta per Filippo l'incarnazione della felicità, della spontaneità e del fulgore della vita, in contrapposizione a sua moglie Eugenia, donna bella, ma di un pallore luttuoso, che egli non esita a paragonare a una triste suora o a un'infermiera. Il ridere come forma di esistere prende solo le sembianze di Celestina, l'unica donna che fa vivere un breve lasso di vero amore e di vero idillio a Rubè. Ma, la sua assurda morte per naufragio ricaccia nella disperazione, mostrando fatalmente il dominio del destino tragico della sua esistenza reietta e rappresentando anche la negazione della possibilità per lui di una vita spensierata e allegra, in cui sia concesso spazio anche a un rigenerante riso.

Il comico è un elemento multiforme, che asseconda molteplici ermeneutiche e abbraccia vari aspetti: la comicità del contenuto o la comicità linguistica, l'oggetto del riso, i meccanismi del riso, il comico come proprio della commedia in quanto genere letterario. Borgese talvolta indugia su descrizioni fisiche di figure deformi, sgradevoli, come fa Tozzi, ma non per creare un effetto comico. In questo senso, potremmo dire che l'oggetto del riso è piuttosto assente in *Rubè*. Per quanto concerne i meccanismi del riso, bisogna stabilire che non sempre questi generano una risata, bensì possono far scaturire solo un sorriso o un riso malinconico, amaro, beffardo. Nelle rare occasioni in cui il riso fa capolino nel romanzo, questo assume la fattezze di una battuta che in toni amari esprime la drammaticità della

vita. Risultando del tutto estranea a Rubè la via del comico per sopravvivere alle piaghe della vita, l'unico pertugio di salvezza si apre per lui solo in punto di morte. Egli, infatti, al contrario di altri della schiera degli inetti, è un inetto cristiano, che, incapace di successo nella vita mondana, può aggrapparsi nondimeno alla speranza ultimativa della fede e di una morte che, invece di segnare il punto finale del dramma, riconcili il suo essere in una pace trascendente.

Già Leopardi, dopo aver disprezzato nello *Zibaldone* quel «riso stupido e vuoto, che non viene più lontano che dalle labbra»²³⁹, tipico dei «pazzi i più malinconici e disperati» come pure dei «savi ridotti alla intiera disperazione della vita»²⁴⁰, pochi anni dopo, nelle *Operette morali*, parla di un riso benefico. Nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* associa curiosamente il riso alla disperazione, ritenendo più degna l'ostentazione della propria angoscia in modo da renderla superabile ridendo delle sofferenze:

Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso.²⁴¹

L'uomo che ride di tutto non ha paura di nulla perché conosce il disvalore della vita. Il riso si fa così potenza magica che sa ridere della vita. Pirandello si muove nella medesima linea leopardiana sul comico e lo Zeno di Italo Svevo in fondo al suo percorso dice sì alla vita, sa sorridere alla vita, almeno in alcuni momenti idillici ed epifanici, nonostante questa sia costitutivamente malata. Sulle rive dell'Isonzo, il 15 maggio 1915 Zeno racconta di una giornata particolare al fiume:

²³⁹ G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, p. 188.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Id., *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003, t. 2, 177.

osservando, il perenne divenire delle acque del fiume, l'eracliteo *Panta rei* della vita, Zeno, fermo e in solitudine, riesce a cogliere l'Essere parmenideo: «si sta fermi e l'acqua corrente fornisce lo svago che occorre perché non è uguale a se stessa nel colore e nel disegno neppure per un attimo»²⁴². Poi, riferisce *apertis verbis* questo *moment of being*, questa fulminea percezione di un senso superiore attraverso la forza de-tragicizzante del riso:

Fu un vero raccoglimento il mio, uno di quegli istanti rari che l'avara vita concede, di vera grande oggettività in cui si cessa finalmente di credersi e sentirsi vittima. In mezzo a quel verde rivelato tanto deliziosamente da quegli sprazzi di sole, seppi sorridere alla mia vita ed anche alla mia malattia. [...] E rivedendo la mia vita e anche la mia malattia le amai, le intesi! Com'era stata più bella la mia vita che non quella dei cosiddetti sani!²⁴³

Svevo, come Nietzsche, ama Laurence Sterne e prende a modello il suo *Tristram Shandy*, un'anima leggera che dice sì alla vita. Con questo atteggiamento finale nei confronti dell'esistenza viene a cadere l'insita tragicità della vita e, attraverso il riso e il rasserenamento, all'uomo moderno, una volta riconosciuta la sua natura, la condizione umana appare talvolta sostenibile.

Se Pirandello disfa le orditure della realtà con l'umorismo e Svevo, il cui riso riguarda l'occhio del soggetto che entra nel mondo, fa ridere il suo Zeno della vita intrinsecamente malata, in Gadda spesso il calo di tragicità del reale avviene mediante la parodia. Il comico svela la verità che il mondo è calderonianamente e shakesperianamente teatro, una *Weltanschauung* che trova la sua resa icastica nei sinonimi con cui Gadda iconizza la realtà: groviglio, nodo, groppo, gomitolo, gliuommero, ossia un inestricabile garbuglio che debilita la ragion d'essere del mondo. La visione gaddiana del mondo come tragedia temperata dal riso risale ai meccanismi del primo romanzo moderno:

²⁴² I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1065.

²⁴³ Ivi, p. 1066.

Se il *Don Chisciotte* fu scritto anche per assurdezzare centinaia di romanzi dell'epoca la cui funzione era allora simile a quella che oggi è sostituita dai fumetti o dai gialli – nuvole di evasività per la sciocca «hidalgueria» di una pomposa Spagna – il *Pasticciaccio* non si comporta diversamente; tanto più che la Pompa e il cencio, la retorica e la bestialità albergano l'urbe capitolina di Predappiofesso [Mussolini] e in genere ogni materia su cui si posa l'occhio turbato.²⁴⁴

In Gadda si rileva una terza strada del comico: il riso come uno dei pochi mezzi per conoscere il garbuglio della vita. Ma, poiché per l'ingegnere «conoscere è *inserire alcunché nel reale*, è, quindi, *deformare il reale*»²⁴⁵, il comico nella sua opera mostra le facce plurime della realtà. Nello scrittore milanese il riso riguarda l'occhio del narratore come elemento di costruzione rispetto alla rappresentazione della realtà, raccoglie e racconta le sfumature che formano la realtà, fornendone una rappresentazione polifonica. In Pirandello e Gadda la realtà è spezzettata, relativa e romanzesca, quindi costituisce anch'essa una finzione, di cui peraltro il soggetto può vedere solo una delle infinite pareti componenti un prisma che rifrange infiniti fasci. In Borgese riscontriamo una posizione peculiare: come un monaco laico, egli non vuole servirsi del comico e del riso per timore che esso ci distolga dalla tragicità, seppur rinfrancata dalla fede cristiana, della verità che vuole confessarci. Diversamente dai modernisti italiani citati, ad eccezione di Tozzi, Borgese (e lo si evince anche dalla sua parabola di intellettuale impegnato), per il quale la ricerca della verità è insieme principio ontologico, dovere e tensione morale, coltiva ancora una profonda, accorata e utopica speranza, benché venata di senso tragico, di incidere nella storia anche attraverso le lettere.

²⁴⁴ P. Gelli, *Introduzione a C. E. Gadda, Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1995, p. IX.

²⁴⁵ C. E. Gadda, *Meditazione milanese* (1928), in *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Milano, Garzanti, 1993, p. 863 (il corsivo è già nel testo gaddiano). Lo scrittore milanese anticipa di molti anni lo psicologo e filosofo francese Jean Piaget: «Connaître ne consiste, en effet, pas à copier le réel mais à agir sur lui et à le transformer» (J. Piaget, *Biologie et connaissance*, Paris, 1967, p. 15. Ma cfr. anche pp. 17-19 e 39-40).

4. 6. Crisi d'identità dell'individuo e disgregazione del mondo

– Una sola cosa è triste, cari miei; aver capito il giuoco! Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... E dunque, non vi lagnate! Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, finché non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà... passerà...²⁴⁶

Ne *I vecchi e i giovani* (1913), don Cosmo, fratello intellettuale di Ippolito Laurentano, il capostipite di una famiglia aristocratica agrigentina, fornisce con quest'affermazione la chiave di lettura degli avvenimenti storici del romanzo e il punto di vista di Pirandello. La stessa percezione dell'inautenticità del mondo umano percorre inesorabilmente Filippo Rubè, che inizialmente, comunque, tenta di riuscire a vivere credendo nelle *illusiones*, soprattutto quella della Grande Guerra, che il corso della Storia gli presenta. Ma, la delusione provocata in lui dai grandi avvenimenti pubblici determina in lui una risoluzione tragicamente negativa sul terreno storico delle illusioni.

Giacomo Debenedetti mostra come nel Novecento l'eroe non rappresenti più un *charakter*, un *tipo* lukacsiano,²⁴⁷ ma deflagra in identità molteplici.²⁴⁸ Nonostante l'ossessiva auto-analisi, il protagonista di Borgese è emblema della crisi di valori dell'uomo contemporaneo, che ha smarrito l'antico precetto oracolare delfico del «conosci te stesso» (γνῶθι σαυτό). Non conoscendo più se stesso, il personaggio modernista perde anche la consapevolezza del limite e, per

²⁴⁶ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 509-10.

²⁴⁷ Cfr. *supra*, pp. 76-79.

²⁴⁸ Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., 93-107; e Id., *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, cit.

questa ragione, Rubè si frantuma e si dissolve in molteplici io scissi e contraddittori. Allo smarrimento della conoscenza di sé corrisponde il disorientamento nel mondo. La mancanza di auto-conoscenza conduce il protagonista anche a ritenere, in maniera del tutto inconsistente, che «le passioni e gli uomini» (p. 305) facciano la storia, perdendo il senso della realtà, che altrimenti lo renderebbe conscio dell'evanescenza della sua volontà. Più volte il suo pedante amico Federico Monti, più vicino a una filosofia fatalistica di sapore tolstoiano, predica di sapersi abbandonare al destino e di «lasciar fare alla storia» (p. 305). Infatti, una delle norme etiche fondamentali del moraleggiante Federico è che «la sua certezza è che non c'è certezza e che bisogna vivere come se ci fossero tutte le certezze» (p. 313).

Se l'etimo della parola "individuo" significa in-diviso, unito, indistinto, l'individuo modernista ne ribalta completamente la semantica. L'io modernista, di cui Filippo Rubè costituisce un classico esemplare, è irrimediabilmente scisso, dilacerato, tragicamente scomposto. In un mondo fatto di apparenze e di false certezze, del quale il protagonista coglie la scomposizione, l'*ego* si dissemina. I patimenti esistenziali del protagonista conducono alla disgregazione della sua identità, motivo cardine nella letteratura europea primonovecentesca.²⁴⁹ Filippo Rubè è ossessionato dal problema del nome come segno dell'identità personale e – come lo ha definito Luciano De Maria – come «crisma dell'individualità psicofisica»²⁵⁰. Per Filippo Rubè, come per il pirandelliano Mattia Pascal, il nome è un tiranno astratto. Così, la perdita di un'identità si riflette anche nel *Leitmotiv* del nome modificato, storpiato in vari modi, e nel *cupio dissolvi*, nella volontà di liberarsi dal *principium individuationis* del nome, inchiodante marchio d'infamia, che ricorda sia *Il fu Mattia Pascal* sia *Uno, nessuno centomila* di Pirandello, autore a cui Borgese fa riferimento (bisogna notare, però, che *Rubè* viene

²⁴⁹ Cfr. V. Roda, *Il soggetto centrifugo*, Bologna, Patron, 1984 e Id., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella narrativa italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991; J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990; C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura europea*, Torino, Einaudi, 1984.

²⁵⁰ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XIV.

pubblicato quattro anni prima del secondo romanzo pirandelliano appena citato, che esce nel 1925).²⁵¹ Nella pagina conclusiva di *Uno, nessuno, centomila* Vitangelo Moscarda esprime la sua verità, cioè l'essersi liberato dall'«epigrafe funeraria» del nome, da quella forma nominale senza la quale può liberamente fondersi nel flusso della natura e della vita che non finisce mai:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo.²⁵²

Già in partenza l'individuo è molto più incerto rispetto agli eroi ottocenteschi, dimostrando di non avere certezza quasi di nulla. Questa è la condizione che fa ammettere all'eroe nella frase incipitaria del romanzo d'esordio di Pirandello che «una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal»²⁵³. Come sappiamo, poi, Mattia Pascal, così come Filippo Rubè, perderà anche questa certezza nominale. Rubè è un personaggio dall'identità frammentata, dissociata, incompiuta, ancor di più dopo che le grandi aspettative della guerra sono rimaste inevase e deluse.²⁵⁴ Filippo desidera perdere la sua identità nominale e fondersi nel flusso dell'umanità, senza fissare se stesso in illusorie forme di vita, in maschere ingannevoli, in strutture fittizie, in

²⁵¹ Nel paragrafo successivo, *L'evasione dal principium individuationis del nome. L'uso onomastico in 'Rubè'* (*infra*, pp. 269-81), mi soffermerò sugli usi e sul valore simbolico dei nomi in *Rubè*.

²⁵² L. Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, cit., p. 901.

²⁵³ Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 319.

²⁵⁴ Cfr. V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 44-49.

convenzioni sociali, come viene denunciato da Pirandello nel saggio sull'*Umorismo*:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perchè noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.²⁵⁵

Sia Rubè sia Mattia Pascal mostrano che la vita dell'uomo moderno non può essere autentica e realizzata né dentro l'illusione delle convenzioni sociali né estraniandosi da queste. Se Filippo è tutto ripiegato su se stesso, questo provoca in lui anche una "stanchezza" di se stesso, una fiacchezza provocata dal suo rovello intellettuale, in maniera simile al rifiuto del *Self* che conduce il gaddiano Gonzalo Pirobutirro della *Cognizione del dolore* a inveire contro l'io, «il più lurido di tutti i pronomi»²⁵⁶. Borgese condivide con Gadda anche la polifonia del discorso autoriale – che Segre accerta nell'ingegnere milanese alla luce degli studi bachtiniani²⁵⁷ – benché la plurivocità borgesiana investa solo il personaggio Rubè,

²⁵⁵ Id., *L'umorismo e altri saggi*, cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, p. 139.

²⁵⁶ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1994, p. 653.

²⁵⁷ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-44.

mentre nella variante gaddiana si manifesta in modo più estremo, giustapponendo la molteplicità dei valori complessivi dell'opera che si scontrano tra loro. Inoltre, Gadda è ancor più modernista nel concepire non solo l'individuo, ma anche e soprattutto il mondo come polivalente, come pluralità finzionale, come realtà deformata: un romanzo come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946) si colora di modernismo nel considerare il giallo un «valido traliccio» finto e verace, composto da infinite ipotesi e formulazioni, che potrebbe trovare solo altrove il suo scioglimento.

Ciò che caratterizza Filippo è la sua assoluta precarietà, sotto tutti i punti di vista (economico, esistenziale, affettiva, ideologica, politica, sociale) che lo conduce al suo disfacimento. Nonostante noi lo osserviamo vivere dai trenta ai trentacinque anni, l'anti-eroe borghese non riesce a essere un vero uomo, un *self-made man* formato, maturo e sicuro di sé. E questo è causa della sua infelicità e delle sue nevrosi. Lui rappresenta lo stadio successivo della medesima formazione mancata che troviamo in *Agostino* (1943) di Moravia (scrittore scoperto con lungimiranza proprio dallo stesso Borgese)²⁵⁸, del quale l'autore dice che «non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»²⁵⁹. La dissoluzione dell'io è il rovescio del dissolvimento dell'ordine del mondo. Borgese in questo è evidentemente modernista, poiché la dissoluzione dell'io e l'entropia distruttiva del mondo sono proprie del modernismo. L'elemento della precarietà dell'uomo rispetto al mondo multimaterico e ai suoi oggetti tecnologici aumenterà sempre più nei romanzi del Novecento, soprattutto dagli Anni Settanta del XX secolo, dopo che arriverà a compimento quella che Pasolini ha chiamato la *mutazione antropologica*.²⁶⁰ Il forte soggettivismo di Filippo porta a deformare anche la natura a seconda dello stato mentale, emotivo e

²⁵⁸ Cfr. *supra*, pp. 152-53.

²⁵⁹ A. Moravia, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2017, p. 169.

²⁶⁰ Concetto molto ricorrente nella raccolta di brevi saggi e articoli sulla società di P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, prefazione di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 2010. Il concetto di *mutazione antropologica* viene ripreso e opportunamente declinato fino ai giorni nostri da Guido Mazzoni in Id., *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

morale del protagonista, travisamento che investe persino i rumori e la musica della realtà esterna (l'alterazione acustica raggiungerà livelli parossistici e allucinanti in Eliseo Gaddi).²⁶¹ Questo riflette la visione del mondo antinaturalista e antimaterialista di Borgese. Tuttavia, non va dimenticata l'incongruenza tra personaggio e struttura: tutto il romanzo è percorso da una dissonanza tra personaggio dissociato e struttura narrativa ben determinata – opposizione che Flora di Legami ha notato ripetersi anche nel secondo romanzo di Borgese, *I vivi e i morti*²⁶² – e a cui corrisponde il contrasto, da una parte, tra il travaglio spirituale e la dissoluzione di Filippo e, dall'altra, l'ostinato proposito del suo autore di mantenere un ferreo controllo segnico e simbolico sui fatti e sugli oggetti del reale.

4. 7. L'evasione dal *principium individuationis* del nome. L'uso onomastico in *Rubè*²⁶³

Tra i molti aspetti non abbastanza considerati di questo romanzo vi è il rapporto problematico del protagonista Filippo Rubè coi nomi. Infatti, nel romanzo borgesiano i nomi assumono forte pregnanza a livello tematico, ideologico, formale e anche strutturale. *Rubè* è un romanzo dal forte simbolismo in cui agisce un complesso di parole-tema, tra le quali rivestono un ruolo primario i nomi propri. Lo stesso nome Filippo è simbolico e prefigurale in relazione alla

²⁶¹ Cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 93-94.

²⁶² F. Di Legami, 'I vivi e i morti' tra crisi di presenza storica e rifondazione etica-estetica, in G. A. Borgese, *la figura e l'opera*, cit., pp. 265-98.

²⁶³ Il contenuto di questo paragrafo è ricavato, seppur con delle modifiche, da M. Capone, «Preferirebbe buttar via il nome». *L'evasione dal principium individuationis del nome e dall'identità in 'Rubè' di Borgese*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica. Atti delle giornate di studio (Venezia 3-4 marzo 2016)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 171-182.

conclusione antifrastica del romanzo:²⁶⁴ Filippo significa dal greco “colui che ama i cavalli”, ma alla fine del romanzo il senso di questa etimologia si ribalta sarcasticamente, poiché egli muore schiacciato sotto l’avanzata di una cavalleria in uno scontro di piazza a Bologna tra bolscevichi e fascisti.²⁶⁵ Anche le corrispondenze e le simmetrie simboliche dei nomi propri, realizzate talvolta mediante una poetica dell’analogia che procede per libere associazioni, assumono un valore e un peso decisivi nell’economia del romanzo.

Solitamente nei testi letterari si possono identificare almeno tre opzioni d’uso, compresenti talvolta nel medesimo testo, dei nomi propri: reticenza, medietà e semanticità esplicita. Con la preferenza della reticenza l’autore sceglie l’anonimato per i propri personaggi o per i luoghi in cui si svolge la storia (si pensi al protagonista dell’*Enrico IV* di Pirandello, indicato solo con tre asterischi, o ai non-luoghi del *Processo* di Kafka), oppure intende proteggere l’identità reale tramite schermature (come nei *senhal* due-trecenteschi, negli anagrammi, o nei cambi trasparenti come la Regalpetra di Sciascia, mutuata da Racalmuto); la medietà fa privilegiare scelte comuni, mediane appunto, che permettono di delineare caratteristiche non stereotipate: personaggi dai nomi semplici, come Tom Jones di Fielding o Pietro Rosi di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, o città e paesi realmente esistenti; infine, la semanticità esplicita sfida espressamente il lettore a interrogarsi sul significato dei nomi stessi: Ulisse e Dedalus in Joyce e, per i luoghi, Maradagàl in Gadda e Macondo in Marquez.

²⁶⁴ Lo sono anche i nomi di altri personaggi, come Federico (che significa “il signore della pace”) ed Eugenia (“la bennata”), e anche il nome *Adsum* (in latino “sono presente”) dell’industria di materiali metallici da cui Filippo si fa licenziare, rifiutando in un certo senso di dichiararsi *presente*.

²⁶⁵ Condivido anche l’ipotesi di Luciano De Maria (cfr. *Introduzione*, cit., p. XVn) secondo cui, dal momento che Borgese possiede una solida formazione classica, il nome *Filippo* potrebbe essere una reminiscenza delle *Nuvole* di Aristofane in cui Strepsiade vorrebbe chiamare il figlio *Filippo* perché i nomi col suffisso *-ippo* erano in voga presso le famiglie aristocratiche. Se così fosse, questo riecheggiamento potrebbe anche alludere alle ambizioni di Filippo come (inconsistente) scalatore politico.

In *Rubè* prevale la soluzione della semanticità esplicita, ma è riscontrabile anche un emblematico caso di reticenza. Si possono discernere cinque modi d'uso dei nomi in *Rubè*:

- 1) L'evasione dal *principium individuationis* del nome come fuga ideologica dalle catene di un'identità fissa, stampata inesorabilmente nell'animo del protagonista, per potersi invece confondere, liberatosi dalla prigione nominale e dalle secche dell'individualità, nel flusso dell'umanità.
- 2) Il cambiamento volontario del nome da parte del protagonista allo scopo di cambiare, di celare o di rifuggire la propria identità anagrafica e sociale (che rientra *in toto* nella sopracitata opzione della reticenza), in modo da poter scioperare dagli obblighi della vita quotidiana. Questi primi due punti richiamano con forza temi e dinamiche de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello e accomunano *Rubè* alla compagine del romanzo modernista, riecheggiando, per esempio, l'intenzione di Ulrich, il protagonista de *L'uomo senza qualità* di Musil, di prendersi un anno sabbatico dalla vita.
- 3) Nell'ambito della semanticità esplicita rientra la modificazione dei nomi delle figure femminili amate da Rubè, così come la valenza "sacra" e morale del cognome Sacerdote del giudice istruttorio che interroga Filippo sui fatti pertinenti la morte della sua amante Celestina Lambert.
- 4) Sul piano strutturale, i nomi propri in qualche caso orientano addirittura la trama in maniera determinante e irreversibile.
- 5) Riguardo ai nomi comuni, si riscontra talvolta la volontà di negare un nome o l'incapacità di assegnare nomi appropriati a cose temute e oscure perché turbano la coscienza lacerata di Filippo; esiste nel romanzo anche un processo contrario: Rubè riesce a conoscere solo per nome, senza viverle effettivamente, alcune condizioni positive dell'animo.

1. *In primis*, quindi, l'evasione dal *principium individuationis* del nome e dell'identità. Nel romanzo «il *cupio dissolvi* vagheggiato da Rubè come unica

possibile uscita dalla sua condizione storica si traduce nel *Leitmotiv* del nome»²⁶⁶ e il motivo del nome muta di segno nello svolgimento dell'intreccio: alla ricerca dell'identità si sostituisce la volontà di evaporazione della propria individualità.²⁶⁷ È d'importanza cardinale in questo senso l'episodio dell'Anonimo. Durante il congedo a Roma in seguito alla ferita ricevuta in guerra, Filippo fa visita, accompagnato dall'amico psichiatra Bisi, all'ospedaletto degli alienati di guerra. Tra i malati risalta il caso dell'Anonimo, un reduce di guerra che, dopo aver subito una lesione al cranio a causa di una scheggia, non ricorda nulla, nemmeno i nomi dei genitori e il suo stesso nome. Alle domande di Bisi, l'Anonimo scoppia a piangere e risponde bisciando: «Voglio sapere il mio nome. Voglio sapere chi sono. Voglio la mia ma-a-mma!» (p. 124). Bisi spiega a Filippo che la scienza sta per trionfare su questi casi esemplari di amnesie traumatiche. Invece, Filippo, che non ragiona con le categorie positivistiche della scienza e secondo l'ideologia del progresso, ma con quelle della sua umanità scissa, reagisce con queste parole:

Io non capisco che gusto ci sia a ripescare il nome e la genealogia di quel povero diavolo. Quando li saprà, saprà definitivamente d'essere un miserabile. Ora, con un po' di spirito, potrebbe immaginarsi d'essere un re mangiatore di frugali colazioni come il nostro. (p. 124)

Dunque, per Filippo l'assenza del nome, principio d'individuazione, lascerebbe almeno scampo alla fantasia del malato. La condizione dell'Anonimo riflette l'angoscia esistenziale di Filippo a tal punto che il protagonista si identifica con quello:

L'apparizione dell'Anonimo gli aveva aperto tutte le cateratte dell'infelicità. Si sentiva risalire in cuore le antiche angosce e ne era tutto invaso. «Io sono come quel miserabile. Che importa se ho un nome e un cognome? Io non so chi sono, né che faccio né che voglio». [...] Andando a letto, si sorprese a passare davanti allo specchio e a rifare la

²⁶⁶ G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del "Rubè" di Borgese*, cit., p. 565.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 566-67.

smorfia dell'alienato, sgolandosi senza emettere voce: "Voglio sapere chi sono! Voglio la mia ma-a-mma!" (p. 125)

Filippo nell'Anonimo vede quindi la sua crisi e la disgregazione della sua identità, che, invece, qui vorrebbe conoscere, sebbene le sue parole siano ambivalenti. L'episodio lo segna a tal punto che più volte ritorna nel romanzo. Basti citare altri due passi, in cui Filippo, durante i suoi deliri interiori, dice:

Non seppi risolvere l'enigma. Era sicuro di non averle mai raccontato l'episodio dell'Anonimo e la sua impressione persecutrice di essere come quel miserabile, d'aver anch'egli dimenticato il suo nome. (p. 156)

Strano questo affare del *nome*. È stampato sopra un'anima e si dovrebbe subito sapere cosa c'è dentro l'anima, come quando s'è letta un'etichetta sopra una scatola. Invece no. Non dice niente. Sarebbe interessante sapere se il professor Antonino Bisi è riuscito a cavar fuori il nome dalla memoria di quel disgraziato. [...] "Ma-a-mma, voglio sapere il mio nome! Sì, lo voglio sapere anch'io il mio nome. Voglio sapere chi sono". [...] Bisogna capire il mio nome. Sapere chi sono, per sapere cosa devo fare. (p. 297)

Il senso di smarrimento della propria identità è anche il simbolo della perdita del prestigio dell'intellettuale cui la società del primo dopoguerra nega un *ubi consistam*. Questa ricerca d'identità si ribalta invece, nella parte finale del romanzo, nella volontà di disperdersi nel flusso dell'umanità, di perdere il proprio nome e la propria identità. Rubè infatti, che ha cambiato varie volte la propria identità per non essere riconosciuto da terze persone, afferma: «Io non so più come mi chiamo: Filippo Rubè, Filippo Buré, Filippo Morello. Filippo sempre, però: don Felipe» (p. 297). L'ansioso gioco sui cognomi riflette l'antinomia tra un celato bisogno di ancorarsi a un'identità e il progressivo *cupio dissolvi*, sempre più conclamato con l'avanzare della trama. Poi identifica il suo male con la mancanza di un baricentro esistenziale e valoriale:

Ora, osservando le sue membra che volevano fare e sentire ognuna a modo suo, capiva meglio che cosa fosse propriamente quel male: il non sapere tenersi insieme, la spinta centrifuga di un corpo che non vuole obbedire e preferirebbe disperdersi tutt'intorno e buttar via il nome e non chiamarsi più né Rubè né Buré né Morello. La cosiddetta nevrastenia, concluse, è il movimento centrifugo che castiga gli egocentrici. (pp. 301-302)

Borgese, mettendo in bocca le seguenti parole al suo Rubè, anticipa addirittura letteralmente – come ha notato Biasin²⁶⁸ – il pirandelliano *Uno, nessuno, centomila* di quattro anni.

«Un momento!» diceva Sara, affacciandosi alla finestra, «un momento. Ora non posso. È arrivato Don Filippo Rrubé». Di nuovo lo stupiva quel suono inatteso del suo nome, pronunciato alla maniera paesana con doppio erre e doppio bi. Se n'era scordato, e gli pareva di chiamarsi soltanto Rubè o Buré o Morello. “Quattro nomi” diceva fra sé. “E perché no dieci, cento, infatti, che sarebbe non averne nessuno? Che cos'è questa cifra stampata a fuoco sulla mia carne? questo marchio? Non avere nome! Sparire! O chiamarmi soltanto Rrubé, come mi chiamavano quando ero bambino!”. (pp. 321-22)

Da questa affermazione si evince che alla fine l'unico nome che Rubè accetterebbe è quello che lo fa regredire all'infanzia, nell'età della vita della spensieratezza e della spontaneità, libera ancora dalle angosce dell'uomo inetto e dissociato. Rubè è tanto ossessionato dal desiderio di perdere il nome da voler estendere questa volontà al suo futuro figlio: «Esigo formalmente che mio figlio Demetrio sia un viaggiatore sconosciuto sulla terra, e che non abbia nome se non per sua madre» (p. 345). La definizione di *viaggiatore sconosciuto* non può essere casuale, poiché il protagonista ha appena avuto un incontro decisivo: nell'ultimo viaggio in treno che lo conduce all'epilogo fatale di Bologna, Filippo si trova di fronte un signore muto, indecifrabile, che lui stesso definisce *Il Viaggiatore Sconosciuto* e che rappresenta la personificazione del fato. Questa figura turba

²⁶⁸ G. Biasin, *Il rosso o il nero*, cit., p. 158.

Rubè che nel suo delirio interiore desidera di essere quel viaggiatore impronunciabile, perché privo di nome e identità:

“Il viaggiatore sconosciuto sono io. Irriconoscibile. Ho cambiato i connotati. Non ho nessuna carta d’identificazione addosso”.

“Magari” aggiunse “fossi un viaggiatore sconosciuto! A me stesso ed agli altri. Senza nome. Senza memoria”. (p. 341)

Infine, proprio nell’ultima esperienza di vita, quella dello scontro di piazza tra bolscevichi e fascisti per le strade di Bologna, Rubè, investito nel «flutto umano» (p. 352) del corteo, “nafragato” nella folla tumultuante, intravede nel bolscevismo la possibilità di una palingenesi politica dell’umanità: «Il bolscevismo, la prigione universale, la caserma. Ma tutti avranno un posto in quella prigione. E saranno uguali e senza nome» (p. 352). Nel finale, dunque, il processo di spersonalizzazione nominale di Rubè arriva alle estreme conseguenze poiché il suo desiderio escatologico di liberazione consiste in una fusione impersonale con l’intera umanità.

2. La seconda declinazione del tema nominale in *Rubè* è il cambiamento volontario del nome da parte del protagonista allo scopo di mutare, di celare o di rifuggire la propria identità anagrafica e sociale, cioè un uso reticente del nome, in modo da poter scioperare dagli obblighi della vita quotidiana. *Il fu Mattia Pascal* costituisce un modello per Borgese nella costruzione dell’intramatura narrativa e tematica di *Rubè* e presenta parallelismi e analogie col romanzo borgesiano. A un certo punto del romanzo di Borgese la trama si fa tangente a quella del *Mattia Pascal*: sia Rubè che Mattia Pascal, quando le loro vite matrimoniali si sono fatte insopportabili, tentano, con successo, di arricchirsi al gioco. L’ingente vincita inaspettata conduce i due a viaggiare. Durante il loro peregrinare il personaggio pirandelliano muta il nome in Adriano Meis, mentre Rubè si registra in due alberghi prima come Filippo Buré, operando in gergo linguistico una metatesi, e poi come Filippo Morello, usando il cognome di sua madre. In questa modalità d’uso del nome finalizzata a oscurare la propria reale identità anagrafica, la

matrice del romanzo pirandelliano si fa patente. Le modificazioni identitarie seguono lo stesso moto fino in fondo perché anche Rubè, come Mattia Pascal, che per questo resterà inevitabilmente il *fu* (e come prima ancora accadde a ‘Ntoni dei *Malavoglia*), nel viaggio di ritorno da Calinni, il paese natale nella sua Sicilia dove capisce di non poter tornare indenne alle condizioni passate, regredisce alla sua primigenia e vera identità.²⁶⁹ Infatti, alla prima stazione che prevede una fermata lunga, invia due telegrammi, uno alla madre, uno alla moglie Eugenia, firmandosi Filippo Rubè, perché – dice il narratore – «in quel luogo e in quella circostanza non metteva conto di dissimulare il nome» (p. 335).

Se i cambiamenti del nome possono consentire – o almeno questo è ciò che Rubè e Mattia Pascal/Adriano Meis auspicano – loro lo sciopero dalla catena di doveri della vita quotidiana del focolare domestico, questo *status* di sospensione può essere ottenuto anche attraverso le condizioni esistenziali della malattia o della pazzia e mediante, per Rubè, la guerra e la prigionia, “sottoluoghi sociali” che gli permettono di abdicare dalla vita routinaria:²⁷⁰

La prigionia equivaleva a ciò ch’egli sperava fossero il servizio militare e la guerra: un’esonazione per ordine superiore dall’obbligo di prendere decisioni nella vita quotidiana, una soluzione sociale dei problemi che l’individuo non sa affrontare. Meglio ancora, somigliava alla torpida, profonda malattia che il disgraziato invoca quando si sente impigliato in una crisi inestricabile [...] che lo riduca inerte e inetto come quando stava nel ventre materno, e lo assolve dal dovere di vivere senza perciò farlo morire, o quanto meno senza fargli sentire la morte. (p. 269)

²⁶⁹ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XVn: «Non è illegittimo pensare che il ritorno a Calinni, prima della morte, rappresenti una sorta di ritorno al Regno della grande Madre. Da una parte Filippo vuole ritrovar le sue radici, capire il suo nome; ma dall’altra si assiste a una regressione dall’individualità, verso la Madre, il grembo materno, *l’umidità della vita*».

²⁷⁰ Per quest’aspetto rimando al paragrafo successivo *La malattia di Filippo: i sottosuoli di Rubè* (*infra*, pp. 281-87).

Non a caso – com'è stato detto poco prima – Rubè, pensando al bolscevismo come alla possibile rigenerazione salvifica per l'umanità, definirà questo movimento politico *la prigione universale* in cui tutti avranno un posto.

3. Un terzo valore determinante dell'onomastica nel romanzo borghese, di tipo semantico, è il cambiamento dei nomi che Filippo Rubè attribuisce alle figure femminili da lui amate (sebbene Eugenia, sua moglie, non sia poi davvero amata da Filippo) in base alle loro fattezze fisiche e psicologiche. Così, nel breve periodo d'idillio che Filippo trascorre con Eugenia durante la sua convalescenza in seguito a una ferita in battaglia, accade che il protagonista trasformi il nome di Eugenia in Betulla più di una volta:

Si poté concedere tutto quello che gli piacque con Eugenia, quando fu tornata. Mostrava ora molta tenerezza per lei, e poiché era bianca di carnagione e di vestito, col collo così sottile che si sarebbe detto il capo le dovesse ondeggiare nel ponentino, la chiamava Betulla. (p. 118)

Filippo impiega di nuovo questo nome nella prima notte di matrimonio con Eugenia: «“Betulla!” le disse a bassa voce, e le passò le dita sui capelli. Essa, che da quasi tre anni non udiva quel nome, chinò le lunghe ciglia, guardandosi l'abito che non era bianco» (p. 184). Celestina, il nome dell'amante di Filippo, è già un nomen *omen* della sua bellezza luminosa. Ciononostante, egli muta più volte il nome di Celestina in Innocenza, termine che semantizza il suo allegro e ingenuo candore nei confronti della vita, tanto che Filippo la paragona a una Eva biblica ancora immune dal peccato originale:

«Se potessi non vi chiamerei Celestina. Il vostro nome è Innocenza».

«Perché? Quale esagerazione!»

Egli le spiegò:

«Se capitate un giorno in un giardino dove cresca un albero col bel frutto proibito, chi sa se non lo cogliete. Finora siete rimasta così perché avete sempre camminato con gli occhi distratti, cantando».

«Può essere che abbiate ragione» disse ella, facendosi pensierosa. E quella volta non rise. (p. 139)

Poco più avanti, infatti, Rubè specifica il concetto della privilegiata beatitudine quasi divina di Celestina: «Questa era dunque la semidea, l'Innocenza, quella che poteva restar fedele senza virtù e peccare senza peccato!» (p. 150). La stessa Celestina, in un momento in cui Filippo la rifugge, recapitandogli una lettera in versi, anela poeticamente a udire da Filippo il suo nome:

Dolce anima, sorella di quell'orfana anima
il cui impero è il nome che tu piangi,
oh se mai tu m'incontri ancora una volta
nella luce di un nuovo aprile,
guardami con pupille chiare
e dimmi con voce forte il tuo nome.

Dopo la morte di Celestina Lambert, Rubè è imprigionato con l'accusa di omicidio e viene interrogato da un cervelotico e prevenuto giudice istruttore dal cognome Sacerdote, che punta unicamente a provare la colpevolezza di Filippo, senza appurare in maniera deontologica esclusivamente l'effettivo andamento dei fatti. Poiché Filippo ricerca in tale giudizio una sentenza sul suo operato esistenziale, il magistrato Sacerdote (poi chiamato anche Cavalier Sacerdote) può rivestire un forte valore semantico, evocando con quel cognome un senso di giudizio sacro, morale, eterno da emettere sulla condotta di vita di Rubè. La valenza semantica in questo senso diventa lampante quando Sacerdote parla della confessione del reato in termini religiosi, in una maniera che a Rubè risulta immonda:

«Confessate. La confessione è un istinto sacro di tutte le religioni, e non solamente della cattolica, come a torto si pretende. I benefizi ch'essa arreca si desumono dalla conoscenza del cuore umano. La confessione! La confessione purifica alquanto la colpa, addolcisce l'espiazione, mitiga l'animo dei giurati. La stessa maestà della legge s'inchina davanti al reo confesso e penitente» (p. 272)

Il potenziale semantico del cognome Sacerdote del magistrato è confermato, a distanza, dall'incontro di Rubè con Padre Mariani, esplicitato in una dichiarazione interiore del protagonista:

Gli era entrato in capo un arido pungente gioco di parole: “da Sacerdote sono caduto in sacerdote”. Sapeva che era un misero e ingiusto gioco di parole, eppure per un gran tratto di strada se lo sentì negli orecchi come si sente un moscerino morto nell'occhio. [...] “Intanto alcune fra le cose che m'ha dette – che dette? urlate! – quel sant'uomo non sono prive di senso. Forse tutte. Certo il sacerdote capisce più di un Sacerdote” (p. 291)

4. I nomi, sul piano strutturale, ricoprono talvolta addirittura un peso decisivo nell'orientare il *plot* del romanzo. I due casi esemplari avvengono nella seconda metà del romanzo. Filippo, dopo la considerevole vincita in una bisca, prende il treno per evadere per una settimana dall'asfittica vita coniugale e routinaria. È diretto a Parigi, dove aveva trascorso durante la guerra un periodo meno tormentato e dove soprattutto aveva conosciuto la sua amante Celestina Lambert, ma nel frattempo scende a Stresa, sul lago Maggiore. Lì, pensando a Celestina, Rubè ha un'illuminazione: «Il nome di Celestina proruppe sull'ombra che gli s'era addensata nella memoria e la spazzò di colpo. Incontrò l'eco di un altro nome. Isola Bella, che ancora gl'indugiava nell'orecchio» (p. 223). Rubè ricorda che Celestina due anni prima gli aveva confidato che si sarebbe voluta riposare un mese all'Isola Bella nella prima primavera del dopoguerra. Così, in virtù di questo ricordo, Filippo conferisce senso a tutto ciò che gli è accaduto e salpa «verso la sua “isola bella”, verso la felicità sulla terra cui ogni figlio di madre ha diritto di approdare almeno una volta nella vita» (p. 223). E in effetti Filippo troverà proprio Celestina in quel luogo, dove i due trascorreranno un mese d'idillio prima della tragedia della morte di Celestina per affogamento nel lago. Una volta rivisto Filippo, Celestina gli conferma che aveva deciso di andare all'Isola Bella proprio perché ne amava il nome: «Ero andata a cercare alloggio all'Isola Bella, mi piaceva il nome» (p. 226).

Infine, proprio un nome, o meglio un'assenza di nome, conclude simbolicamente il romanzo. Nel suo ansioso girovagare in treno per l'Italia, Rubè si trova di fronte quell'uomo muto e indecifrabile, che gli genera turbamento, che definisce il *Viaggiatore sconosciuto* e che incarna il fato. Filippo ha un pensiero veritiero, che egli dichiara essere «abbagliante come una scoperta: Eugenia era stamattina alla stazione [di Bologna], ma era mio destino di seguire il Viaggiatore Sconosciuto» (p. 353). In definitiva, dopo tutto l'arzigogolato andirivieni sull'identità nominale e reale di Rubè, la sua parabola destinale si conclude tragicamente proprio per aver seguito un *Viaggiatore Sconosciuto*, di cui ignora il nome, ma la cui misteriosa figura costituisce un'ineludibile personificazione del destino, tanto che Filippo lo nomina anche nell'agonia degli ultimi istanti della sua vita:

Certo avrebbe incontrato di nuovo l'Ispettore, il Viaggiatore Sconosciuto; ma non poteva essere troppo severo con lui, perché aveva molto sofferto e non aveva odiato nessuno. Erano balbettii senza voce, palpitazioni più deboli di quella che trepida chiusa nella più grama conchiglia. Ma se avevano un senso, era questo. (pp. 359-60)

5. Un'ultima modalità delle sfumature dell'onomastica in *Rubè* concerne i nomi comuni. Nel romanzo spesso ricorre la volontà di negare un nome o l'incapacità di attribuire nomi appropriati a sentimenti, a elementi negativi e a eventi funesti perché annidati nella coscienza tormentata del protagonista.

Vedeva ora sgorgare alla superficie della sua anima un fiotto d'ostilità che fino allora avevo sentito brontolare nel buio, sforzandosi di tenerlo nascosto e di non dargli un nome. (p. 85)

[sta parlando Federico, l'amico-nemico di Rubè] «Nulla e nessuno può farmi male». «La tua fede – gli soleva obbiettare la madre – è forte ma empia. A meno che tu voglia rifiutare il nome di male a quello che ti può venire da Dio o dagli uomini e dare questo nome solo a ciò che viene dalla cattiva coscienza». (p. 106)

I servizi postali, come tutti gli altri servizi pubblici, erano tanto sgangherati da far con nostalgia alla guerra, “dopo la quale, invece della pace che tutti aspettavamo, è venuto questo castigo di Dio che si chiama dopoguerra, per non sapere quale nome più appropriato affibbiargli”. (p. 234)

Il romanzo è però attraversato anche da un uso opposto dei nomi comuni: quando Rubè anela fortemente a una salutare condizione spirituale, egli, a causa della sua natura scissa, fobica e ipertroficamente analitica, non è capace di viverla effettivamente, sapendo attribuire a questa solamente una realtà vacua, nominale appunto:

Intravedeva, al fondo della lunga segregazione e del meditare protratto per mesi, per anni, un barlume di quella beatitudine che non sapeva raffigurarsi e conosceva soltanto di nome: redenzione, purificazione, pace. (p. 270)

“Io non ho mai cercato il Paradiso. Tutt'al più il Paradiso terrestre. Quello sì, [...] mi piaceva il nome” (p. 294)

Si può concludere che, per i motivi qui evidenziati, l'onomastica è un elemento rilevante per l'ontologia e per la metafisica del protagonista, che è mosso, in un primo tempo, dalla contraddittoria e angosciosa ricerca di se stesso e, poi, dalla volontà di spersonalizzarsi smarrendo la sua identità nominale e fondendosi in un flusso d'umanità innominata. L'uso onomastico è anche fondamentale per la morfologia di questo romanzo, in cui non solo spesso *nomina sunt consequentia rerum*, ma anche viceversa *res sunt consequentia nominum*.

4. 8. La malattia di Filippo: i sottosuoli di Rubè

Nella conclusione della *Coscienza di Zeno* troviamo la constatazione che, essendo la vita moderna «inquinata alle radici» per colpa dell'uomo che ha voluto

tentare di sopraffare la natura e gli altri esseri viventi, la malattia è ormai un dato costitutivo dell'individuo contemporaneo, che non può nutrire speranza di riacquistare la salute:

La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio.[...] Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Che ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco! Ma non è questo, non è questo soltanto. Qualunque sforzo di darci la salute è vano.²⁷¹

In *Rubè* hanno larga parte il tema, tanto caro a Pirandello e Svevo, della malattia (contrapposta all'indisponente sanità dell'amico Federico, latore di una morale asfissiante e molesta per chi è immerso nella crisi d'inizio secolo) e della nevrosi dovuta al trauma della Grande Guerra, che si concretizza nella figura del reduce.²⁷² Ma, pur se Filippo vuole ancorarsi o occultare la sua sofferenza a un male storico, al fondo del suo essere domina un male metafisico. Se solitamente nella realtà moderna – come afferma Gadda – «il male affiora a schegge, imprevisto, orribili schegge sotto il tegumento, da sotto la pelle delle chiacchiere [...], da sotto la copertura delle decenti parvenze, come il sasso, affiora, che nemmeno lo si vede: come la buia durezza della montagna, in un prato»²⁷³, in Filippo la malattia affiora palesemente nei suoi atteggiamenti nevrotici e nei suoi fastidi fisici di tipo psicosomatico che tradiscono un'angoscia interiore. Egli soffre spesso di bruciori di stomaco e intestino, quel ventre che, in qualità di secondo cervello – dice bene Durand – «è un microcosmo dell'abisso», il secondo tessuto nervoso, un simbolo di caduta a causa del cui *transfert* «l'attitudine angosciata dell'uomo di fronte alla morte e al tempo si raddoppia sempre»²⁷⁴.

²⁷¹ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1084.

²⁷² Ne parlerò con dovizie nel paragrafo *L'eccezione storica: l'illusione della Grande Guerra* (*infra*, pp. 296-308).

²⁷³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 63.

²⁷⁴ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 238.

Il ruolo della guerra – che verrà in seguito esaminato – e della malattia in *Rubè* corrispondono perfettamente alle funzioni che sono descritte in *Voyage au bout de la nuit* (1932) dello scrittore francese Louis-Ferdinand Céline, altro grande modernista, dalla voce non casuale di Bardamu, che sta lavorando proprio in un manicomio:

Je ne peux m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar.

[Non posso trattenermi dal dubitare che esista una qualunque genuina realizzazione del nostro più profondo carattere, tranne la guerra e la malattia, quelle due infinità dell'incubo.]²⁷⁵

La distanza da questa concezione modernista della malattia come condizione “genuina” e autentica rispetto alla visione comune della malattia come negatività si evince bene da un passo di *Guerra e pace*, dal quale percepiamo che nel secondo Ottocento la percezione modernista della malattia è lontana dal venire. In questo punto Andréj Bolkonskij afferma che l'uomo non può fare del bene agli altri, perché i concetti di bene e male sono soggettivi. Nonostante questo relativismo gnoseologico estremo, egli però riconosce che almeno due cose, il rimorso e, appunto, la malattia, sono certamente i mali della vita:

– Ma chi t'ha detto che cosa è il male per un'altra persona? – domandò quegli.

– Il male? ... Il male...? – disse Pierre. – Tutti noi sappiamo cosa è il male per noi.

Sì, lo sappiamo, ma quel male che conosco per me, non posso farlo a un'altra persona, [...] – Je ne connais dans la vie que deux maux bien réels: c'est le remorde et la maladie. Il n'est de bien que l'absence de ces maux. Vivere per se stessi, evitando questi due mali: ecco tutta la mia saggezza.²⁷⁶

²⁷⁵ L. F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Folio plus classiques, 2006, p. 442.

²⁷⁶ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., pp. 445-46.

La guerra e la malattia sono due sottosuoli, rispettivamente uno sociale e l'altro esistenziale, dell'esistenza di Filippo che costituiscono le condizioni privilegiate per mostrare l'autentico carattere di Rubè di là dallo strato visibile. La malattia permette allo scrittore di descrivere gli elementi più reconditi e sotterranei della personalità del protagonista e, mediante l'estenuante auto-analisi introspettiva di quest'ultimo sul suo male di vivere, innesca in Filippo un processo ambivalente di conoscenza e di (inconscia) mis-conoscenza, finalizzata a fare (invano!) da schermo alle sue nevrosi, di sé e della realtà esterna. In secondo luogo, la malattia, come la prigionia e la guerra in quanto però sottosuoli sociali, è un sottosuolo esistenziale che consente di vivere una realtà altra da quella quotidiana e di non dover scegliere, di essere pusillanimi, di astenersi dalla responsabilità e dal dovere di prendere decisioni:

La prigionia equivaleva in certo modo ciò ch'egli sperava in altri tempi fossero il servizio militare e la guerra: una esenzione per ordine superiore dall'obbligo di prendere decisioni sulla vita quotidiana, una soluzione sociale dei problemi che l'individuo non sa affrontare. Meglio ancora, somigliava alla torpida, profonda *malattia* che il disgraziato invoca quando si sente impigliato in una crisi inestricabile, al buon tifo che lo restituisca pari pari in consegna alla natura e alla società, che lo riduca inerte e inetto come quando stava nel ventre materno, e lo assolva dal dovere di vivere senza perciò farlo morire, o quanto meno senza fargli sentire la morte. (pp. 269-70)

Egli spera che il fragore della guerra, che la rimbombante «voce del cannone» (p. 67) gli permetta di spegnere per un momento l'assillo della coscienza, di spostare sempre più in là un sincero bilancio esistenziale, la *redde rationem* con se stesso: «Si augurava un'ora, un'ora sola, ma di fuoco assordante, da non udire il battito del cuore» (p. 66). E altrove, sulla possibilità della malattia: «Si ripeteva una parola: la *febbre*, la *febbre*; e presentiva la *febbre*, l'invocava, la pregustava come un'assoluzione e un rimedio». (p. 41). Non è un caso che Rubè, disadattato nella vita regolare, viva gli unici momenti di vera serenità con Eugenia durante il suo periodo di convalescenza trascorso a Roma in seguito al ferimento in battaglia,

dove, al contrario delle sue grandiose aspettative, ha già palesato la sua irrevocabile inettitudine. Questa concezione della malattia è condivisa nei modernisti: in un certo senso, è solo la difesa della malattia a proteggere la vita degli inetti. Riguardo a Svevo, Mario Lavagetto illumina su quest'aspetto:

Privilegio o maledizione dei singoli – sdoppiata, divisa dalla prassi – la coscienza appare [...] come un motivo arcaico, uno scarto (nobilitante e avvilito, velleitario, abietto e ancora umano) in un mondo senza scampo, dove la malattia è l'ultima forma di resistenza all'espropriazione.²⁷⁷

Del resto, proprio lo scrittore triestino asserisce che solo difendendo l'ineluttabilità della malattia si arriva a cogliere «d'essere l'uomo più umano che sia stato creato»²⁷⁸.

Anche il viaggio rappresenta un momento di sospensione dalla vita, unica condizione in cui a Rubè solo concessi attimi di felicità o che, addirittura, potrebbe consentirgli la salvezza dal male di vivere:

Anche all'ultimo degli uomini il treno sobbalzante concedeva una sua felicità; da chiuder gli occhi, se ci fosse stato posto a sedere. Fino a che dura la corsa, non c'è nulla da volere o da fare; e il macchinista è padrone come il destino. Non c'è fuga, non c'è scelta: come nella trincea, nel carcere, nella buona malattia. (p. 302)

Io lo so dove sarebbe la mia redenzione; diventare contadino e vangare la terra, operaio, marinaio in un veliero che ci metta sei mesi a fare la traversata. (p. 351)

Non solo: come la prigionia e la malattia, anche il viaggio a volte rappresenta per Rubè una rara occasione di quiete per l'ipertrofica e nocivamente stakanovista coscienza, efficacemente paragonata alla traiettoria di una pallottola:

²⁷⁷ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 195.

²⁷⁸ I. Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 860.

Supponendo che una pallottola di mitragliatrice o di altra arma da fuoco sia capace di coscienza, essa non pensa a nulla durante la traiettoria e ricupera i sensi solo all'urto che fa colpendo il bersaglio. A questo straordinario proiettile Filippo paragonava se stesso durante il viaggio. Non pensava a nulla. Rimandava ogni cosa a quando avesse raggiunto la mèta, che era a Roma, in cima a una lunga strada ingombra di ragazzaglia nel più remoto Tevere. (p. 278)

Questa considerazione può anche parzialmente spiegare l'ansia cinetica (e metamorfica nell'identità) di Rubè, che crede di sfuggire al suo male di vivere proprio nella fuga del viaggio, del perenne movimento cambiamento. L'ossessione di Filippo nella ricerca di questi *ou-tópoi* dell'esistenza si desume anche dalla sua angoscia per la mancanza di protezione, di un «diritto d'asilo» per chi è (o crede di essere) in pericolo o in emergenza esistenziali come lui, percepiti nella società in cui vive:

Quello che è orribile in questa società è che essa è senza diritto d'asilo. Se mi prende terrore, se sono perseguitato, dove mi rifugio? Dov'è un convento di cappuccini, una chiesa che m'assicuri dell'impunità? Io, se cerco rifugio in un carcere penitenziario, trovo il cavalier Sacerdote che mi respinge, con la spada in pugno come l'angelo del Paradiso terrestre. (p. 351)

La ricerca di questi sottosuoli esistenziali e sociali costituisce per Rubè il tentativo di coprire il suo vero male interiore, che è la fonte della sua inettitudine: l'incapacità di saper scegliere e, quindi, di agire. Agli occhi del personaggio modernista il mondo si è aperto in una sfera delle infinite possibilità. Però, questa stessa esplosione delle probabilità, invece di rinvigorirlo, lo disorienta e gli fa perdere qualsiasi riferimento etico, ideologico, filosofico, come asserisce lucidamente Federico nei riguardi dell'amico: «Filippo era un uomo distrutto. Vedeva tutte le possibilità e aveva smarrito tutti i criteri» (p. 359). In un altro punto il narratore afferma che «tutte le possibilità, in serie piatte ed equivalenti, si presentarono all'immaginazione di Filippo» (p. 51). La malattia consente dunque di vivere sospesi, di astenersi dal prendere decisioni, di trascinare una non-vita

senza per questo morire, di *vivere con gli occhi chiusi* come fa il Pietro Rosi dell'omonimo romanzo di Tozzi.

Il male di Rubè ha una genealogia in parte leopardiana e, in parte maggiore, dostoevskiana, secondo cui il male possiede una base oscura inscritta nella condizione umana. Al fondo c'è l'idea che la vita è male e che si fonda sulla sopraffazione degli uni sugli altri. Ma, il cristiano Borgese non può fermarsi alla visione nichilista di Leopardi. Sebbene nel mondo vi sia qualcosa che tende sempre al male, questo, se non è spiegabile, è riscattabile sul piano etico e metafisico. Il suo credo religioso allontana dalla *Weltanschauung* modernista, che non scorge un Oltre aldilà del male, che certifica il Male senza inserirlo in un Disegno Ulteriore. Borgese è, in un certo senso, un Rubè redento e guarito.²⁷⁹ Egli, superata la crisi del tramonto della *Belle Époque* e dell'immane strage della prima guerra mondiale, ha ormai la corteccia etica abbastanza spessa per reggere il suo isolamento eretico nel mondo intellettuale e la tragica crisi storico-morale del fascismo. Questo gli consente di non piegarsi ai *mainstreams* ideologici in cui non crede, di affermare che *Il sole non è tramontato*, titolo della terza raccolta di novelle (1929) con cui vuole affermare che, malgrado il buio della civiltà cagionato dal fascismo, l'umanità non sia destinata a perire ma a rinascere, e, infine, di trovare il coraggio di andare in volontario esilio negli Stati Uniti per salvaguardare le proprie autonomia e moralità intellettuali.

4. 9. L'inconscio, l'irrazionale, il deforme

È stato giustamente segnalato da Massimo Onofri che «*Rubè* effettivamente ha anche i tratti del romanzo del “sottosuolo”, di risvolto notturno di una storia personale»²⁸⁰ (a proposito di “romanzi del sottosuolo”, ho già segnalato più di una

²⁷⁹ Cfr. *supra*, pp. 142-43.

²⁸⁰ M. Onofri, *Borgese da 'Rubè a 'Golia': appunti per un'antropologia italiana*, cit., pp. 33-46: 38.

volta la devozione di Borgese verso Dostoevskij).²⁸¹ In questo senso – sostiene Annamaria Cavalli Pasini – Borgese avrebbe riversato il suo lato oscuro in Filippo Rubè e in Eliseo Gaddi (il protagonista del secondo romanzo, *I vivi e i morti*).²⁸²

Borgese [...] elegge a protagonisti due intellettuali talmente problematici e insicuri e così provocatoriamente remoti dalla sua figura pubblica di giornalista di razza e di critico militante da suscitare nel lettore più di un sospetto sul fatto che in quegli *antieroi* l'autore proietti il suo lato oscuro, la sua faccia lunare, insomma l'aspetto dostoevskiano di «uomo del sottosuolo», che svela i lacerti di una soffocata, forse inconscia, ma nondimeno sostanziale crisi di identità professionale.²⁸³

Come Svevo, Tozzi e Gadda, Borgese è un maestro del profondo, che si sovrappone in buona parte all'inconscio: lo scandaglio psicanalitico porta all'emersione di alcune verità nascoste alla coscienza di Rubè.²⁸⁴ Questi scrittori costruiscono un realismo che include l'irrazionale:

L'arte moderna, definita decadente con una terminologia affrettata e imprecisa, riesce viceversa, quando ci riesce, a un realismo che tiene conto di tutta la realtà umana, nella quale esiste anche l'Altro o, come si dice con impudente intenzione di condanna, l'irrazionale.²⁸⁵

In questi autori si ha la sensazione che i protagonisti delle loro opere – e tra questi va incluso Filippo Rubè – siano dominati da un io lacaniano, cioè dei personaggi in cui l'io viene talvolta detronizzato, mentre la loro vera essenza è espressa dalla voce dell'inconscio e dalle loro azioni determinate dall'inconscio stesso.²⁸⁶ Non

²⁸¹ Cfr., in particolare, *supra*, pp. 223-24.

²⁸² Sulla presenza autobiografica in *Rubè*: V. D'Agati, *Nuclei autobiografici nel 'Rubè' di Borgese*, cit.

²⁸³ A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico scrittore*, cit., pp. 21-22.

²⁸⁴ Cfr. L. Kroha, *Edipo e modernità: 'Rubè' di G. A. Borgese fra psicoanalisi e letteratura*, cit.

²⁸⁵ G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, cit., pp. 93-107: 102-103.

²⁸⁶ Cfr. J. Lacan, *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, 2 voll.; Id., *Le formazioni dell'inconscio 1957-58*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, a cura di Antonio Di

ho incluso Pirandello perché lo scrittore agrigentino teorizza la scissione più che altro a livello filosofico: sa che l'io è una *fictio*, che in noi convivono molteplici *ego*, ma non mette costantemente in scena i processi della coscienza. L'elemento modernista rimane in Pirandello spesso solo nella riflessione teorica, mentre questi processi trovano applicazione pratica nelle tecniche di Svevo, di Tozzi (e anche di Borgese), di Joyce, della Woolf, di Proust, di Kafka e di Musil. Infatti, in riferimento a *Il fu Mattia Pascal* Riccardo Castellana ha debitamente usato la formula *paleo-modernismo* per indicare che in questo romanzo Pirandello tematizza le istanze del romanzo modernista, ma non ne applica le tecniche.²⁸⁷

Lo spaesamento psicologico-esistenziale di Filippo Rubè rispecchia la condizione tipicamente modernista e affonda nei recessi dell'inconscio, del rimosso, dell'irrazionale. *Rubè* è un romanzo del rimosso, in cui talvolta l'intrapsichico *Es* affiora alla coscienza di Filippo, dominato da impulsi oscuri e irrazionali, offrendo una conoscenza più profonda del protagonista e determinando alcuni *turning points* della trama. In *Rubè* talvolta agisce quella logica dell'inconscio che confonde le acque, i cui meccanismi sono stati così ben sistematizzati dallo psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco.²⁸⁸ Borgese ci fa sprofondare nell'inconscio di Rubè fino a respirarne i miasmi. Forse lo scrittore siciliano guarda alla lezione dell'amico Tozzi, che mette al centro dei suoi romanzi proprio l'insondabilità di ogni «qualsiasi misterioso atto nostro»²⁸⁹, la cui

Ciaccia, Torino, Einaudi, 2004; Id., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicanalisi. 1954-55*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006.

²⁸⁷ Cfr. R. Castellana, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il Fu Mattia Pascal»*, cit.

²⁸⁸ In *L'inconscio come sistemi infiniti: saggio sulla bi-logica* (Torino, Einaudi, 2000 [1981]) Ignacio Matte Blanco sistematizza, forse meglio di tutti, i pensieri di Freud e di Marcel Mauss (tra i fondatori dell'antropologia novecentesca) sulla logica conscia e su quella inconscia. Mentre la logica diurna funziona sui principi di non contraddizione e di causalità, Matte Blanco mostra come la logica dell'inconscio ragioni per classi, nelle quali tutto ciò che si assomiglia diventa la medesima cosa, trasformando la causa in effetto e viceversa. Così, nell'inconscio non conta più il soggetto che compie qualcosa, bensì la cosa che si produce.

²⁸⁹ F. Tozzi, *Come leggo io*, cit., p. 1325.

narrazione diventa la cattura – sottolinea Debenedetti – non più di cause e di effetti, come era proprio del naturalismo, bensì del «mistero inarticolabile di quegli atti, [...] di comportamenti, di modi insindacabili di apparire e di esistere»²⁹⁰.

L'anti-eroe borgesiano soffre di allucinazioni. Quella sofferta a Novesa è indicativa di una vita oscura che primeggia nella sua anima: lì, dove si era recato per partecipare come volontario alla guerra imminente, svegliato dal fragore delle ruote che sobbalzavano sul selciato, vede:

Con gli occhi sbarrati nel vuoto, cose orrende: il terremoto, i carri funebri della peste con sopra i monatti, dentiere splendide ridenti un gran riso da facce di morti, migliaia di furgoni automobili salenti verso una cima donde poi precipitavano, col carico umano avvinghiato e le ruote ancora giranti nell'aria, in un abisso incolmabile (p. 30).

È solo un emblematico esempio della produzione di immagini macabre e di squarci grottesco-espressionistici che sgorgano dalla fantasia della mente di Rubè, che nella sua ottica straniata rivelano una visione fortemente alterata della realtà, ricorre più volte nel romanzo e costituisce un ulteriore elemento di affinità di Borgese con Tozzi, *in primis*, ma anche coi modernisti italiani ed europei in generale (basti pensare all'immaginario del macabro creato Kafka).²⁹¹ Debenedetti ha debitamente parlato, a quest'altezza della storia del romanzo, col declinare del naturalismo, di «invasione vittoriosa dei brutti»²⁹² e di «calata dei brutti nel mondo dell'arte»²⁹³, a partire da Dostoevskij (molto apprezzato da Borgese – come abbiamo visto – per l'ineguagliabile forza drammatica e patetica),

²⁹⁰ G. Debenedetti, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., p. 119-20.

²⁹¹ Cfr. V. Baldi, *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda*, in «Allegoria», 73, gennaio-giugno 2016, pp. 32-49.

²⁹² G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, cit., p. 94.

²⁹³ *Ibidem*.

«il primo e il più gigantesco e ineluttabile distruttore della narrativa naturalista»²⁹⁴:

Appena ci si mette a leggere i romanzi moderni si è colpiti da un fatto abbastanza sconcertante. Dal ritratto dei personaggi scompare, quasi senza eccezione, ogni vestigio di bellezza fisica, specialmente nella faccia, cioè nella parte più espressiva del corpo.²⁹⁵

In ambito nazionale, il critico torinese indica in maniera emblematica i *brutti* delle opere di Pirandello e Tozzi, giudicati opportunamente «i due veri iniziatori del romanzo moderno in Italia»²⁹⁶ (che oggi chiamiamo *modernista*):

A mettere insieme i visi e le figure di quella gente, si ricava poco meno che un'adunata da moderna Corte dei Miracoli: un repertorio di rappresentanti dello squallido, dello scostante, dello scontroso, dell'inameno, dello scombinato, del repulsivo.²⁹⁷

La costante zoomorfizzazione dell'uomo e il repertorio dell'orrido presenti nell'opera di Tozzi sono già confermati in una dichiarazione giovanile contenuta in *Novale*, raccolta di lettere dello scrittore senese: «gli uomini mi sembravano affini alle bestie. In loro non trovavo se non un pezzo di carnaccia con le budella sudicie dentro»²⁹⁸. Almeno tre aspetti rendono molto affine l'opera di Borgese e quella di Tozzi: l'irrazionale e masochistico desiderio d'annichilamento, l'irruzione gratuita del brutto e del deforme e – come già sottolineato in alcuni passaggi di questo studio – la percezione di vivere, anche interiormente, 'con gli occhi chiusi'. Rubè ha anche la lucida coscienza di appartenere a un'intellettualità paranoica, estranea alla società: «una cosa orribile, un mostro con due gambe, con

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 93.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 94.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ F. Tozzi, *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 155-56. (lettera del 15 settembre 1907).

due braccia e un cervello che mulina a vuoto» (p. 293). Ma, oltre al livello fisico e materiale del brutto e del deforme, nel romanzo borgesiano opera un particolare concetto metafisico, l'*orrendo* inteso, in chiave pasoliniana, come la mostruosità di ciò che viene deviato da un corso naturale. Filippo si sente «un mostro con due gambe» perché vive l'innaturalità di una vita da intellettuale ormai impossibile e di un'esistenza borghese che rimuove l'illusione di poter rivivere nei modi del *romance* eroico, resosi ormai anacronistico.

In *Rubè* è possibile scorgere un elemento consapevolmente psicanalitico in alcune frasi-chiave del romanzo, come l'emblematica asserzione di Eugenia «devono [i genitori] avverti fatto molto male senza saperlo quand'eri piccolo» (p. 89), nei numerosi giochi di parole, nel viaggio al paese natale Calinni come ritorno al Regno della Grande Madre.²⁹⁹ In *Rubè* l'incontro-scontro con la psiche dissolve l'unità dell'individuo, come avviene anche nel gaddiano Gonzalo della *Cognizione del dolore*. Sono gli impulsi oscuri a determinare le azioni di Filippo.³⁰⁰ Nonostante l'*habitus* iper-analitico di Filippo, sono l'irrazionalità e l'inconscio le molle che fanno avanzare l'intreccio perché questa è la legge essenziale che dirige i comportamenti dell'eroe. Infatti, gli atti mancati spesso provocano i fatti nodali del *plot*: la morte tragica per naufragio dell'amante Celestina è causata dal fatto che Filippo dimentica di riempire il serbatoio della benzina; l'impulso in base al quale il protagonista interrompe il viaggio in treno verso Parigi scendendo alla fermata di Stresa è un altro atto mancato (Filippo consciamente non ricorda che Celestina gli aveva rivelato che le sarebbe piaciuto soggiornare sul Lago Maggiore), assimilabile all'evento psichico per il quale Zeno si reca al funerale di uno sconosciuto invece che a quello dell'amico Guido, con cui aveva un rapporto ambiguo. La conclusione del romanzo è il trionfo dell'irrazionale, dal momento che Filippo finisce sempre inconsciamente nel corteo bolscevico scendendo per caso alla stazione di Bologna, sconvolto da quell'incarnazione del Fato che è il *Viaggiatore Sconosciuto*. La stessa morte dell'inetto è descritta come un *naufragio nella folla*. La moglie Eugenia dice

²⁹⁹ Cfr. L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XVIIIn.

³⁰⁰ Cfr. L. Kroha, *Edipo e modernità: 'Rubè' di G. A. Borgese fra psicoanalisi e letteratura*, cit.

proprio che «Filippo è naufragato nella folla» (p. 357). Con questa formula Eugenia sancisce l'epilogo della vicenda, pur senza sapersi chiarire il senso profondo e recondito di questa frase:

Eugenia aveva la sua opinione sull'accaduto; ma, più che un'opinione, era una frase a cui non sapeva dare un senso preciso: "Filippo" – diceva tra sé – "è naufragato nella folla". A ricostruire punto per punto la storia di ieri non si provava nemmeno, tanto riconosceva l'inutilità dello sforzo. (p. 357)

Non è cosa da poco il fatto che torni nuovamente la simbologia acquatica proprio in due fatti centrali del romanzo, le morti di Rubè e di Celestina, che perisce nel naufragio della barca nel Lago Maggiore. La fine tragica di Rubè, quel «naufragio nella folla» che costituisce la chiave di volta del romanzo, è il frutto di una scelta (o meglio, di una non-scelta) inconscia di annichilamento:

C'è come una nemesi, una necessità, in quella fine: respinto dal mondo industriale, in cui rifiuta di integrarsi, fallito nella libera professione, ma per altro verso incapace di una scelta di classe in direzione opposta, cioè di identificarsi con le ragioni della classe antagonista e di aderire alle lotte del proletariato contro l'alta borghesia che l'esclude, quella scelta a cui non sa e non può risolversi [...] la compie inconsciamente, ma in negativo, non per partecipare al corso della storia bensì per auto-annullarsi.³⁰¹

Anche l'ambizione politica si interiorizza e si ritrae nel segreto dei sogni inespressi, come si evince nel delirio interiore monologico susseguente alla confessione con padre Mariani:

“Però se vado avanti di questo passo non trovo il bandolo. E io devo venirne in chiaro. È essenziale. Dunque, primo punto, io non ho mai cercato il Paradiso. Tutt'al più il paradiso terrestre. Quello sì. E perché figliolo mio? Ma, così, mi piaceva il nome. E che c'era? Mah, le sale da tè, la sala da gioco, belle camere da letto, sigarette russe, vagone-letto col

³⁰¹ G. Baldi, *Eroi intellettuali e classi popolari*, cit., pp. 137-38.

Savon Cadum. Ah, nel mio paradiso c'era pure un'altra cosa; gliela voglio dire, perché al confessore non si nasconde nulla. C'era l'aula del Parlamento, piena zeppa dei miei bellissimi discorsi, incinta dei miei bellissimi discorsi. Ora perdo il secondo punto. Sempre quel solito insensato fantasticare. Orrendo disordine d'immaginazione". (p. 294)

Pure nella sfera politica Rubè si rivela essere un personaggio modernista nella scelta di non sedurre una delle figlie dell'Avvocato Taramanna, come invece farebbero gli arrampicatori sociali ottocenteschi sulla falsa riga dello stendhaliano Julien Sorel, ma di sposare Eugenia, opzione che non gli consente la scalata sociale, da cui non è nemmeno attratto.

4. 10. Gli eventi pubblici perdono parzialmente valore

Tra fine Ottocento e inizio Novecento, pur con grandi precursori quali Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij, si capovolgono i rapporti di forza tra sfera pubblica e sfera privata, ribaltamento che causa l'emersione dell'universo psichico profondo, di quello che Debenedetti ribattezza «l'irruzione dell'Altro [...] o, come si dice con impudente intenzione di condanna, l'irrazionale».³⁰² Oltre a questo aspetto, lo scrittore modernista constata che, poiché quella che Hegel chiama *la potenza delle circostanze* surclassa i singoli individui, allora conviene concentrarsi solo sulla vita *in interiore homine*. L'hegeliana *prosa del mondo* è incomparabilmente più forte delle singole volontà.³⁰³ La coscienza dell'impotenza dell'uomo di fronte alla forza bruta e implacabile della Storia era già presente in un predecessore del modernismo come Tolstoj, che in un passo saggistico di *Guerra e pace* spiega chiaramente che, oltre al piano ontologico individuale,

³⁰² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., 470.

³⁰³ Cfr. M. P. Ginsburb – L. Nandrea, *La prosa del mondo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, cit., vol. IV, pp. 85-110; L. Costa Lima, *L'immaginazione e i suoi confini*, cit., pp. 5-29: 13-19.

esiste il divenire inesorabile e impersonale della Storia che sovrasta gli individui e spazza via tutto:

In ogni uomo vi sono due aspetti della vita: la vita personale, che è tanto più libera quanto più astratti sono i suoi interessi, e la vita elementare, la vita di sciame, dove l'uomo obbedisce inevitabilmente a leggi che gli sono prescritte. L'uomo vive consciamente per sé, ma serve come strumento inconscio per il conseguimento dei fini storici dell'umanità in generale [...]. La storia, cioè la vita incosciente e comune, la vita di sciame dell'umanità, si avvantaggia per sé di ogni momento della vita dei re, come di un mezzo per raggiungere i propri fini.³⁰⁴

L'assottigliamento delle trame dei romanzi modernisti è anche la conseguenza di una visione ideologica: per gli scrittori modernisti i fatti afferenti alla sfera pubblica decadono di valore.³⁰⁵ Così, se ne *La Coscienza di Zeno* alcuni fatti insignificanti costituiscono solo un filtro per leggere le reazioni del protagonista, anche in un romanzo dalla trama più articolata e più ricca di accadimenti come *Rubè* (o come nel *Mattia Pascal* di Pirandello o ne *Il podere* e *Tre croci* di Tozzi) gli eventi assumono sempre un peso marginale rispetto allo svisceramento delle azioni e soprattutto dei pensieri del soggetto. Più precisamente, gli eventi esteriori assumono importanza per i risvolti interiori che provocano nel protagonista, come ha pregevolmente detto Auerbach in riferimento a Virginia Woolf:

La tecnica particolare di Virginia Woolf [...] consiste in ciò, che la realtà esteriore obiettiva, rappresentata direttamente dall'autore, e che appare come un fatto sicuro, il misurare il calzerotto, non è che un movente, anche se non del tutto occasionale; importante è solo quanto da esso provocato, che non è visto direttamente, ma di riflesso, e che non è legato al filo dell'azione esteriore.³⁰⁶

³⁰⁴ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., pp. 709-10.

³⁰⁵ Cfr. *supra*, pp. 64-70.

³⁰⁶ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 325.

Ciononostante, rispetto al modernismo inglese di Joyce e di Virginia Woolf o a quello di Proust e di Musil, che giungono a esiti più estremi, «il modernismo italiano non si esaurisce tutto nella mente del protagonista»³⁰⁷. Mi sono già dilungato in precedenza sulla natura di genere duale di un'opera come *Rubè*: oltre che essere un *romanzo della coscienza*, il libro borgesiano è anche un romanzo storico in cui sono rappresentate le dinamiche della società italiana della prima guerra mondiale e del primo dopoguerra in cui l'eroe è pienamente e, proprio per questo, drammaticamente calato. Infatti, a livello storico e sociale, *Rubè* rappresenta un caso di inserimento nel tessuto sociale e di inurbamento falliti.³⁰⁸ Allo stesso modo, *La Coscienza di Zeno* ritrae fedelmente la borghesia triestina di fine Ottocento, *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno, centomila* affondano le loro radici nella fatalista società siciliana ancorata ad ancestrali valori e i romanzi di Tozzi non sono sganciabili dalla mentalità della Toscana rurale del principio del Novecento.

4. 11. L'eccezione storica: l'illusione della Grande Guerra

Ché due cose più belle dell'altre sono in terra.
È la prima l'Amore. La seconda è la Guerra (p. 247)

Questa citazione, due versi di Kipling recitati da Celestina Lambert, l'amante di Filippo, riassume in un lampo poetico gli unici due periodi d'illusoria felicità nella mesta e tragica vita del protagonista. In *Rubè* la Grande Guerra è un evento centrale: dapprima permette allo scrittore di raffigurare le posizioni politiche, le opposte fazioni interventista e neutralista, nei confronti del primo conflitto mondiale; ma soprattutto rappresenta una tragica svolta, o meglio, una

³⁰⁷ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 88.

³⁰⁸ Cfr. *supra*, pp. 172-82.

drammatica mancata svolta per Filippo, la cui psiche uscirà dall'esperienza bellica ancora più dilaniata e involuta di quanto già fosse prima del conflitto.³⁰⁹

La sfera politica ha sempre contraddistinto i poliedrici interessi dell'intellettuale siciliano. Infatti, Borgese, oltre a essere uno dei critici letterari più acuti del primo Novecento italiano, è anche un vivace opinionista politico. Meno nota al pubblico, questa attività gli permette di ritagliarsi una nicchia nel pensiero filosofico-politico della prima metà del secolo, sostenendo da battitore libero e non organico idee spesso minoritarie, originali, talvolta profetiche, come in *Golia, la marcia del fascismo*, e utopiche, negli scritti politico-sociali degli Anni Quaranta. In *Rubè* egli sente di poter dominare con perizia la narrazione dell'atmosfera dell'anteguerra e dell'evento bellico anche in virtù della sua attività giornalistica e saggistica. Collaboratore di alcune tra le testate più importanti della stampa italiana (fra cui «Il Corriere della sera», «Il Mattino», «La Stampa», «Il Regno»), Borgese è stato anche corrispondente da Berlino per due anni, tra il 1907 e il 1908, osservando la Germania prima della Grande Guerra e analizzando le tensioni europee all'alba della prima guerra mondiale.³¹⁰ Queste riflessioni si trovano nelle sue prime tre opere di giornalismo politico, relative al periodo 1909-1915, che raccolgono gli articoli pubblicati sulle testate citate e che riassumono la posizione interventista dell'intellettuale in occasione della Prima Guerra mondiale: *La nuova Germania*³¹¹ (1909), *Italia e Germania*³¹² (1915) e *Guerra di redenzione*³¹³ (1915).³¹⁴

³⁰⁹ Sulla funzione della guerra in *Rubè*: G. De Leva, *Rubè e la letteratura della Grande Guerra*, in *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, cit., pp. 47-60; Id., *Dalla trama al personaggio*, cit., pp. 43-72; V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 53-60.

³¹⁰ Cfr. L. Tosi, *G. A. Borgese e la prima guerra mondiale (1914-1918)*, in «Esperienze letterarie», 24, 1994, pp. 53-69.

³¹¹ G. A. Borgese, *La nuova Germania* (1909), Milano, Treves, 1917.

³¹² Id., *Italia e Germania* (1915), Milano, Treves, 1919.

³¹³ Id., *Guerra di redenzione* (1915), Milano, Rava, 1915.

³¹⁴ Come già ricordato, Borgese svolge in questi anni anche un'importante attività diplomatica: per conto del primo ministro Emanuele Orlando, si impegna in missioni diplomatiche in Francia, Albania e Macedonia e Svizzera, tutte collegate alla complessa questione balcanica e al problema

In *Rubè* nel fervido interventismo del protagonista Filippo ricorre un elemento autobiografico. Ma, la posizione politica di Rubè risponde soprattutto a un'esigenza psicologico-esistenziale. A suo vedere, lo scoppio della prima guerra mondiale costituisce l'evento che egli attendeva da tempo per rompere la banalità della sua vita piccolo-borghese, paragonata a «un infinito sbadiglio con cicche di sigarette e bucce d'arancia» (p. 6), e per emergere dalla palude della sua esistenza meschina: «sentiva che finalmente qualche cosa di grande accadeva, di molto più grande che non fosse la morte del padre, e ch'era finito lo stagnare tra le basse rive» (p. 13). Questo *qualche cosa di grande* è proprio l'avvento della guerra, per Filippo «gioco grandioso» (p. 71) che ritiene «sempre più mirabile nella sua divina necessità e nel suo purificante splendore» (p. 24), secondo una visione pagana del conflitto mondiale inteso come uno spettacolo ineluttabile e folgorante. Il protagonista borghese, per il quale vale l'inverso del principio di Giovenale – *mens in-sana in corpore in-sano* (la sua insanità mentale si riflette anche in continui dolori psicosomatici del corpo) – vede nella guerra il *Pharmakos* che «risanerà il mondo perché cauterizza le coscienze scrupolose e malate» (p. 117) e si prefigge questo proponimento: «io darò la direzione al corpo che è sano sull'anima che è malata, e perciò farò la vita militare che è quasi tutta corporale e in cui l'anima si rinnoverà» (p. 22).³¹⁵ Rubè – come Zeno e altri anteroi modernisti – non è onesto con se stesso: come appena detto, il suo corpo non è vigoroso, bensì fiaccato e fragile. Il narratore lo smaschera immediatamente con un inciso sarcastico: «dunque, egli deduceva, il corpo era sano e l'anima malata» (p. 22). Subito dopo la voce narrante afferma con ironia³¹⁶ che «la guerra risanatrice del mondo, sarebbe stata la sua medicina» (p. 22), ridimensionando la

della nascente azione propagandistica italiana. A questo riguardo, è prossimo all'uscita il volume *I balcani. 1917-1919. La missione in Albania e la questione jugoslava con scritti e fotografie inedite*, cit.

³¹⁵ Sulla guerra vista come rimedio e come *occasio* cfr. M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, cit., pp. 169-74 e pp. 198- 202.

³¹⁶ Sull'atteggiamento ironico tipico del Novecento nei confronti della guerra Cfr. A. Weisberg, *Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in 'Rubè' di G. A. Borgese*, cit., pp. 180-81.

celebre formula futurista marinettiana di palingenesi universale («guerra sola igiene del mondo»³¹⁷) alla cura per un solo individuo e prefigurando già il futuro tonfo esistenziale di Rubè in guerra.

La crisi del ruolo dell'intellettuale è strettamente connessa al mesto grigiore della convenzionalità piccolo-borghese che Filippo sperimenta sia a livello professionale sia nella vita coniugale. Il conflitto mondiale è auspicato da Filippo anche perché costituisce, insieme alla prigionia e alla malattia, alle quali si può andare incontro proprio combattendo, una condizione di straordinarietà che gli darebbe accesso al privilegio di vivere sospeso, libero dai doveri, dalle scelte e dalle seccature che il vivere quotidiano comporta.³¹⁸ Egli spera che il conflitto bellico gli consenta di risollevare lo spirito e non posdatare *ad infinitum* un esame di coscienza esistenziale. La guerra e la malattia sono due condizioni dell'esistenza di Filippo che svelano la vera personalità di Rubè. Malgrado ciò, se la guerra e la prigionia producono svolte irreversibili in alcuni eroi del romanzo ottocentesco, l'inetto borghese esce sconvolto e ancor più angosciato da queste esperienze.

Osserviamo, per esempio, il caso di un personaggio come Pierre Bezuchov di *Guerra e pace* (1869) di Tolstoj. Per Pierre (come per l'altro co-protagonista maschile Andréj) è l'incontro con la storia a segnare una svolta cruciale nella sua formazione e nel suo destino. Questo crocevia è rappresentato dall'esperienza della guerra: la realtà creaturale dei campi di battaglia, col suo bagaglio di morte e di corpi dilaniati, trasforma improvvisamente Pierre e Andréj da uomini che pensano in *uomini che sentono*:³¹⁹

³¹⁷ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 11: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna».

³¹⁸ Su quest'aspetto rimando al paragrafo *La malattia di Filippo: i sottosuoli di Rubè* (*supra*, pp. 281-87).

³¹⁹ Cfr. E. Villari, «*La storia mi salvò la mente dalla completa dissipazione*», in AA. VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, a cura di Marinella Colummi Camerino, Roma, Bulzoni, 2008, p. 45.

Lungamente nella sua vita aveva cercato da varie parti quella tranquillità e quell'accordo con se stesso che tanto l'avevano colpito nei soldati della battaglia di Borodino: li aveva cercati nella filantropia, nella massoneria, nelle distrazioni della vita mondana, nel vino, in un eroico atto di abnegazione, nel suo romantico amore per Nataša, li aveva cercati attraverso il pensiero, e tutte quelle ricerche e quei tentativi l'avevano sempre ingannato.³²⁰

Tutte queste si sono rivelate invece per Pierre delle false svolte, che in quanto esperienze inautentiche, improprie, di *Uneigentlich* – per usare termini heideggeriani –, sono retrocesse al grado di provvisorietà sovrapponendosi l'una con l'altra senza una chiara gerarchia nell'economia della sua vita. Questo processo va avanti sino all'esperienza 'propria', autentica, della prigionia, delle esecuzioni dei soldati, delle estreme privazioni e dell'incontro con Platon Karataev, un tipico *mugik*, un povero contadino russo che Bezuchov conosce nella ritirata dopo la battaglia di Borodino e con cui quest'ultimo condivide un mese di prigionia sotto il controllo dei francesi. Platon (il suo nome, che richiama il grande filosofo greco, è un *nomen omen* della saggezza che possiede questo personaggio), praticamente condannato a morte per il venire meno delle forze fisiche che gli impediranno di proseguire la ritirata, mostra a Pierre la saggezza nella vita nel suo sereno abbandonarsi al corso delle cose e l'arte di amare l'esistente così come esso si presenta. Inoltre, tutti gli insuccessi di Pierre sono avvenuti attraverso la ricerca intellettuale del senso della vita (postura che anche Filippo Rubè condivide), significato che invece è riuscito ad afferrare in maniera stabile proprio nel momento in cui ha smesso di interrogarsi su di esso: «E, senza pensarci, aveva ottenuto questa calma e quest'accordo con se stesso soltanto attraverso il terrore della morte, attraverso le privazioni, attraverso ciò che aveva compreso in Karatàjev»³²¹. L'esperienza della prigionia diventa per Pierre la scuola di vita più autentica e inaspettata poiché non cercata con elucubrazioni intellettuali, ma esperita nel vivo della sua pelle. Per Tolstoj, Platon Karataev è l'allegoria dell'anima popolare russa pre-moderna, rappresenta l'uomo rurale che

³²⁰ L. N. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., p. 1183.

³²¹ *Ibidem*.

non si chiede quale sia il senso della vita, che non guarda nell'abisso e nel mistero dell'esistenza umana, è «l'incomprensibile, rotonda ed esterna personificazione dello spirito di semplicità e di verità».³²² Durante questa scuola dell'esistenza il conte Bezuchov apprende le uniche verità che rimarranno per lui solide nel tempo:

Nella prigionia, nella baracca, Pierre aveva imparato non con l'intelletto, ma con tutto l'esser suo, con la sua vita, che l'uomo è creato per la felicità, che la felicità è in lui stesso, nella soddisfazione dei bisogni umani naturali, e che tutto il male proviene non dalla mancanza delle cose, ma dal loro superfluo [...] aveva imparato che nel mondo non c'è nulla di terribile. Aveva imparato che, come non c'è nessuna situazione nella quale l'uomo posso essere pienamente felice e libero, così non c'è nessuna situazione nella quale debba essere infelice e privo di libertà. Aveva imparato che c'è un limite alla sofferenza e un limite alla libertà.³²³

L'intensità di vita che Pierre tocca durante il mese di prigionia non la proverà mai più nel prosieguo della vita, nemmeno nella lieta ma ordinaria vita coniugale con Nataša.

Filippo Rubè aspirava già in tempo di pace a una condizione «che lo esonerasse dal governo di sé e lo riducesse in balia del volere altrui» (p. 23). Lo scrittore vociano Piero Jahier, che durante la Grande Guerra si arruola come volontario negli Alpini, ha ben distinto la vita affannosa dell'uomo borghese dalla coscienza riposata del soldato:

³²² Ivi, p. 1136. In una lettera Tolstoj spiega, a proposito della novella *Tre morti*, come il *mužik*, l'abitante russo della campagna, accetti senza rimpianti e lamentele le leggi di natura: «Il *mužik* muore serenamente. La sua religione è la natura con la quale ha vissuto. [...] Con le proprie mani ha tagliato gli alberi, ha seminato e mietuto il grano, ha ammazzato i montoni. I montoni nascevano in casa sua, vi nascevano anche i figli, i vecchi morivano; egli conosce bene questa legge, alla quale non ha mai voltato le spalle, come ha fatto la signora, ma l'ha guardata dritto negli occhi. [...] L'albero muore tranquillamente, onestamente, con bellezza. Con bellezza perché non mente, non fa smorfie, non ha paura né rimpianti» (L. N. Tolstoj, *Lettere*, scelta traduzione e note di Ludomir Radoyce, Milano, Longanesi, 1978, vol. I, p. 214).

³²³ Ivi, pp. 1239-40.

Da borghesi bisogna dirigersi soli, ed è difficile conoscere il dovere e se si sbaglia si passa pena. Da borghesi il dovere non finisce colla giornata, e devi sempre pensare a domani o all'avvenire. Invece, soldato ubbidiente, sei sempre sicuro del dovere. Riposi nella coscienza del tuo superiore. È lui il colpevole se va male. E non hai da pensare a domani. Il tuo destino non dipende da te, ti viene da fuori. Tu sei un uomo che nasce alla sveglia e muore alla ritirata. È il riposo dell'ubbidienza.³²⁴

Oltre a costituire la condizione di eccezionalità che libera dai fastidi della vita borghese, la guerra si presenta a Filippo come l'*occasione* offerta dalla Storia per elevare e impregnare di senso la sua esistenza. Per Hegel la guerra rappresenta la prova suprema per superare lo stato di dipendenza verso la famiglia e per trascendere lo spazio privato del focolare domestico. La guerra, secondo il filosofo idealista tedesco, rappresenta la situazione essenziale «per il raggiungimento di un più alto grado di personalità»³²⁵. Nella *Fenomenologia dello spirito*, egli vede nella guerra «lo spirito e la forma» in cui «il momento essenziale della sostanza etica [...] è presente nell'effettualità e nella conservazione della stessa sostanza etica»³²⁶. Con un ragionamento in linea con la filosofia hegeliana, Filippo esalta la guerra come possibilità per affrancarsi dalla palude della mediocrità:

«Ebbene sia!» disse, quasi pronunciando le parole, dritto nella finestra aperta davanti alla tenebra tiepida. «Anche s'io sono un uomo della misura comune, la guerra mi solleva. Con un atto volontario ho rinunciato alla mia volontà in favore dello Stato, ed esso in compenso mi moltiplica incarnando anche in me una decisione angusta della storia e facendomi partecipe della maestà dei tempi». (p. 24).

La guerra offre a Rubè una *chance* storica, unica, inaspettata, ovvero la possibilità di un nuovo *romance* eroico, che pareva (e così sarà alla prova dei fatti) ormai

³²⁴ P. Jahier, *Con me e con gli alpini* (1919), Firenze, Vallecchi, 1967, p. 189.

³²⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di Enrico De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1973, vol. II, p. 35.

³²⁶ *Ibidem*.

anacronistico e inattuabile nell'epoca moderna e disillusa d'inizio Novecento. Filippo, infatti, meditando da solo, esprime a se stesso questi concetti di eroismo:

“Respirare, col petto veramente eroico di chi contro tutto e contro tutti ha riscattato la sua propria ragione d'essere, il vento dell'acque extra-territoriali o la libertà gelata della vetta di confine”. (p. 48) [...]

“In questo tuo volerti superare e voler essere martire e guerriero come tutti gli altri che o non desiderano o non possono sfuggire la guerra e il martirio, in questo è la tua nobiltà. Quanto più rilutti tanto più sei alto, anche se, sconfitto dalla miseria della tua carne, debba riconoscere di non essere degno della vita e stimarti meritevole d'essere buttato come un cencio nel macero. Rinnegato te stesso santifichi la morte e la vita”.

Si ascoltava, pensando queste sonanti parole, e le concluse con una reminiscenza di liceo: “Così disse l'eroe...”

“L'eroe” s'interruppe di botto “sarei io”.

“È così” s'interruppe ancora una volta “che si diventa pazzi”. (pp. 48-49)

Ma l'archetipo del *romance* eroico nell'evento bellico diventa impossibile da realizzare dal momento che nella nuova tipologia moderna della guerra, il soldato rimane schiacciato dall'invasione delle tecnologiche apparecchiature militari. Infatti, con la produzione capitalista, le tecnologie innovative e la società di massa anche la vita umana è profondamente mutata. Nei confronti della nuova morfologia della guerra moderna Filippo oppone una postura anacronistica e superata, che determina il suo fallimento rivelandosi impotente, come ha bene evidenziato Lucienne Kroha: «Arrivato sul fronte, però, comincia ad avere paura ed entra in crisi: si tratta di una guerra combattuta con mezzi tecnologici e impersonali, mentre Filippo concepisce ancora lo scontro bellico in termini libreschi, aristocratico-cavallereschi»³²⁷. L'uomo moderno ha creato un sistema, ha innescato dei processi generali che l'agire umano non può modificare. I grandi eventi della storia non sono più il prodotto dell'azione e dell'intraprendenza di singoli individui, liberi di autodeterminarsi come gli eroi dell'epica antica, ma

³²⁷ L. Kroha, *Edipo e modernità: 'Rubè' di G. A. Borgese fra psicoanalisi e letteratura*, cit., p. 46.

della concatenazione di un'infinita molteplicità di cause. Se Julien Sorel e Fabrizio del Dongo di Stendhal (*Il rosso e il nero* esce nel 1830, *La Certosa di Parma* nel 1839) conservano intatta la venerazione per Napoleone, visto come superuomo in grado di dirigere un popolo in armi, già Tolstoj mostra con lucidità e realismo che l'eroismo del singolo uomo non può più nulla in battaglia. In *Guerra e pace*, Andréj Bolkonskij, sino al ferimento nella battaglia di Austerlitz sviluppa un'etica della gloria bellica, in base alla quale auspica di emergere rispetto alla massa sterminata dei semplici soldati. Nella veglia d'armi che precede il combattimento di Austerlitz, egli fa sogni di gloria, crede che diventerà il Napoleone russo, trovando anche lui la *sua Tolone*.³²⁸ Invece, il ferimento di Austerlitz che genera l'epifania del *vanitas vanitatum*, manifesta ad Andréj, che giace bocconi sul campo di battaglia, la transitorietà e l'impalpabilità della condizione umana e getta in lui una luce sull'inermità dello stesso Napoleone di fronte all'implacabile *panta rei* delle cose del mondo. La guerra è per Tolstoj la più grande e tragica manifestazione di un evento umano. Secondo il conte russo, anche in questa tipologia di avvenimento umano-storico, anzi, ancor più che in ogni altro, è il caso a determinare le sorti degli individui. In battaglia solo in apparenza le masse sono guidate dai generali e dagli ufficiali. In realtà, le guerre non si vincono grazie alle strategie dei generali, che sono, al contrario di quanto ritengono gli storici, infimi strumenti della storia, ma per ragioni imprevedibili, ovvero per le infinite cause che decidono gli esiti delle guerre stesse e che, in generale, determinano i destini delle singole vite. Nella battaglia di Borodino, il generale russo Kutuzov esce vincitore non distinguendosi con atti eroici o con virtuosismi personali, ma perché comprende che sarebbe inutile e dannoso intralciare il naturale e insondabile corso degli eventi. Non appena si scatena la battaglia, il fumo della polvere da sparo limita a tal punto la vista da configurare tutte le azioni umane – anche le più coraggiose – come dei movimenti, letteralmente, alla cieca. Sia il grande Napoleone che lo zar Alessandro non hanno

³²⁸ Nella città di Tolone, nella Francia meridionale, si svolge la prima battaglia (18 settembre - 18 dicembre 1793) in cui Napoleone, allora giovane capitano, si distingue con capacità guerresche, coraggio e audacia.

più potere di influire sulla storia di quanto ne abbiano i personaggi romanzeschi che in questa sono coinvolti. Anche Nikolaj Rostov, all'inizio mosso da una vena d'eroismo, difende la patria «senza nessuna idea di abnegazione, ma *per caso*, visto che la guerra lo aveva trovato in servizio»³²⁹. Tutti gli attori degli eventi, in *Guerra e pace*, sono in realtà alla mercé del caso o – come preferisce chiamarle Tolstoj – delle *infinite cause*.

L'atteggiamento eroico nei confronti della guerra, che già rendeva superato Andréj Bolkonskij nelle battaglie napoleoniche di *Guerra e pace*, nel primo conflitto mondiale diventa ancor più manifestamente obsoleto. In *Rubè* il passaggio del protagonista dal fervore ideologico interventista e dalla retorica eroicizzante alla reale e traumatica esperienza della guerra è percepito nel mutamento stilistico delle lettere che Filippo invia a Eugenia. Se in una delle prime lettere egli manifesta

Un'esaltazione selvaggia della vita di guerra, ove l'incessante richiamo del pericolo alleggerisce lo spirito dalla pressione del domani e fa capire la candida felicità, la fresca gioia del cacciatore. Il solo ricordo della vita di pace ci dà l'emicrania, come l'aria di palude respirata dopo un'escursione alpina. (p. 87)

In seguito fa ricorso a un'ironia puntuta per sminuire l'ideologia bellicista e la retorica propagandista della guerra:

Puoi immaginarti la lontananza dei pensieri di guerra in quest'atmosfera più remota e bizzarra di quella della luna. Non solo ora, che quasi non si combatte più e si sta ad aspettare la grande offensiva di primavera che ci porterà perlomeno sulla Drava, ma ti so dire che, anche quando facevamo la guerra, ci voleva uno sforzo di memoria (ripassare la lezione), per sapere bene che c'è la guerra e perché c'è e che cosa vogliamo e chi sono gli alleati e chi i nemici e la giustizia, e la pace duratura e tutto il resto. (p. 91)

³²⁹ L. N. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., p. 1103.

Come Rubè è inetto a porsi come membro della futura classe dirigente, così egli si dimostra incapace nelle vesti di soldato. All'inefficienza palesata nella vita borghese corrisponde l'inadeguatezza avvertita al fronte, che si manifesta nell'incapacità a compiere azioni militari, nella paura terribile patita sotto le bombe e nell'estraneità che avverte verso i commilitoni, quasi tutti di estrazione popolare. Ma, Rubè incarna anche un passaggio tipico della sua generazione: la perdita dell'*Erfahrung*, che si riduce a sterile *Erlebnis*, a esperienza individuale non più narrabile in un orizzonte di senso collettivo. Walter Benjamin ha detto parole fondamentali sulla perdita dell'esperienza narrabile nel mondo contemporaneo. Oltre a questo, sullo specifico della guerra, ha notato come la generazione dei nati nella seconda metà e verso la fine dell'Ottocento, che era cresciuta conoscendo le battaglie a cavallo, avesse vissuto vertiginosi stravolgimenti trovandosi inane e inerme nel primo conflitto planetario di fronte alla potenza distruttiva delle moderne armi tecnologiche.³³⁰

Se già nel mondo borghese l'anti-eroe borghese si trovava a disagio, il fallimento nella guerra smaschera in modo palese l'inefficienza di Rubè, che tuttavia talvolta cerca nelle sue ossessive auto-analisi introspettive di mentire a se stesso nel tentativo vano di giustificare il suo male ricercandone l'origine nella società moderna, la cui vita sarebbe – per dirla con Svevo-Zeno – «inquinata alle radici»³³¹, oppure imputando i suoi insuccessi a cause esterne. La traiettoria esistenziale del personaggio borghese segue quella di un piano inclinato, ma dopo il sonoro fallimento della guerra i gradi della pendenza verso la catastrofe aumentano vistosamente. Nell'ultima parte del libro, conversando sulla storia e sulla guerra con Federico Monti, cui lo lega un controverso rapporto d'amicizia, Filippo rimugina sull'imprescindibile aspettativa di senso di cui aveva caricato il conflitto mondiale: «cercavo anche qualche cosa per me nella guerra, lo confesso, una ragione di vivere, di morire, un *ubi consistam*. Invece ci ho rimesso tutto quel pochissimo che avevo» (p. 305). Subito dopo, ammette di aver perso ogni speranza di catarsi esistenziale e di acquisizione del senso della vita dopo

³³⁰ Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., pp. 247-74.

³³¹ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1084.

l'esperienza fallimentare al fronte: «con la guerra ci ho rimesso quel poco che avevo nell'anima, nel cervello. Prima mi pareva che ci potesse essere una ragione di vivere o di morire; ora vedo, se mai, la necessità di morire, ma ragione più nessuna, né di vivere né di morire, no» (p. 306). La guerra provoca in Filippo una nevrosi traumatica, che rispecchia quella realmente esperita da molti soldati della Grande Guerra. Fino alla fine del romanzo, anche a guerra ormai ampiamente conclusa, Filippo nelle sue nevrosi, prova degli impulsi di aggressività, avverte il bisogno della violenza, auspicando il successo di un moto politico che ribalti l'ordine costituito anche facendo ricorso a essa, mentre Federico, l'amico dalla morale solida, ma spesso asfissiante per il protagonista, riafferma la necessità di un'inflexibile etica individuale: «E, in ogni caso, che male c'è se io penso che ognuno dovrebbe pensare ad agire in modo che, se tutti fossero come lui, la guerra, la violenza, il male, diverrebbero impossibili?» (p. 305).

Il primo conflitto mondiale genera un trauma anche nel discorso narratologico. Albert Thibaudet notò che in Francia dopo la prima guerra mondiale nacquero solo *romans de la destinée* con protagonisti inetti, passivi, che si sfilavano dalle proprie responsabilità, e mancarono *romans de la volonté*, con eroi che vivessero la guerra in maniera attiva e con spirito idealistico.³³² Lo stesso discorso vale per *Rubè*, assolutamente un romanzo della *crisi della volontà*. Il primo conflitto planetario costituisce l'ultimo treno della Storia che consentirebbe a Filippo di imprimere una svolta alla sua parabola esistenziale, di trovare una soluzione positiva alla sua acuta crisi, ma egli lo perde inesorabilmente, essendo incapace, come sempre, di conciliarsi con la vita, fiaccato com'è da un'inerzia spirituale insolubile e corrosiva. La stessa speranza finale riposta nel movimento bolscevico non corrisponde a un convinto ideale ideologico, ma è l'anelito all'utopia di un comunismo che abolisca la necessità della volontà individuale, così sfibrante per lui. Questo desiderio non nasce quindi da una sincera fede politica, rispondendo bensì a un'esigenza psicologica di Filippo.

³³² Cfr. A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938: *Le roman de la destinée*, pp. 102-08; anche in http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/thibaudet_reflexions-roman/body-10, 03 maggio 2017.

In conclusione, si può affermare che Filippo Rubè, nel grigiore della mesta e insoddisfacente vita piccolo-borghese, agli albori del primo conflitto mondiale, nella sua vampa interventista crede di trovare nella Grande Guerra quell'evento eccezionale che la Storia gli offrirebbe per il suo riscatto esistenziale e sociale. Il termine greco *Pharmakos* – usato anche in precedenza – si addice perfettamente a indicare ciò che si rivela essere la guerra per il protagonista. *Pharmakos* è una parola ambigua che può designare sia una medicina sia un veleno. A Filippo avviene proprio che la guerra, l'avvenimento storico in cui vedeva il farmaco risolutivo delle sue angosce esistenziali, si trasforma invece nella sua nemesi, un veleno esiziale per la sua psiche già scissa e turbata. Ma, la prima guerra mondiale svela anche la natura del malessere dell'anti-eroe borghese: mentre egli, mentendo a se stesso, attribuiva la colpa del suo male alla corruzione della vita moderna e dei rapporti umani, il suo fallimento nella prova della trincea lo smaschera in maniera incontrovertibile, mettendo a nudo la sua inettitudine e palesando che la sua malattia risiede anzitutto nella sua personalità dissociata.

4. 12. Crisi dell'intellettuale e della piccola borghesia

Borghese, mediante il suo protagonista, riesce anche a rappresentare un male morale di tipo storico. La crisi di Rubè, sebbene sia anzitutto personale, riflette anche, da un lato, il declino del ruolo dell'intellettuale durante la *Belle Époque* e nell'immediato dopoguerra, decaduto al rango di impiegato piccolo-borghese alienato e al soldo della classe dirigente e imprenditoriale, e, dall'altro, rappresenta la frustrata figura del reduce, che non riceve l'atteso risarcimento di un degno reinserimento nella società civile dopo aver combattuto in guerra per il proprio Paese.³³³ Infatti, il *displacement* del Rubè come uomo moderno investe anche la crisi del ruolo sociale dell'intellettuale, che nell'epoca del primo

³³³ Cfr. Rubè: *l'intellettuale declassato fra società industriale e conflitti del dopoguerra*, cit., pp. 117-46; V. Licata, *L'invenzione critica*, cit., pp. 29-32, 49-50.

dopoguerra non trova un suo *ubi consistam* e avverte un senso d'alterità rispetto al mondo: «sia Rubè che *I vivi e i morti* – segnala Salvatore Battaglia – si possono considerare come la biografia dell'intellettuale che sperimenta il proprio fallimento nei confronti della società contemporanea»³³⁴. Per mezzo del suo protagonista, Borgese riesce a rappresentare le ideologie, le aspettative, le ansie di un'intera generazione, prima votata alla concezione della guerra-farmaco, poi in disorientato subbuglio per le delusioni del dopoguerra.³³⁵ Dapprima Borgese ci presenta Rubè come l'emblema dell'intellettuale italiano borghese interventista e velleitario,³³⁶ che all'atto pratico non sa essere all'altezza dell'ideologia che intende sposare:

On perçoit aisément la faiblesse et l'incohérence idéologique du personnage, et l'on doit dire ici que Borgese a su, dans ce va-et-vient des opinions sur la guerre, montrer l'inconsistance d'un certain type d'italien, bourgeois séduit par des idéologies qu'il est incapable de vivre, et auxquelles il se frotte temporairement, les quittant lorsqu'il se voit près d'être obligé de les mettre en action.³³⁷

Poi, lo scrittore siciliano mostra la crisi dell'intellettuale del dopoguerra dovuta alla sua incapacità di comprendere e di sapersi confrontare col mutato contesto ideologico, economico e sociale. Dopo la guerra, Rubè assume il ruolo del reduce che – come ha spiegato in dettaglio Giovanni De Leva³³⁸ – condivide alcuni tratti caratteristici con la fisionomia del personaggio modernista, su tutti quello della nevrosi da trauma bellico³³⁹ che impedisce la comunicabilità dell'*Erfahrung*,

³³⁴ S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cit., pp. 533-41: 534.

³³⁵ Cfr. M. Barbaro, *Rubè. Il romanzo come confessione nazionale ed individuale*, cit.

³³⁶ Sull'iniziale interventismo di Rubè: G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., pp. 43-49.

³³⁷ G. Genot, *La première guerre mondiale et le roman: l'Italie. 'Rubè' de Borgese*, «Archives des lettres modernes», 1968 (2), n. 86, pp. 18-19.

³³⁸ Cfr. G. De Leva, *Dalla trama al personaggio*, cit., pp. 64-72. In particolare, sulla discordanza tra la figura del reduce e la trama dei romanzi di guerra, pp. 70-72.

³³⁹ S. Freud, *Introduzione a Psicoanalisi della nevrosi di guerra*, (1920), in Id., *Opere*, ed. diretta da C. L. Musatti, vol. I, Torino, Bollati, Boringhieri, 1976, pp. 71-75.

dell'esperienza collettiva significativa da tramandare alle future generazioni: «Non si era visto, alla fine della guerra, – afferma Walter Benjamin – che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile?»³⁴⁰. Ma, persino quando il reduce vuole rielaborare il proprio trauma non trova nella società un uditore disposto ad ascoltarlo, come afferma Ernest Hemingway nel racconto *Il ritorno del soldato* (1925): «Non aveva nessuna voglia di parlare della guerra. Più tardi sentì il bisogno, ma nessuno aveva voglia di ascoltare. La sua città aveva già sentito troppe storie di atrocità per entusiasinarsi davanti a fatti veri»³⁴¹. Lo spaesamento e l'estraneità provati da Rubè in quanto reduce è tipico dei personaggi modernisti e della condizione di disorientamento del personaggio intellettuale, che perde la propria identità perché rientra in una patria che accetta solo l'immagine romanzesca del *miles gloriosus*, per nulla corrispondente alla realtà vissuta dai soldati al fronte. Questo crea una profonda dissociazione tra l'identità reale del reduce e il ruolo da interpretare nella società e causa la perdita dell'esperienza di cui parla Benjamin. Il reduce soffre per il tradimento della patria, ingrata e ostile verso di lui, che non lo reintegra degnamente nella società. Per questo Rubè vede nell'Anonimo, un soldato reduce dalla prima guerra mondiale che ha perso la memoria, un suo *alter ego* per il quale prova compassione e inquietudine. L'episodio dell'Anonimo può ricordare la figura di un più celebre reduce, il personaggio di Septimus Warren Smith in *Mrs Dalloway* (1925) di Virginia Woolf. Septimus è rimasto traumatizzato e soffre di nevrosi mentali per aver visto morire al fronte davanti a lui il suo migliore amico Evans. Per questo motivo, la moglie Lucrezia lo costringe a sottoporsi a sedute psicoterapiche ma, quando Septimus apprende che lo psicologo intende rinchiuderlo in una clinica, egli si getta dalla finestra. La sera stessa, nel momento in cui alla protagonista, Clarissa Dalloway, giunge la notizia del suicidio di Septimus, la signora, benché non conoscesse l'uomo, prova un senso d'inquietudine, di pena e di forte immedesimazione spirituale verso il

³⁴⁰ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., p. 248.

³⁴¹ E. Hemingway, *Il ritorno del soldato*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di Ferananda, Milano, Mondadori, 2006, p. 163.

suicida. Clarissa, figura in parte avvolta nel mistero, è uscita da una malattia non descritta dalla Woolf e, dietro l'apparenza snobista, è una donna frustrata e con una storia drammatica. Questo sentimento è associabile a quello che Rubè avverte verso l'Anonimo, anche lui sconosciuto a Filippo prima di quell'incontro, con l'aggiunta non ininfluente che l'inetto borghese, in ragione dei suoi tormenti spirituali, è spesso attratto dal pensiero della morte come unica soluzione possibile alle sue sofferenze esistenziali. Invece, nel romanzo della Woolf è palese un forte elemento autobiografico, poiché è risaputo che l'autrice tentò varie volte il suicidio prima di riuscirvi.

La crisi del ruolo dell'intellettuale è strettamente connessa al mesto grigiore della convenzionalità piccolo-borghese che vive Filippo, sia sul piano professionale sia in ambito coniugale. Nella fase del romanzo in cui Rubè lavora presso la ditta *Adsum* (ma anche, in parte, quando è alle dipendenze dell'avvocato Taramanna), in cui il narratore racconta l'avvilente vita impiegatizia di Filippo, Borgese va aggiunto alla schiera degli autori modernisti europei (basti ricordare, in Italia, Svevo e Tozzi, e, in Europa, su tutti, il Kafka delle *Metamorfosi*) che descrivono figure di impiegati colti che patiscono la grigia e monotona vita d'ufficio. L'assoluto interesse di Borgese verso la piccola borghesia è testimoniato in tutti i versanti della sua attività: editoriale, artistica, critica e politologica. Come già accennato, è proprio Borgese a pubblicare postumi, oltre a svariate novelle e al dramma *L'incalco*, il romanzo-diario *Ricordi di un giovane impiegato* e il romanzo *Gli egoisti*,³⁴² due opere in cui Tozzi mette in scena proprio il grigiore e la mestizia della vita di individui piccolo-borghesi. Negli stessi anni della curatela di queste opere tozziane e del suo periodo creativo, l'intellettuale siciliano, in *Tempo di edificare*, identifica in Tozzi un acutissimo analista di questo mondo, evidenziando come «egli sia stato come nessun altro il rappresentante della piccola borghesia [...], questa parente povera della classe dirigente»³⁴³. Proprio mentre legge Tozzi, Borgese crea i personaggi piccolo-

³⁴² F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, con un *Avvertenza* di Giuseppe Antonio Borgese, cit. Id., *Gli egoisti – L'incalco*, con una nota preliminare di Giuseppe Antonio Borgese, cit.

³⁴³ G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, cit., p. 121.

borghesi inetti e nevrotici dei suoi due romanzi, *Rubè* e *I vivi e i morti*. Sia in Tozzi che in Borgese possiamo rinvenire una genealogia dostoevskiana nella maniera di tratteggiare la figura dell'impiegato ne *Il sosia* e in *Memoria del sottosuolo*. L'interesse di Borgese verso la classe piccolo-borghese è costante: nello scritto storico-politologico *Golia, marcia del fascismo* (1937) egli analizza questo cetto e sostiene che lo strato della società in cui il fascismo aveva maggiormente e spontaneamente attecchito fosse proprio la piccola borghesia, incarnata al massimo grado da Mussolini e definita «escrescenza sociale che sognava di diventare più grande di se stessa», sconfinando dalla «zona grigia» o dallo «stato mentale» svigorito in cui essa era relegata.³⁴⁴ Decidendo di licenziarsi dalla ditta *Adsum*, Filippo incarna la figura dell'impiegato ribelle in accezione sartriana, ovvero usando il termine 'ribelle' in opposizione a 'rivoluzionario'. Se quest'ultimo, infatti, agisce per mutare il presente in base a una diversa visione liberatoria ed egualitaria dell'avvenire, il ribelle invece si muove solo in base a criteri distruttivi, di sabotaggio. Pure la ribellione di Rubè si esaurisce nell'istinto autodistruttivo. Egli si dimette non perché posseda una visione chiara di un domani differente e soddisfacente, ma solo perché non sopporta il genere di lavoro che sta facendo, la gabbia sociale in cui è stritolato, tra lavoro alienante e vita familiare asfittica. Rifiutando il lavoro impiegatizio, Filippo si tira fuori dall'opprimente ingranaggio del sistema economico capitalista, cosa che invece non fanno, per esempio, né Serafino Gubbio né Belluca della novella *Il treno ha fischiato* di Pirandello. Malgrado ciò, al licenziamento dalla *Adsum* non segue per Filippo un processo di rigenerazione, ma prosegue ineluttabilmente la sua autodistruzione personale.

In ambito domestico, la tragedia di *Rubè* assume talvolta sfumature ibseniane: al centro dell'opera c'è il *nudo dramma* del protagonista (Auerbach parlerebbe di *realismo creaturale*), come James Joyce, grande amante di Henrik Ibsen, scrive riguardo alle opere del drammaturgo norvegese. Il grande scrittore modernista irlandese, in un saggio poco noto, *I personaggi di Ibsen*, uscito nel 1900 sulla

³⁴⁴ Id., *Golia, marcia del fascismo*, cit., p. 202.

rivista inglese «The Fortnightly Review» in occasione della prima rappresentazione di *Quando noi morti ci destiamo*, descrive così il teatro dello scrittore norvegese:

L'opera drammatica di Ibsen non polarizza sull'azione o sugli avvenimenti. Persino i personaggi, per quanto perfetti, non sono l'essenza delle sue opere. Ma il nudo dramma [...] è questo che attrae innanzitutto la nostra attenzione. Come base di tutte le sue opere, Ibsen ha scelto la vita di personaggi comuni nella loro verità senza compromessi.³⁴⁵

Il richiamo a Ibsen non è casuale: il drammaturgo norvegese è oggetto dell'attenzione critica di Borgese ne *La vita e il libro* (1911) e in *Ottocento europeo* (1927).³⁴⁶ Nella descrizione dell'asfittica vita piccolo-borghese e domestica con la moglie Eugenia, *Rubè* ricorda il dramma borghese di Ibsen. La fuga di *Rubè* dalla moglie per liberarsi dal giogo del matrimonio e per andare in cerca della sua identità assomiglia in parte a un rovescio al maschile della fuga di Nora dal marito in *Casa di bambola* (1879) di Ibsen, così come il tentativo di Eugenia di salvare le apparenze la appressa all'atteggiamento di Torvald, il coniuge di Nora. Sebbene *Casa di bambola* sia un dramma, l'opera appartiene al filone della letteratura d'adulterio e della ribellione femminile alle regole non scritte del matrimonio imposte dalla società presente in diversi precursori del modernismo: oltre ai celeberrimi *Madame Bovary* di Flaubert e *Anna Karenina* di Tolstoj, fanno parte di questa linea anche *Effi Briest* (1895) di Theodor Fontane e, benché meno conosciuto nello scenario internazionale, lo spagnolo *La regenta*

³⁴⁵ Riporto questa citazione di Joyce dall'edizione: H. Ibsen, *I capolavori. I pilastri della società, Casa di bambola, Spettri, Un nemico del popolo, La casa dei Rosmer, La donna del mare, Hedda Gabler*, introduzione e presentazioni di Giovanni Antonucci, con un saggio di James Joyce, trad. it. di Silvana Carpi, Roma, Newton Compton Classici, 2011, p. 3. Questo saggio di Joyce, poco noto, uscì nel 1900 sulla *Fortnightly Review* in occasione della prima rappresentazione di "Quando noi morti ci destiamo".

³⁴⁶ Cfr. G. A. Borgese, *La vita e il libro*, cit., vol. II, pp. 61-75 e 242-51; Id. *Ottocento europeo*, cit., pp. 84-90.

(1885) di Clarín. Nel panorama italiano, merita una citazione la Pisana delle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, la cui figura, nonostante fosse rimasta sempre fedele al suo amato Carlino, suscitò scandalo presso la critica proprio perché rappresentava la prima eroina femminile davvero anticonformista e trasgressiva rispetto alle attese dei lettori³⁴⁷. Anche in *Rubè* compare il tema dell'adulterio femminile, poiché il protagonista ama davvero solo Celestina, donna sposata che tradisce il marito, trascorrendo con Filippo quell'idillio d'amore di un mese sull'Isola Bella del Lago Maggiore, uno dei rarissimi momenti di felicità e di autentica vitalità dell'angosciato anti-eroe borghese. Inoltre, la parabola della Nora ibseniana, in un certo senso, riassume in un personaggio solo le differenti scelte di vita delle due figure femminili che davvero brillano in *Rubè*, in opposizione all'opaca e mesta Eugenia: Mary, moglie di Federico, e Celestina. La loro vitalità e la loro freschezza, infatti, ricordano il carattere di Nora. La scelta di Mary di accasarsi e rimanere fedele all'asettico e saccente Federico, cui Filippo è legato al contempo da un tormentato rapporto d'amicizia e di rivalità, stando col quale a poco a poco lo scintillio iniziale di Mary sfuma, assomiglia agli otto anni di matrimonio di Nora la quale, appunto, come una *bambola*, svolge il ruolo della buona moglie che il conformista marito Torvald si aspetta. Al contrario, l'anelito di libertà e il desiderio di vivere di Celestina senza compromessi, come in un sogno, che la portano a tradire continuamente il marito con Filippo nelle settimane che i due trascorrono clandestinamente da innamorati all'Isola Bella, apparentano questo personaggio femminile al coraggio di Nora di ribellarsi al marito, interessato solo a preservare una *respectability* di sapore vittoriano, e di lasciarlo, sfidando le convezioni della società borghese. Diversamente, per quanto concerne Filippo, abbiamo già detto che il mese d'idillio amoroso clandestino con Celestina rappresenta una sorta di

³⁴⁷ Si perdoni la citazione di M. Capone, *Per una tradizione difesa e allargata. La Pisana delle 'Confessioni d'un italiano' di Ippolito Nievo: la conturbante eroina del Risorgimento italiano*, Actas del XIV Congreso Internacional "Ausencias. La reconstrucción del canon literario en Europa" (Sevilla, 11-13 de diciembre 2017), Sevilla, Benilde Ediciones, 2017, pp. 39-71.

“carnevale della vita”³⁴⁸ che termina tragicamente con la morte simbolica e oscura per i moti inconsci del protagonista, dopo il quale il piano inclinato del destino di Rubè pende ancor più inesorabilmente verso il basso. Infatti, in seguito a questa morte tragica, Filippo non è nemmeno più in grado di ritornare alla mesta e grigia quotidianità piccolo-borghese della vita coniugale con la triste ma, perlomeno, rassicurante Eugenia, bensì, in preda a un’angoscia sempre più incontrollata, comincia a vagare per l’Italia, senza trovare soddisfazione ai suoi interrogativi esistenziali neanche nel viaggio di ritorno al suo paese natale di Calinni, fino a terminare il suo annaspante tragitto travolto da una cavalleria a Bologna, dove troverà la morte.

Rubè percepisce di appartenere a un’intellettualità paranoica, estranea alla società: «Il fatto è che sono un in-tel-let-tua-le una cosa orribile, un mostro con due gambe, con due braccia e un cervello che mulina a vuoto» (p. 293). Tra Filippo ed Eliseo Gaddi, il protagonista de *I vivi e i morti*, sussiste una corrispondenza biunivoca, seppure simbolica, che si risolve nella drammatizzazione della crisi e della dissoluzione dell’intellettuale: ambedue rappresentano «la condizione del progressivo sfaldamento morale dell’uomo moderno e interpretano il dramma dell’inarrestabile sbiadimento di ogni connotazione etica e umana»³⁴⁹. In questi due romanzi Borgese mette in scena quella che negli stessi anni Julien Benda chiama *la trahison des clercs*³⁵⁰, il tradimento degli intellettuali:

La crisi dell'esistenza, quale si profilava all'indomani del primo conflitto mondiale, si generava anzitutto da un malessere nella sfera della cultura più generale. Circa mezzo secolo fa l'autore di Rubè e de *I vivi e i morti* poneva sul tappeto il problema fondamentale della nostra esperienza: vale a dire, la fatalistica defezione dell'intellettuale, che gli

³⁴⁸ Cfr. *supra*, pp. 245-47.

³⁴⁹ P. Giannantonio, *Rubè o la crisi dell'intellettuale*, cit., p. 140.

³⁵⁰ Cfr. J. Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Paris, Grasset, 1958; ediz. it. Id., *Il tradimento dei chierici. Il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea*, trad. di Sandra Teroni Menzella, Torino, Einaudi, 1976.

anni recenti hanno continuato a rendere più esasperata e insanabile. Quella carenza di valori, che Pirandello aveva denunciata fin dal *Fu Mattia Pascal* (1904) trovava nel romanzo del Borgese la sua incarnazione nell'intellettuale disorientato, impotente, quasi spersonalizzato.³⁵¹

Il tempo borghese ha spezzato la trasparenza naturale dell'anima rendendo impraticabile il modello esistenziale proposto alla fine del Settecento da Foscolo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Malgrado ciò, è fondamentale rimarcare che Borgese rifiuta la crisi di valori e letteraria d'inizio Novecento (e questo appare ancor più evidente nei saggi critici prima e in quelli politici poi). Se Rubè ed Eliseo Gaddi sono personaggi sconvolti sul piano esistenziale, i libri di Borgese propongono una replica alla crisi. *Rubè* è forse l'opera di Borgese che lascia meno scampo. Tuttavia, la crisi del protagonista tenta di essere controbilanciata, o almeno attutita, dal tessuto estetico-strutturale realizzato mediante i tentativi di una costruzione organica e di una tramatura simbolica dell'opera, che ambiscono rispettivamente a riportare un ordine e alludere a un senso ulteriore ormai perduti nel mondo primonovecentesco, ma sempre pervicacemente agognati da Borgese. In questa prospettiva, la morte di Rubè non segna la sconfitta finale dell'inetto, ma forse la sua unica possibilità di un riscatto demandato all'aldilà.

4. 13. L'insensatezza della modernità: l'alienazione dell'uomo moderno

Diversamente dalla modernolatria futurista, che nel *Manifesto degli intellettuali futuristi* (1909, uscito su «Le Figaro») esalta il progresso, “le magnifiche sorti e progressive”, le *novitates* dell'epoca contemporanea e il mito della velocità, gli scrittori modernisti, a eccezione dell'ingegner Gadda, denunciano i pericoli della modernità. In *Rubè*, Federico Monti mette in guardia dal cercare la felicità nel progresso:

³⁵¹ S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cit., p. 534.

Ora che ho capito che cos'è la medicina e la scienza, che può curare un organo ma non l'uomo intero, il corpo, ma non l'anima, e che l'anima deve cercare la salvezza in se stessa senza fidarsi né dell'Eldorado né del progresso, ora posso ricominciare ad agire e a vivere. (p. 313)

Questa pillola di saggezza di Federico pare anche riverberare l'anelito di spiritualità e di religiosità che muove lo stesso Borgese. Abbiamo visto come la fisionomia della Grande guerra si riveli inconciliabile, con gran delusione di Rubè, col tipo del personaggio-eroe, col modello del reduce quale *miles gloriosus*, col superomismo di marca dannunziana, con una palingenesi valoriale resi impossibili dall'irrompere dominante dell'industria militare delle macchine, della tecnologia. Borgese opera una critica della modernizzazione della realtà raffigurando l'alienazione provocata dalla meccanizzazione della vita e il caos della *vie moderne*, rappresentato, in anticipo su tutti, Charles Baudelaire. Lo scrittore siciliano mette in scena l'umanità sconfitta e reificata dalla vita moderna che fa smarrire all'uomo il significato dell'esperienza e del vissuto reale a causa del potere delle macchine. Il romanzo borgesiano descrive il malato Rubè alle prese col già citato lavoro ripetitivo e alienante presso l'azienda *Adsum*, il cui nome, che in latino significa "sono presente", assume un valore simbolico. Infatti, Filippo, in maniera antifrastica rispetto a ciò che direbbe il nome dell'azienda, dilegua la propria presenza dimettendosi da quell'incarico e da quell'ambiente lavorativo che ritiene avvilente per un intellettuale dalla mente vivace, benché intricata, come lui.

In questo modo, Rubè evita di fare la fine di Serafino Gubbio, che in *Si gira...* (1915, 1925) di Pirandello si riduce a essere solo una mano che aziona la manovella della cinepresa, il congegno della proiezione cinematografica, facendo evaporare il suo valore di persona umana e trasformandosi in un automa schiacciato dallo strapotere della Tecnica. In questo romanzo Pirandello mostra plasticamente l'insensatezza della vita moderna. Serafino è un essere totalmente reificato, che annota e commenta gli accaduti con passiva impassibilità, anche davanti alle scene più sconvolgenti del film "La donna e la tigre", che riprende:

Ebbene, questa mattina, mentre giravo la macchinetta, ho avuto tutt'a un tratto il terribile sospetto, ch'ella – rappresentando, al solito, come una forsennata, la sua parte – volesse uccidersi: sì, sì, proprio uccidersi, davanti a me. Non so com'io abbia fatto a conservare la mia impassibilità; a dire a me stesso: “Tu sei una mano, gira! Ella ti guarda, ti guarda fiso, non guarda che te, per farti intendere qualche cosa; ma tu non sai nulla, tu non devi intender nulla; gira!”

[...]

La Nestoroff, facendosi in mezzo al semicerchio, coi due pugnali branditi, ha preso a guardarmi con una così acuta e dura fissità, ch'io, dietro al mio grosso ragno nero in agguato sul treppiedi, mi sono sentito vagellar gli occhi e intorbidare la vista. Per miracolo ho potuto obbedire al comando di Bertini:

- Si gira!

E mi son messo, come un automa, a girar la manovella

[...]

Ero sfinito; la mano m'era diventata come di piombo, seguitando da sé, meccanicamente, a girar la manovella.³⁵²

In questo estratto il protagonista-narratore Serafino inibisce il tentativo della sua umanità di riemergere anche con la tecnica del monologo interiore («Tu sei una mano... gira!»). In *Si gira...*, «romanzo di metamorfosi, anzi di metabolizzazioni, prodotte da un enorme apparato digerente (il mercato) che si ciba di una realtà naturale [...] e la trasforma in merce attraverso le *macchine voraci*, simbolo dell'era industriale»³⁵³, Pirandello denuncia il proposito del cinema di rimpiazzare la realtà vera con un surrogato che «ingoia vita e restituisce artificio, finzione, simulazione di vita»³⁵⁴. Per Pirandello, il cinema è «l'espressione più compiuta della moderna perdita di contatto con la realtà, è l'arte del racconto ridotta a tecnica»³⁵⁵. Già per Mattia Pascal, la tecnologia, liberando l'uomo da fatiche e

³⁵² L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. II., pp. 597-99.

³⁵³ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 246. L'intero saggio di Mazzacurati sull'opposizione natura/macchina in *Si gira... (Il doppio mondo di Serafino Gubbio)*, pp. 241-67) è degno di nota.

³⁵⁴ Ivi, p. 247.

³⁵⁵ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 37.

sofferenze, impedisce al soggetto di far *di-vertire* la mente dalla coscienza del proprio esistere. Il dolore è meglio della noia esistenziale, perché le difficoltà almeno distolgono paradossalmente il nostro sguardo dalla vanità delle cose. In questo romanzo, il primo in Italia considerabile – come abbiamo visto – modernista (o almeno paleomodernista), viene già mirabilmente denunciato il potere alienante delle macchine e la disequazione del «così detto progresso» con la felicità:

“Oh perché gli uomini”, domandavo a me stesso smaniosamente, “si affannano così a rendere man mano più complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l’uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d’arricchire l’umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole?”³⁵⁶

Passando a Svevo, il finale della *Coscienza di Zeno* è addirittura una profezia apocalittica che, partendo dalla constatazione che ormai la vita moderna «è inquinata alle radici»³⁵⁷, denuncia la costruzione da parte dell’uomo di congegni che causano malattie e preconizza la costruzione di un ordigno tale da provocare una catastrofe che porterà il pianeta Terra, tornato in forma di nebulosa, a errare nell’universo, ma che forse riconurrà anche a uno stato di salute. Il romanzo termina così in modo apocalittico col *topos* modernista del mito della catastrofe che corrode la modernità, incagliata nella subdola ideologia del progresso che, al contrario di quanto si crede, arreca infelicità all’uomo:

Ma l’occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c’è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa [...]. È l’ordigno che crea la malattia con l’abbandono della legge che fu su tutta la terra creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del

³⁵⁶ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 429.

³⁵⁷ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1084.

possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati. Forse attraverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.³⁵⁸

Il trionfo della tecnica, del capitalismo (prima occidentale e poi globale) e del liberismo selvaggio determineranno in letteratura un ulteriore stadio con la terza rivoluzione industriale a partire dal secondo dopoguerra: diverse opere contemporanee (per esempio, *Gli anni* di Annie Ernaux, 2008, e *I detective selvaggi* di Roberto Bolaño) rappresenteranno la trasformazione dalla cultura della scarsità materiale ed esperienziale, tipica del mondo rurale, a quella dell'abbondanza di oggetti, di incontri, di esperienze, di viaggi, che contraddistingue l'epoca del consumismo che prende avvio dagli Anni Cinquanta e che sta proseguendo il suo continuo *climax* ascendente.

Come detto, Filippo si dimette dal lavoro avvilito nell'azienda *Adsum*. La ribellione di Rubè non si rivela affatto risolutiva poiché, sebbene le sue dimissioni lo salvino dall'alienazione del lavoro automatizzato, egli non scamperà all'estraniamento che i meccanismi della modernità generano in un intellettuale.³⁵⁹ Infatti, in *Rubè* emerge un altro *topos* della narrativa modernista e pre-modernista, quello della visione della metropoli moderna come habitat annientante, in cui non è data la possibilità di stringere rapporti interpersonali umani, intimi e franchi, come accade a Filippo nella grande e disorientante Milano. La descrizione dell'arrivo di Rubè in una Milano notturna avvolta dal grigiore della nebbia rivela subito l'ostilità della metropoli nei suoi confronti e ricorda la Londra brumosa e

³⁵⁸ Ivi, pp. 1084-85.

³⁵⁹ Cfr. A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., pp. 260-66.

con tratti da inferno dantesco che ne *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns Eliot, capolavoro della poesia modernista, fa da sfondo alle sagome che si recano di prima mattina verso i luoghi di lavoro. Filippo vive l'esperienza, così ben descritta da Walter Benjamin in *Parigi capitale del XIX secolo*,³⁶⁰ dello *choc* della vita metropolitana che penetra nel profondo del soggetto. Anche Mattia Pascal prova un senso di smarrimento ed emarginazione nella grande Milano d'inizio secolo, così come i personaggi de *La Vita intensa* (1920) di Bontempelli esperiscono la condizione di esclusi una volta approdati nelle metropoli – siano esse Roma, Milano o Napoli – che hanno cambiato il loro volto rispetto al passato. La visione della città moderna è un altro elemento che distanzia i modernisti dagli avanguardisti (si pensi al culto dei futuristi per la velocità, per il dinamismo e per la grandiosità della città), ma anche dai vociani, i quali pur denunciando «i rischi della modernità, vedevano comunque nella città un elemento vitalistico e un possibile luogo d'incontri e di energie da sprigionare (si pensi a finale del *Mio Carso* di Slataper o a *Città di Boine*)»³⁶¹.

4. 14. Fallimento della ricerca della verità

Per misurare il salto ontologico che avviene tra il romanzo classico ottocentesco e il romanzo modernista è utile il confronto che Debenedetti istituisce tra Stendhal e Svevo:

Nello Stendhal si avverte lo scarto di cui il personaggio si è reso colpevole, può ancora riguardarsi come la stonatura da un *diapason* ben certo: la portata e l'estensione ne sono esattamente misurabili, e l'averlo constatato basta già a restaurare, se non l'ordine, la possibilità dell'ordine: insomma, le delusioni che Stendhal patisce da parte dei suoi eroi sono

³⁶⁰ Cfr. W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ediz. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

³⁶¹ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 86.

tutte confessabili e, nella misura in cui siano nate dall'autobiografia dell'autore, il segno medesimo che le registra serve anche a rimediarle, e a risarcire l'autore stesso. Per Stendhal la questione è di *savoir vivre*, di ottenere un successo immediato, dove Svevo mette deliberatamente in gioco la possibilità di stare al mondo.³⁶²

Se per lo scrittore dell'Ottocento l'abitabilità e l'intelligibilità del mondo sono un assioma certo, per i modernisti queste diventano aspirazioni non più acquisibili, poiché l'entropia del reale si è trasformata in anarchia. Ciononostante, diversamente dal postmodernismo, che spesso si giostra nel gioco della finzionalità, il modernismo si ostina nel fare i conti con la realtà, pur sapendo che non vi è alcuna certezza epistemologica di raggiungere una meta salda, poiché l'unica verità eventualmente raggiungibile è frammentaria, claudicante e paradossale. Il romanziere modernista tenta ancora disperatamente di leggere il mondo, prova ad ancorarsi angosciosamente a un'epica della realtà, mentre la narrativa postmodernista aderisce con elaborata rassegnazione a un'epica dell'esistenza:

In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento tra sé e il mondo. Quello che gli succede, si produrrà dunque come qualche cosa di spiegabile. Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa visto, che si presentano l'uno e l'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito.³⁶³

Nei romanzi modernisti il soggetto prova a conservare ancora un flebile legame col mondo, cercando con assiduità di interpretarlo, pur fallendo sistematicamente. Pirandello, Svevo (mi riferisco soprattutto alla *Coscienza di Zeno*) e Gadda, consci della complessità del mondo e delle contraddizioni delle cose che lo

³⁶² G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, cit., p. 67.

³⁶³ Id., *Personaggi e destino*, in Id. *Saggi critici. Terza serie*, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 109-27: 112-13.

animano, smentiscono l'esistenza della verità, ma scrivono come se la letteratura tentasse di enunciarla. In particolare, nella *Coscienza di Zeno* è evidente il gioco relativizzante della verità fattuale. Nel *Pasticciaccio* gaddiano anche la morte costituisce l'estrema conseguenza dell'unità perduta dell'individuo col mondo:

La morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto con la realtà sistematrice.³⁶⁴

Nei romanzi modernisti si avverte che l'insensatezza della vita non è tale solo per l'individuo, ma lo è per tutta la società: si è persa quella che Lukács, riferendosi al mondo dell'*epos* classico, definiva l'«immanenza del senso»³⁶⁵.

Nelle opere di Borgese avvertiamo un costante *pathos* della verità, che bisognerebbe scovare, spesso attraverso il simbolismo, al di sotto delle evidenze della società e delle apparenze degli individui. Diversamente dalla maggior parte degli eroi modernisti, che non abdicano alla conquista della verità pur nella consapevolezza che una verità superiore non è mai raggiungibile, Filippo inizialmente crede di poter trovare una verità e un discorso sulla vita universalmente validi, o perlomeno una condotta saggia che permetta di vivere dignitosamente, e a questo scopo si cimenta in continue, e spesso cervellotiche, speculazioni sull'esistente. Prima della guerra, egli ha anche chiare idee politiche e si prodiga col suo eloquio ciceroniano a persuadere gli altri della bontà del suo convincimento che la guerra avrà una funzione palingenetica per la società. Nondimeno, la sua indole dissociata e il trauma della guerra lo conducono a fallire miseramente.³⁶⁶ Già prima della guerra egli prova un misto di invidia e disprezzo verso Federico, che propugna una condotta di vita magari riprovevole, ma molto più funzionale alla serenità d'animo rispetto alle arzigogolate elucubrazioni di

³⁶⁴ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 58.

³⁶⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 99.

³⁶⁶ Cfr. V. Licata, *L'invezione critica*, cit., pp. 50-53.

Rubè. Si può addebitare anche a Borgese, per il quale la ricerca della verità è insieme principio ontologico, dovere e tensione morali, ciò che Massimiliano Tortora sostiene riguardo agli altri modernisti italiani:

La necessità di dire la verità e l'impossibilità di raggiungerla è il drammatico paradosso che si trovano a scontare Pirandello, Svevo, Tozzi, Pea; ma anche ciò che costituisce il loro più alto indice di modernità. Una consapevolezza questa che è in fondo il vero perno portante della narrativa italiana di inizio secolo: o meglio del romanzo modernista italiano.³⁶⁷

Oltre ai nomi citati da Tortora, il *cul-de-sac* tra impossibilità di pervenire a una verità e irrimediabile bisogno di continuare a cercarla contraddistingue anche Gadda. In una riflessione sulla vana tenacia del commissario Ingravallo nel provare a risolvere l'insolubile caso di cronaca nera del *Pasticciaccio*, il narratore equipara la verità alle favole, ma riafferma l'impossibilità di spegnere il ragionamento:

Don Ciccio sudò freddo. Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce. [...]

Ma non si può impedire il pensiero: arriva prima lui. Non si può scancellare dalla notte il baleno d'un'idea³⁶⁸.

L'estremo approdo postmodernista di questo pensiero di lunga durata sarà l'assoluto relativismo gnoseologico e l'inconsistenza di ogni verità, compendiate nella metafora del labirinto e nell'inconoscibilità dell'infinito di Borges. Nel *Nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, il capostipite dei romanzi postmodernisti italiani insieme a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino,

³⁶⁷ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 91.

³⁶⁸ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio de via Merulana*, pp. 107-08.

Jorge, il monaco reo confesso del tentativo di occultare il secondo libro della *Poetica* aristotelica sulla commedia, che parlava delle virtù del riso, rivela: «da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo intero un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l'arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura»³⁶⁹. E poco dopo Fra Guglielmo afferma che «Jorge temeva il secondo libro della *Poetica* di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità»³⁷⁰. La sfiducia nell'esistenza della verità, di un ordine superiore, di un *Telos* che orienta la vita diventa così radicale da arrivare a ridere della verità, anzi asserendo che «l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità», come manifestato in un dialogo filosofico tra l'allievo Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville:

Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità.”

“Ma maestro,” azzardai dolente, “voi ora parlate così perché siete ferito nel profondo dell'animo. Però c'è una verità, quella che avete scoperto stasera, quella cui siete arrivato interpretando le tracce che avete letto nei giorni scorsi. Jorge ha vinto, ma voi avete vinto Jorge perché avete messo a nudo la sua trama...”

“Non v'era una trama,” disse Guglielmo, “e io l'ho scoperta per sbaglio.”

L'asserto era autocontraddittorio, e non capii se veramente Guglielmo voleva che lo fosse. “Ma era vero che le orme sulla neve rinviavano a Brunello,” dissi, “era vero che Adelmo si era suicidato, era vero che Venanzio non era annegato nell'orcio, era vero che il labirinto era organizzato così come lo avete immaginato, era vero che si entrava nel *finis Africae* toccando la parola *quatuor*, era vero che il libro misterioso era di Aristotele... Potrei continuare a elencare tutte le cose vere che voi avete scoperto giovandovi della vostra scienza...”

“Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono

³⁶⁹ U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. 546-47.

³⁷⁰ Ivi, p. 565.

arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e razziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo.”

“Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...”

“Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso.”³⁷¹

Si constata qui l'inconsistenza del senso che pervade il postmoderno, l'evanescenza di quella rete di segni che Borgese tenta di unificare con slancio idealistico per ricostruire un senso spesso già perduto, con grande travaglio esistenziale, nel modernismo.

4. 15. Alla ricerca di un senso ultimo.

Per buona parte della sua vita Filippo ha ricercato un'identità, un saldo *ubi consistam* su cui costruire una posizione gratificante nella società, senza mai trovarlo e ricavandone solo cocenti delusioni storiche e maceranti sofferenze esistenziali. Nella prima parte del romanzo, durante la vita da accampamento e la guerra, il protagonista ha l'occasione di venire a contatto con persone degli strati umili e popolari della società e soffre per il fatto di constatare la sua diversità di intellettuale che lo rende goffo e claudicante nella vita rispetto a questi soldati dalla mentalità più semplice e pone una barriera tra lui e questi ultimi:

³⁷¹ Ivi, pp. 565-67.

I compagni [...] lo giudicavano un po' strambo, e, riflettendo che aveva scritto tutta la mattina e che aveva bevuto un po' troppo, pensavano che forse avesse dispiaceri d'amore. Ma rimase a lungo uno strato di gelo fra lui e gli altri, e a lui parve d'essere diventato straniero nella compagnia e nel battaglione. (p. 95)

Egli patisce una sensazione d'inferiorità rispetto all'audacia naturale dei compagni soldati: «Filippo sentiva duramente la sua inferiorità plebea e la tristezza del coraggio ch'egli aveva conquistato per forza, in paragone all'audacia del guerriero di razza, semplice e leggera come un gioco» (p. 127). Fino alla conclusione del libro, Filippo detesta la sua condizione di intellettuale, di sterile pensatore inetto alla vita pratica, credendo invece che raggiungerebbe la sanità mentale se fosse un umile lavoratore:

“Io lo so dove sarebbe la mia redenzione; diventare contadino e vangare la terra, operaio, magari alla Adsum [l'azienda industriale da cui si è dimesso], marinaio in un veliero che ci metta sei mesi a fare la traversata. Ma chi mi prende? ma che mestiere so fare? Se sono un buono a nulla! se sono un intellettuale!” (p. 351)

In un momento epifanico, egli coglie che la saggezza risiederebbe nell'essere proprio come tutti gli altri, che, al contrario di lui, sanno udire il rumore di un cannone senza il tremore e la paura della morte:

Egli riconobbe, con un sussulto subito frenato, la voce del cannone. La riconobbe amica; temuta per tanto tempo forse perché troppo desiderata?

Gliela nascosero presto le voci agre del meccanico e dei conducenti leticanti sulla colpa dell'intoppo e sulla manovra necessaria. Ecco uomini pei quali udire e non udire il cannone era indifferente; lo udivano avvicinare senza un palpito, lo udivano dileguare senza un respiro; neanche se ne lasciavano distrarre in una di quelle dispute di strada maestra che si facevano per stracca abitudine. Erano stati così dal primo giorno che erano entrati in territorio di guerra? o s'erano assuefatti a grado a grado come il marinaio che non fa più caso allo strepito del mare? (pp. 67-68)

Osservando questi uomini semplici, Filippo comprende che, per quanto la vita terrena sia poca cosa (per questo motivo egli «fra i libri cercava una vita degna d'essere immaginata poiché la sua era così misera a viverci», p. 163), la stragrande maggioranza degli uomini non trascorre le proprie giornate meditando e filosofeggiando sui massimi sistemi o tormentandosi col pensiero della morte e della finitezza dell'uomo e percepisce che per la propria sanità mentale questo sarebbe un bene, e si accorge che conviene *abbarbicarsi* alla vita quotidiana.

A un tratto credé di scoprire che per quasi tutto il genere umano la morte e l'immortalità sono materia di debole e rara curiosità, certo più presenti che non siano alle piante e ai bruti, ma lontane, nebulose, così poco contemplate come il contadino contempla il paesaggio. Pochissimi uomini passeggiano fissando il cielo, e vivono pensando alla morte, e la fuggono con terrore obbrobrioso o la cercano con un insano ardore. Ma l'uno e l'altro di questi due eccessi provengono da un'identica fragilità di quelle impercettibili fibre spirituali con cui l'uomo sano e comune s'abbarbica invece vegetalmente alla vita quotidiana, prolungandosi quanto può senza tripudio, staccandosi quand'è necessario senz'altro spasimo che quello della carne affranta.

Così gli parve di capire. E concluse che non conviene essere uno di quei pochi a cui i pensieri dominanti della morte e dell'immortalità esasperano o fiaccano il senso della vita. Essere come tutti gli altri; questo giudicò che fosse la saggezza (p. 68)

Tuttavia, pur cogliendo questa verità, ovvero *l'essere come tutti gli altri, senza pensare alla morte e all'immortalità*, in questo *moment of being* woolfiano, il suo pensiero perennemente arrovellato gli proibisce di applicare questo principio di saggezza alla sua vita. Infatti, anche il suo amico Federico Monti gli rimprovera proprio la sua assillante propensione iper-analitica:

Tu hai avuto il torto di applicare la tua terribile logica alla tua propria vita, anche più che agli affari dei tuoi clienti. Potevi essere, puoi essere un buon avvocato. A furia di martellarti con la logica ti sei fatto a pezzi. E con l'eccesso d'immaginazione ti sei attirato avvenimenti fantastici. Dolorosi. La vita non è allegra, ma è meno complicata, meno torbida di come tu te la figuri. (p. 312)

Poi, Federico espone anche quello che secondo lui sarebbe «il senso dei tempi» (p. 313):

«In tutto questo tempo» soggiunse Federico «non sono stato ad oziare abusando della mia agiatezza. Ho cercato una [...] certezza» [...]

«La mia certezza è che non c'è certezza e che bisogna vivere come se ci fossero tutte le certezze».

Poi spiegò che secondo lui l'avvenire era affidato a quegli uomini che fossero capaci di credere in cose giuste senza aspettarsi dalla loro fede palingenesi spettacolose e universali, a uomini rassegnati ad ammettere che il male fosse inestirpabile e il bene una divinità debole e pericolante, bisognosa d'essere difesa giorno per giorno fino all'ultimo sangue dai suoi fedeli. Questo, diceva lui, era il senso dei tempi. (p. 313)

Ma, non è certo dall'opprimente moralismo di Federico che Filippo intende ricavare lezioni di vita: infatti, «le sue parole caddero nel silenzio vespertino che già si versava da tutto l'orizzonte» (p. 313). Nel fastidio di Filippo nei confronti del senso della vita enunciato da Federico si potrebbe forse leggere un riflesso autobiografico, poiché Borgese è stato invece un idealista che ha sempre aspirato a una radicale rigenerazione dell'umanità e a un profondo rinnovamento dell'ordine sociale (atteggiamento ancor più evidente negli scritti politici che vanno dagli Anni Trenta in poi), in coerenza col valore etico che attribuiva al fare letteratura.

Per misurare bene la distanza “atmosferica” (aggettivo derivato dalla definizione di Ortega y Gasset di romanzo come genere *atmosferico*) ed esistenziale che intercorre tra l'Ottocento e il primo Novecento, risulta efficace confrontare l'esperienza di Rubè al fronte con quella – già citata – di Pierre Bezuchov in *Guerra e pace* di Lev Tolstoj. Nell'epopea tolstojana, dapprima, l'aristocratico conte Bezuchov, nella fase in cui aderisce alla massoneria, fallisce nel tentativo di istruire i contadini e di fare una riforma delle campagne di tipo illuminista volta a migliorare le condizioni del ceto rurale. Poi, egli coglie il senso delle cose del mondo e afferra il bene della vita grazie a Platon Karatàjev, un

povero *mužik*, emblema del popolo contadino russo d'*ancien régime*.³⁷² Agli altri uomini, intellettuali che cercano vanamente di risolvere l'equazione che dia un senso alle loro vite – spesso gli anti-eroi modernisti assumono queste sembianze –, sono concessi solo alcuni fugaci attimi rivelatori (sono proprio di Tolstoj alcune delle prime epifanie che poi si troveranno in grande quantità nella letteratura modernista) che squarciano gli assetti delle loro costruzioni artificiali, da loro interposte alla vita autentica, e che svelano una percezione più profonda nello spazio di un lampo, prima che tutto riprenda il suo corso. Tuttavia, nonostante alcune affinità tra Pierre Bezuchov e Rubè (entrambi sono anti-eroi intellettuali e, in termini lukacsiani, 'portatori di valori alternativi al mondo') e somiglianze contestuali (il contatto con persone umili del popolo durante la guerra, grazie al quale ai due si svelano alcune verità sulla vita), tra i due personaggi intercorre uno scarto ontologico che segna la profonda frattura tra le due epoche storiche e letterarie. Infatti, l'ottocentesco Pierre, pur ricadendo col passare del tempo, dopo l'incontro con Platon, nell'hegeliana *prosa della vita*, apprende la lezione e vive il proseguo della sua esistenza con la serenità e l'armonia di chi ha trovato nella vita un senso alto. Per converso, Rubè, da inetto primonovecentesco, perde l'insegnamento che avrebbe potuto trarre da quella fugace epifania, scaturita dal contatto coi compagni di caserma di umile estrazione, e spreca la sua vita nei tormenti di un'anima angustiata e intellettualoide, riflettendo la crisi di senso e di valori dei primi decenni del XX secolo, avvertita sia nella classe intellettuale e dirigenziale sia in quella piccolo-borghese. C'è un raro momento, anch'esso di vuota epifania, in cui Rubè, dopo essere stato ferito in battaglia, si illude di esser «stato come gli altri», anzi, «meglio degli altri» (p. 80). Ma, in verità, egli, confidando il suo terrore davanti a Eugenia, mostra un'altra volta la sua inettitudine a vivere e la sua natura nevrotica e fobica.

Filippo vive dei brevi periodi di felicità, o perlomeno di potenziale felicità, solo in due circostanze: anzitutto, nei soggiorni d'amore con l'amante Celestina a Parigi e all'Isola Bella sul lago Maggiore, e poi in situazioni legate alla guerra

³⁷² Cfr., *supra*, pp. 299-301.

(l'esperienza della guerra in sé, invece, si rivela fonte di terrore e delusione per Filippo) quali l'aspettativa del conflitto mondiale e la convalescenza trascorsa a Roma con Eugenia. I due versi della poesia di Kipling – che abbiamo già citato – riassumono in un lampo queste uniche sfere della vita che hanno concesso gli unici bagliori di felicità a Rubè:

Ché due cose più belle dell'altre sono in terra.
È la prima l'Amore. La seconda è la Guerra (p. 247)

Ma, persino nel tempo sospeso dell'idillio dell'amore furtivo con Celestina, il protagonista ha la certezza che la sua è una felicità effimera, priva di avvenire e, quindi, non destinata a trasformarsi in futura serenità e stabilità di spirito. Egli si esprime in questi toni in una scena di bilancio esistenziale, dialogando con la sua amata:

«Phili, perché non mi dici mai nulla del tuo avvenire? Della tua vita, di te stesso? Perché mi tratti come un'amante? Sono tua amica».

«La mia vita» disse'egli «è questa. L'avvenire non sarà che sopravvivenza».

Avevano ore di fremiti, salendo, prima assai piano, poi di corsa, su pei declivi in cerca del deserto sotto il cielo. Essa s'abbatteva col cuore rombante, si reggeva il petto per la palpitazione insostenibile, e gemeva: *assez! assez!* Egli allora non aveva né rimorsi né speranze, e si sentiva perfetto e mortale, come un albero in fiore.

Sapeva che la felicità durava già da troppo tempo, e a momenti pesava. Ma non gli riusciva di capire con che mai l'avrebbe potuta cambiare. La terra davvero non girava, ed ogni mutazione era sospesa. La via del ritorno, che gli pareva così piana e diritta quando scriveva a Eugenia, se ci pensava sul serio gli diveniva immateriale, una figurazione senza realtà. Quando aveva vissuto altre volte così? Vagamente rassomigliava quei giorni ai migliori della vita di guerra, anch'essi nudi di rimorsi e di speranza, anch'essi vuoti e diafani così, con librata nell'aria la fresca malinconica gioia del cacciatore. (p. 246)

Le stesse parole, «che aveva dette a Celestina in un'ora di immobile felicità modulata dalla brezza del vespero: “La mia vita è questa. L'avvenire non sarà che

sopravvivenza”» (p. 269), riappaiono a Rubè «visibilmente incise, nere, su una porta di bronzo», dopo il tragico naufragio della barca in cui muore Celestina, come a segnare fatalmente l'impossibilità di una felicità duratura per Filippo, come a marcare un destino per lui «inevitabile» (p. 269).

A un certo punto del romanzo, nell'inappagante epoca del dopoguerra caratterizzata da una società ingrata verso i reduci di guerra e verso gli intellettuali (Filippo riunisce queste due figure in un unico uomo), la volontà di liberarsi del *principium individuationis* del nome diventa il tentativo di una fuga ideologica dalle catene di un'identità fissa, stampata inesorabilmente sulla figura del protagonista, che ambisce invece, una volta liberatosi dall'incisione nominale, a confondersi nel flusso dell'umanità.³⁷³ In secondo luogo – come abbiamo visto –, Filippo prova a modificare e celare la propria identità anagrafica per raggiungere uno *status* di sospensione dalla realtà che gli consenta di rifuggire dalle seccature della vita quotidiana, di marito e di lavoratore. Il desiderio di Rubè di far evaporare la propria individualità equivale alla teoria di liberazione dalla maschera sociale e dell'opposizione vita/forma propugnate dal suo maestro Pirandello, obiettivo cui perviene Vitangelo Moscarda al termine di *Uno, nessuno, centomila* (1925), il quale, partito dall'osservazione delle sue mille sfaccettature al cospetto dello specchio, dopo aver inseguito i vari *ego* affibbiatigli dagli altri, giunge al totale rifiuto della propria immagine e identità. Libero da qualsiasi nome egli può spezzare le catene della 'forma' e abbandonarsi al fluire libero e mutevole della 'vita': «Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno; perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori»³⁷⁴. La fenomenologia pirandelliana teorizza un assoluto relativismo prospettico delle apparenze: la visione di noi stessi, irrigidita nella maschera, non coincide mai, o quasi mai, con la percezione che gli altri hanno di noi: per ogni individuo che ci osserva e che crede di conoscerci è data una

³⁷³ Per un approfondimento sui temi dell'evasione dal nome e della crisi d'identità in *Rubè* cfr. *supra*, pp. 269-81.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 902.

differente impressione di noi stessi, in positivo oppure in negativo. Ma, alla fine del romanzo, Vitangelo Moscarda comprende che il fatto di essere *uno* per noi stessi e *centomila* per gli altri, deve farci dedurre che alla fine non siamo *nessuno*, perché 'la vita non conclude', dal momento che il vero flusso vitale non è arginabile in nessuna forma. L'unico modo per sfuggire a ciò è immergersi nell'interminato *continuum* della vita e dell'eterna natura. Rubè cambia varie volte la propria identità per non essere riconosciuto da terze persone e vagheggia di emigrare in America per far perdere tracce di sé e far smarrire la sua identità: «pensò ad emigrare. Sbarcava a New York, si raccomandava a qualcuno per avere l'occupazione più umile, la più servile possibile, pur di diventare un senza nome» (p. 351). Come Vitangelo Moscarda, egli riesce a cogliere, soprattutto al termine della sua vicenda, che il senso della vita sta nell'abbandono al flusso della vita, ma nel corso della sua esistenza non riesce a pervenire a questo scopo perché troppo dirompente e pervasiva è in lui la forza corrosiva del pensiero, responsabile delle false costruzioni mentali. Filippo, infatti, non sa attribuire la giusta proporzione e l'adeguata gerarchia alle cose («Non sentiva consolazione di dolore. Quel suo avere troppo sperato e troppo sofferto per minime cose gli aveva dato un'ottusità davanti alle cose grandi davvero», p. 146) e, mentre il riconoscimento dell'infinitesima piccolezza dell'individuo rispetto al mondo dona un senso di pace al Pierre tolstoiano, in lui è causa d'inquietudine («Per la prima volta sentì che la sua volontà e il suo destino erano atomi senza peso nella ridda in cui roteava il mondo», p. 146).

Nel finale, il processo di spersonalizzazione nominale di Rubè risponde all'anelito a fondersi col mondo e con l'umanità. Ancora una volta, in questo percorso troviamo un antecedente nel Tolstoj amato da Borgese. La filosofia di Tolstoj si regge sulla negazione: su tutto ciò che è superiore alla vita semplice egli pone un divieto. Conta una cosa sola: vivere il nudo processo della vita.³⁷⁵ Per l'intellettuale russo, poiché la storia compie inesorabilmente il suo corso, l'uomo deve elidere la propria volontà individualità egotica e accettare con saggezza la

³⁷⁵ Cfr. M. Bachtin, *Tolstoj*, cit., p. 69.

vita nel suo incedere incontrastabile. Malgrado ciò, la trama di *Rubè* si rivela antifrastica al suo obiettivo di “disciogliersi” nell’Intero dell’Umanità. Infatti, proprio nella sua ultima esperienza di vita pubblica, quella dello scontro di piazza tra bolscevichi e fascisti per le strade di Bologna, Filippo, intravede nel bolscevismo la possibilità di una palingenesi politica dell’umanità: «Il bolscevismo, la prigione universale, la caserma. Ma tutti avranno un posto in quella prigione. E saranno uguali e senza nome». (p. 352). Filippo, pur spinto dal desiderio di mischiarsi fisicamente e simbolicamente alla folla, non riesce ad aggregarsi alla fiumana dei manifestanti, dalla quale è al contempo attratto e impaurito («stava addossato al muro che la folla trascorrendo lambiva», p. 352). Così, viene spinto contro il suo volere nella massa anonima del corteo: «siccome era ormai debolissimo, uno qualunque, strisciando accanto al muro in senso opposto al suo, lo staccò senza volere e lo buttò nel flutto umano» (p. 352). Dunque, invece di aderire attivamente nella vita al movimento socialista e, nella scena specifica, di unirsi al corteo bolscevico, egli viene investito nel «flutto umano» della manifestazione di piazza e “naufraga” passivamente nella folla tumultuante, finendo schiacciato e ferito mortalmente al passaggio della cavalleria in marcia.³⁷⁶ Ma, proprio un istante prima di essere calpestato dalla cavalleria, a Filippo balena un «pensiero abbagliante come una scoperta: “Eugenia era stamattina alla stazione, ma era mio destino di seguire il Viaggiatore Sconosciuto”» (p. 353). Così, dopo tutto l’ingarbugliato intrico sull’identità nominale e reale di Rubè, infine, la sua drammatica parabola si conclude antifrasticamente e simbolicamente per aver seguito un fatale Viaggiatore Sconosciuto, di cui ignora il nome e di fronte al quale avverte l’ultimo senso di

³⁷⁶ Avanzo qui una suggestione: l’idea di far morire Rubè facendolo calpestare dalla cavalleria potrebbe esser sorta o riaffiorata alla mente di Borgese dall’opera poetica *Dal profondo* di Ada Negri, confessione lirica in cui la poetessa dichiara di volersi far calpestare dalla cavalleria. L’opera in questione di Ada Negri viene recensita nel 1911 da Borgese ne *La vita e il libro II*, nel cui articolo il critico siciliano menziona proprio che l’io lirico aspirava a «essere diversa da quella che è, e [a] vivere col più spaventoso furore immaginabile della vita. Farsi calpestare dalla cavalleria, sì» (*La vita e il libro*, cit., vol. II, p. 165).

colpa alla maniera dei personaggi dostoevskijani (su tutti Ivan Karamazov) i quali, come Filippo, si sentono spesso accusati non si sa bene né da chi né da cosa. In conclusione, nell'agonia finale precedente la morte, l'anti-eroe borghese, dopo aver trascorso «tutta la notte e la massima parte di quel giorno [...] con la coscienza buia e deserta» (p. 359), ha un ultimo lampo dell'immaginazione con cui crede che nel sonno *post mortem* rivedrà quell'enigmatico *Viaggiatore Sconosciuto*, privo di nome e dall'identità misteriosa:

Gli pareva di dormire, finalmente; di essere morto. E quell'assurda fatica di vivere che non era stata altro se non la fatica di non morire! Non sentiva male. Certo avrebbe di nuovo incontrato il Viaggiatore Sconosciuto; ma non poteva essere troppo severo con lui, perché aveva molto sofferto e non aveva odiato nessuno. Erano balbettii senza voce, palpitazioni più deboli di quella che trepida chiusa nella più grama conchiglia. Ma se avevano un senso era questo. (pp. 359-60)

Per Rubè, come per i pirandelliani Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, il massimo di nullità materica, di impersonalità fisica e di anonimato pubblico finiscono per coincidere con il massimo di libertà e di disponibilità dell'individuo verso una nuova dimensione spazio-temporale, fuori da ogni compagine sociale. Ma, questa condizione è raggiungibile solo con la morte.³⁷⁷ Proprio sul punto di spirare Filippo comprende che tutto il travaglio della sua vita è consistito nella *fatica di non morire*. Rubè riesce a trovare la pace e a sperare nel barbaglio di un senso della vita solo nel sonno della morte (««Dormi. Dormi»» gli mormorò [Eugenia], con la fronte sulla fronte [p. 360]), poiché la sua esistenza è stata irrimediabilmente travagliata e inquinata dalla sua personalità tormentata e dalla sua logorante introspezione.

In conclusione, Filippo Rubè, superato il modello naturalista, è un emblema della crisi dell'eroe romanzesco e della sua assenza di volontà, il cui rovescio è un nemmeno troppo nascosto desiderio d'annichilamento. Egli vive lo stesso stato d'animo espresso da Thomas Stearns Eliot nel capolavoro modernista *La terra*

³⁷⁷ Cfr. G. P. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 105-13.

desolata (1922), in cui si recepisce la cultura del suo tempo come decaduta, appassita, in un mondo reso arido dalla sparizione dei valori. La vita di Rubè trascorre, quindi, in uno stato di perenne agonia da cui deriva lo stesso desiderio di morte espresso dalla Sibilla Cumana nell'epigrafe del poemetto eliotiano, tratta da una citazione del *Satyricon* di Petronio:

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:
Σιβυλλα τι θέλεις; respondebat illa: ἄποθανεῖν θέλω.

[Del resto la Sibilla, a Cuma, l'ho vista anch'io con questi miei occhi dondolarsi rinchiusa dentro un'ampolla, e quando i fanciulli le chiedevano "Sibilla che vuoi?", quella rispondeva "Voglio morire".]³⁷⁸

Nel mettere in scena l'angoscia del protagonista, Borgese, come Tozzi, è un tragico modernista, mentre Pirandello e Svevo alleggeriscono in parte la lettura del dramma del personaggio attraverso l'umorismo e l'ironia, che ne rendono tollerante la tragedia. Ma, se per i personaggi di Tozzi non vi è alcuna via di redenzione, il finale di *Rubè* forse lascia uno spiraglio di ricomposizione spirituale che poi verrà approfondito nella metafisica separazione dal mondo e dalla storia di Eliseo Gaddi, il protagonista de *I vivi e i morti*. La speranza che affiora in Filippo *in limine mortis* risiede nell'elemento religioso di Borgese, perché nonostante la sconfitta sociale e la sua inettitudine, per lo scrittore siciliano «alla fine è il giudizio dell'Altissimo che decide della salvezza o della dannazione di un uomo»³⁷⁹. La pacificazione per Filippo, uomo dall'animo irrimediabilmente tormentato, può arrivare solo con la morte. Nella sua inettitudine alla vita, nei suoi continui fallimenti, nella sua inabilità pratica e relazionale si leggono risvolti di un anelito alla morte, unica *conditio sine qua non* per porre fine ai suoi patimenti. Ciò che in definitiva Rubè vuole è morire, una *voluntas moriendi* che, una volta esaudita, possa magari preludere a un riscatto ultraterreno.

³⁷⁸ T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, BUR, 1982, p. 73.

³⁷⁹ G. Langella, *Borgese e Manzoni*, in 'Aevum', settembre-dicembre 1986, LX, pp. 397-414: 406.

CONCLUSIONI PROVVISORIE

Il romanzo modernista e *Rubè* di Borgese

1. Il cubismo prospettico del romanzo modernista e la soluzione di Borgese

Per illustrare il problema di fondo del realismo modernista e per delineare il tratto modernista di un romanzo come *Rubè* e il percorso artistico-intellettuale del suo autore negli Anni Venti del XX secolo può risultare utile riflettere sulle due tappe della parabola di un personaggio di una delle più grandi rappresentanti del modernismo europeo: Virginia Woolf. Il personaggio in questione è Lily Briscoe di *Al faro* (*To the lighthouse*) del 1927, una pittrice dilettante, amica di Mrs Ramsay, che compare nella prima (*La finestra*) e nella terza e ultima parte (*The lighthouse*) del romanzo. In entrambi i capitoli Lily è in visita ai coniugi Ramsay che sono in vacanza sull'isola di Skye in Scozia. Nel primo episodio Lily intende realizzare un ritratto di Mrs Ramsay, amica molto ammirata dalla pittrice per la sua saggezza, e del suo figlio minore James. Ma, Lily è divorata da dubbi sulla sua vita e sulla sua arte, alimentati anche dall'opinione di Charles Tansley, un altro ospite a casa Ramsay, secondo il quale le donne non sanno né scrivere né dipingere. Virginia Woolf racconta in dettaglio il modo in cui il quadro si va assemblando, descrive la pittrice che dipinge in un angolo del giardino. Però, Lily non riesce a risolvere alcuni problemi di rappresentazione, i colori sulla tela rimangono «sostanze senza vita»¹, «annientati dalla presenza troppo viva e abbagliante del modello reale, incorniciato dalla finestra»² e il ritratto rimane

¹ V. Woolf, *Al faro*, cit., p. 76.

² F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 255.

incompiuto. In accordo con la poetica modernista, che concepisce l'importanza del tempo non come durata dilatata, bensì come pulviscolo in cui brevi momenti si accendono di valore, l'episodio occupa solo un pomeriggio e una sera di settembre. Lily Briscoe non riesce a comporre i suoi soggetti in un quadro, non riesce ad armonizzarli in un discorso pittorico semanticamente coerente e sintatticamente conchiuso. Il problema che tormenta la pittrice di *Gita al faro* è l'incapacità di trovare un motivo unificante che permetta di completare il quadro e che ne tenga insieme armonicamente le sue componenti. L'immagine di questa pittrice può essere vista come l'allegoria del problema che la cultura europea vive dal tardo Ottocento e che esplose nei primi decenni del XX secolo, in un'epoca in cui non riesce e non può più disegnare un paesaggio unitario, a conferire un ordine gerarchico e strutturato al mondo.³

Ideologia, immaginario, strutture stilistiche, organizzazione della materia narrata: nell'Ottocento, o meglio, nella prima metà dell'Ottocento, tutto è sottoposto a un rigido ordine gerarchico e strutturale. I romanzieri della prima metà del XIX secolo, come Manzoni, rinunciano anche all'inserimento nella trama di certi episodi per rispettare l'equilibrio, per non smarrire l'asse narrativo. Umberto Eco, analizzando la descrizione incipitaria dei *Promessi sposi*, afferma che questa avviene come una ripresa cinematografica che

Fosse fatta da un elicottero che sta atterrando lentamente (o riproducesse il modo con cui Dio muove il suo sguardo dall'alto dei cieli

³ Un'interessante parallelismo tra arte e letteratura, proprio relativo alla comparsa del modernismo, è effettuato da Arden Reed, che prende in esame le opere di Flaubert e di Manet. A. Reed, *Manet, Flaubert and the emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, cit. Più indietro nel tempo, Debenedetti include Tozzi in un certo orizzonte europeo attraverso le arti (cfr. *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 211-14). A questo riguardo, Franco Petroni ribadisce che «la rivalutazione avvenuta negli Anni Sessanta e Settanta dell'opera di Tozzi è dovuta in gran parte a un'indicazione di Giacomo Debenedetti, il quale colloca lo scrittore senese nell'area delle avanguardie novecentesche (precisamente nell'avanguardia espressionista) sottraendolo al contesto provinciale nel quale sembrava destinato a rimanere relegato» (F. Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006).

per individuare un essere umano sulla crosta terrestre). [...] Il primo movimento del testo manzoniano procede dall'alto al basso secondo una dimensione "geografica". [...] Ma poi la visione abbandona la dimensione geografica per entrare lentamente in una dimensione topografica.⁴

Nella descrizione che parte da *quel ramo del lago di Como* Manzoni tratteggia un impressionante quadro geografico e topografico, in una graduale ma costante discesa dall'universale al particolare e dal grande al piccolo. Lo scrittore milanese non è paralizzato dai dilemmi di Lily Briscoe in *Gita al faro*. La struttura dei *Promessi sposi* è chiarissima, i particolari sono tutti ricondotti a un'unità profonda di tipo gerarchico e anche ideologico (di tipo cattolico-liberale, con arricchimento giansenista, tragico, di illuminismo al rovescio). In questo romanzo il narratore onnisciente vede tutto da una prospettiva unitaria, ha un centro prospettico preciso 'alla Piero della Francesca'. Il suo stile prevede la pazienza semantica e, come un'articolata ma ordinata grande espressione algebrica, è costruito su un saldo impianto ipotattico. Con la medesima certezza mimetica, qualche decennio dopo, Tolstoj può narrare non solo le battaglie napoleoniche sulla scena pubblica, ma anche le intime meditazioni esistenziali di Andréj Bolkonskij e Pierre Bezuchov, le trepidazioni e i turbamenti interiori di Nataša al primo ballo, collocando ogni cosa realisticamente.

Abbiamo visto, però, come la letteratura russa rappresenti un contesto di «non-contemporaneità del contemporaneo»⁵ e come sarebbe più corretto identificare due stagioni del realismo ottocentesco. Infatti, con gli eventi del Quarantotto, in Francia, le certezze borghesi cominciano a sgretolarsi in maniera irreversibile. In letteratura, il trionfo della borghesia si incrina tra il 1848 e il 1871,⁶ anno della Comune di Parigi. Flaubert in prosa e Baudelaire in poesia sono i padri di questo

⁴ U. Eco, *Ekfrasi, ipotiposi e metafora*, in *Tradurre figure / Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller ed Enrico Monti, Bologna, CeSLiC (Centro di Studi Linguistico-Culturali), 'Quaderni del CeSLiC – Atti di convegni CeSLiC – n. 3, 2014, pp. 1-9: 4.

⁵ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 291. Su questo aspetto, cfr. *supra*, pp. 95-97.

⁶ Uso delle date-feticcio con la consapevolezza della loro grossolana nettezza periodizzante.

salto epistemologico e paradigmatico verso la modernità letteraria.⁷ Il positivismo, dettato da un rigoroso specialismo regolato, caratterizza l'ultima reazione alle forze disgreganti e l'ultimo impianto teorico basato sulla fiducia di poter organizzare sistematicamente e scientificamente il sapere. Questa corrente di pensiero genera i suoi corrispettivi letterari nel naturalismo e, in Italia, nel verismo. Tuttavia, è interessante notare come Verga perda la fiducia nella capacità centralizzante del narratore già in *Rosso Malpelo* (1878). Verso la fine dell'Ottocento, secolo precipuamente centripeto e organico, dal punto di vista storico, culturale e filosofico le spinte distruttive sono già in atto.

Al principio del XX secolo le certezze delle scienze e delle arti saltano completamente. La teoria di Newton, meccanica, unitaria, basata sulla forza gravitazione, viene smentita. Le scoperte della fisica provocano uno scombussolamento dei principi acquisiti paragonabile a quello generato dalla teoria di Copernico (o dall'odierna rivoluzione digitale). Quando Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* si lamenta con Copernico in realtà sta attaccando la nuova fisica che ha scardinato le certezze passate. Le nuove teorie scientifiche (la teoria della relatività di Einstein, la teoria dei quanti, il principio di indeterminazione di Heisenberg, le geometrie non euclidee, ecc.) introducono tali processi di disturbo che turbano le menti degli intellettuali. Giacomo Debenedetti è il primo a rendersi conto che al principio di indeterminazione corrisponde in letteratura il fatto che i narratori osservino i personaggi in un momento qualunque, come quando vediamo Leopold Bloom che si fa la barba nell'*Ulisse* di Joyce. Se prendiamo questo esempio, è vero che esistono dei precedenti molto interessanti già nella seconda metà dell'Ottocento: in *Guerra e pace* nelle *Confessioni d'un italiano* Tolstoj e Nievo ritraggono Napoleone nell'atto di farsi radere la barba. Ma, la differenza è sostanziale: in questi ultimi due casi è ritratto un personaggio illustrissimo come Napoleone alle prese con un'azione quotidiana (inoltre, il generale corso si fa

⁷ Non mi dilungo sui modelli di primo e secondo Ottocento e sul salto di paradigma storico e epistemologico che contraddistingue la seconda metà del XIX secolo, discorsi già ampiamente trattati (cfr. *supra*, pp. 92-101).

radere la barba da un servo, la separazione di classe è netta), mentre Joyce descrive un personaggio qualunque, un *everyman*, in una situazione qualunque.

Anche sul piano filosofico, con Bergson, il tempo si relativizza e il mondo da insieme ordinato diventa un *gomitolo-groviglio* gaddiano. All'archeologia dell'io subentra il cubismo dell'io attimale stretto tra memoria e desiderio. L'eroe ottocentesco si trasforma spesso in inetto, che conserva spesso le ambizioni classiche, ma ne rimane schiacciato. Dall'*Erfahrung* benjaminiana, cioè l'esperienza che si fa patrimonio collettivo, si passa alla puntificazione dell'esperienza dell'io. Col modernismo si assiste a un'evoluzione del paradigma moderno, soprattutto ottocentesco, che indebolisce lo sfondo storico-dinamico che la letteratura moderna costruiva attorno agli individui. Il centro della storia diventano i singoli istanti della vita individuale, non più il *milieu*. Si spezza il legame fra vite private e destini generali. Così, dell'ottocentesco possesso pubblico e storico del tempo restano solo le intermittenze proustiane, mediante le quali si cerca di riappropriarsi del passato nel presente, le epifanie joyciane, i *moments of being* woolfiani.

Sarebbe scontato parlare del ruolo dirompente che gioca la psicanalisi nel mondo letterario, ma non bisogna dimenticare che sul finire del XIX secolo nasce il cinema, che già negli Anni Dieci del Novecento inventa un suo codice che costituisce un immenso motore di destabilizzazione narrativa. In generale, in tutte le arti si verificano mutamenti radicali, si registrano l'esplosione e la decomposizione di codici secolari. In pittura avanzano le avanguardie. In particolare, con l'astrattismo e il surrealismo scompare il paesaggio, si rinuncia a rappresentare la realtà e rimane solo il filtro delle emozioni del pittore o la geometrizzazione del reale. Nella scrittura si arriva agli estremismi a-sintattici futuristi, surrealisti e dada che scompongono la realtà. In musica dagli Anni Venti saltano la tonalità e unitarietà del ritmo. Questa polverizzazione delle regole nelle arti corrisponde a una frantumazione dell'ordine del mondo che nasce, oltre alle trasformazioni scientifiche e culturali già citate, da una plurivocità di cause storiche, economiche, sociali, tecnologiche. Ne cito alcune: i nuovi modi di produzione (il modello fordista e il passaggio dal carbone al petrolio sono

rivoluzionari; un film come *Tempi moderni* di Charlie Chaplin è emblematico in questo senso); la società sempre più di massa, visibile nelle moderne metropoli, in un diverso modo di distribuirsi socialmente, e nelle guerre di massa e tecnologiche, iniziate con le battaglie napoleoniche ma prepotentemente ed esponenzialmente accresciute nei numeri e nei mezzi nel primo conflitto bellico mondiale; il colonialismo; la nascita di un'inquieta piccola borghesia, da cui nascono vari fascismi europei.

In questo paesaggio assiologico i *Promessi sposi*, *Il rosso e il nero*, la *Comédie humaine*, *Guerra e pace* non sarebbero più pensabili nei loro termini. Nei quadri e (e nei romanzi) realisti c'è una prospettiva unica che permette di distribuire spazio e tempo sulla tela. Invece, a Lily Briscoe non sono chiari i tempi e gli spazi con cui disporre cose nel dipinto. Quindi, come collocare temporalmente le esperienze da mettere nel quadro? Eppure, dieci anni dopo,⁸ dopo che sono cambiate molte cose nelle vite dei personaggi del romanzo e dopo soprattutto che Mrs Ramsay è morta, la pittrice, rivivendo pensieri ed emozioni nel ricordo dell'amica, riesce a portare a compimento il ritratto:

Solo il lento, faticoso pellegrinaggio interiore nel trauma dell'assenza, solo il viaggio a ritroso nel passato, il ricordo, il pianto, l'estasi e la catarsi, le permetteranno di proiettare sulla tela "il centro di vuoto assoluto"⁹ dove un tempo stava la figura luminosa di Mrs Ramsay, che irradiava vita intorno a sé.¹⁰

Infatti, la pittrice Lily, alla fine, contempla l'opera finita, soddisfatta di aver trovato quel bandolo della matassa, quell'armonia che le ha consentito di esprimere la sua rappresentazione, seppur peritura e altamente soggettiva:

⁸ Virginia Woolf dipana *Gita al faro* in un decennio, un po' come il tempo necessario a Ulisse per tornare a Itaca.

⁹ V. Woolf, *Al faro*, cit., pp. 172 e 187.

¹⁰ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 255.

L'avrebbero appeso in soffitta, pensò; forse distrutto. Ma che importava? si chiese, prendendo di nuovo in mano il pennello. Guardò i gradini; erano vuoti. Guardò la tela; era confusa. Con intensità repentina, come se per un istante tutto apparisse chiaro, tirò una linea, lì, nel centro. Era fatto; finito. Sì, pensò, mettendo giù il pennello spossata, ho avuto la sua visione.¹¹

Come opera, dunque, Virginia Woolf (e con lei, magari in modi in parte diversi, altri narratori modernisti) per scrivere romanzi che sopperiscano alla caduta delle certezze e alla frantumazione dell'ordine del reale senza abdicare alla pretesa di una rappresentazione realistica? È la stessa Woolf, nel saggio *Modern Fiction*, a dichiarare qual è il nuovo compito del romanziere modernista, segnando la distanza tra la sua poetica e quella dei naturalisti inglesi Bennett, Wells e Galsworthy:

Esaminate per un momento – banali, fantastiche, evanescenti o incise con l'acutezza di una punta d'acciaio, che piovono da ogni parte, come un diluvio incessante di atomi. [...] Col risultato che se uno scrittore fosse un uomo libero e non uno schiavo, se potesse scrivere quel che vuole e non quel che deve, se potesse basare la sua opera su quel che sente e non sulle convenzioni, non ci sarebbe intreccio, non ci sarebbe commedia, tragedia, storia d'amore o catastrofe nel consueto stile [...]. La vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge da quando cominciamo ad aver coscienza fino alla fine. Non è forse compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto e irriducibile, senza preoccuparsi di aberrazioni o complessità, contaminando il meno possibile con quanto gli è estraneo, esterno? [...] Il vero materiale del romanzo è un po' diverso da quanto l'abitudine vorrebbe farci credere.¹²

Woolf cerca di mettere insieme un quadro in cui ogni elemento conservi la sua dignità senza confliggere con gli altri. Ma, se si vuole rendere giustizia a tutti i frammenti, si otterrà inevitabilmente una realtà frammentata e moltiplicata. Lo

¹¹ V. Woolf, *Al faro*, cit., p. 213.

¹² Id., *Il lettore comune*, cit., p. 170.

vediamo chiaramente nell'ultimo brano (*Il calzerotto marrone*) analizzato da Auerbach in *Mimesis*¹³: mentre Mrs Ramsay prova il calzerotto intanto pensa al passato, alle frasi dette da domestica in un altro momento. La scrittrice inglese usa l'indiretto libero e lo *stream of consciousness* mediato dal punto di vista di una soggettività altra, perché Mrs Ramsay riferisce le parole della domestica che a sua volta riportava i pensieri del padre. È un flusso di coscienza altrui che scorre in Mrs Ramsay. Non è l'equivalente del monologo di Amleto sul proscenio: qui l'io non assume una posizione unica, ma è anche il luogo in cui si accendono le percezioni di altre soggettività. Lo *stream* della Ramsay è l'unione multi-prospettica di flussi di coscienza altrui. Avviene così la moltiplicazione giustapposta dei punti di vista. Woolf in questo brano compie nella scrittura il procedimento di Picasso e Braque nella pittura: moltiplica le prospettive simultaneamente secondo un principio unificatore, che è l'esperienza percettiva del soggetto. Quella adottata dalla Woolf è una prospettiva cubista: nel tenere insieme tante prospettive ricostruisce una nuova, seppur traballante, unità. In tutta l'arte del primo Novecento c'è il rischio dell'estrema frammentazione della realtà, fino alla polverizzazione della stessa. Proust, solo dopo aver scritto sette romanzi, riesce a conquistare il diritto a dire che il tempo perduto può tornare vivo e presente. Nei modernisti la mimesi della reale viene ricostruita attraverso l'unione di più realtà. Questa è la direttiva degli scrittori modernisti: rendere giustizia della relativizzazione profonda della rappresentazione della realtà e di tutti i punti di vista che possono essere rappresentati.

Come si collocano in questo panorama Filippo Rubè e il suo creatore Borgese? Borgese ci mostra con Rubè l'abisso dell'uomo moderno. Rubè è come Lily Briscoe nel primo episodio: vuole ricostruire la realtà, mettere in ordine l'esistente affinché questo acquisti un senso e un segno positivo, ma esce sempre tragicamente sconfitto da tutti i suoi tentativi fallimentari. Filippo è figlio del suo tempo, ma non vorrebbe esserlo, aspirando a ricostruire un'unità esistenziale e valoriale perduta: rappresenta la sfasatura caratteristica della contemporaneità,

¹³ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 305-20.

definita da Giorgio Agamben come la «singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze»¹⁴. Rubè è un personaggio che naufraga nelle pozze della modernità e con la sua mania introspettiva e col suo paralizzante blocco cade nel pirandelliano essere uno, nessuno e centomila. Il narratore penetra la mente ossessionata del protagonista, ma nella sua coscienza o nelle sue deliranti fantasie affiorano molte volte più voci che lo rendono plurimo, come quando una di queste gli rimprovera di non seguire la verità che in realtà egli conoscerebbe: «'Ma tu', gli disse un'altra voce da un altro angolo della penombra, 'tu sapevi in fondo al tuo cuore che cosa fosse la verità, e l'hai tradita. Sei un infedele, un rinnegato, e perciò perisci» (p. 296). Anche dai termini di quest'ultima frase (ma tali concetti ricorrono in tutto il libro) – *infedele*, *rinnegato*, *perisci* – si evince che la crisi di *Rubè* è *in primis* morale e religiosa. La religione è una dimensione determinante del romanzo, i cui nuclei semantici sono intimamente connessi alla dimensione metafisica.¹⁵ Infatti, a Filippo «ogni forma di violenza è aliena e nutre (anche se distorta, nevrotica) una pietà cristiana verso se stesso e gli altri»¹⁶. Il protagonista è inetto, anzitutto, perché non riesce più a distinguere la verità. Infatti a Filippo, diversamente da altri inetti modernisti, essendo egli un *inetto cristiano*,¹⁷ dopo una vita fallimentare in cui non si è affermato socialmente ma soprattutto durante la quale non ha saputo riconoscere la superiore importanza della sfera etica, religiosa e trascendente, in *limine mortis*, in fondo alla sua *via crucis*, si apre un pertugio per un possibile riscatto salvifico ultraterreno. Verso la conclusione, poiché il disordine è ormai la molecola della realtà, il romanzo si dota di nuove strutture e di nuove mappe gnoseologiche, rinunciando a «emettere giudizi definitivi e imboccando la via di un'analisi che non prevede la sintesi»¹⁸. Compito del romanzo è, quindi, una diagnosi della

¹⁴ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 9.

¹⁵ L'elemento religioso è importante anche nei romanzi dell'amato Tozzi, tanto che sia nelle opere di Borgese che in quelle di Tozzi troviamo tratti religiosi di ascendenza dostoevskiana.

¹⁶ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. XIX.

¹⁷ Adotto di nuovo la felice coniazione di G. P. Giudicetti, p. 226.

¹⁸ A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., p. 305.

realtà che contempra soprattutto la denuncia della crisi di valori. La terapia per la letteratura, invece, Borgese la affida alle opere critiche (e, ancor più globalmente, quella per la società la teorizza negli scritti politici del periodo americano).

Borgese, riuscendo a rappresentare realisticamente e con una struttura organica e salda (la trama simbolica del romanzo è finemente ordita) i tormenti, i disagi, i deliri, le plurime anime di Rubè è come la Lily Briscoe dell'ultimo capitolo che, superata l'*empasse* emozionale e creativa, riesce a non annegare nell'anarchia del mondo e a darne una raffigurazione, seppur frammentaria. Come Lily Briscoe, Borgese aspira all'unità e punta allo «spirito»¹⁹, alla «cosa essenziale»²⁰ «in cui si raccoglie tutto il mistero della persona»²¹. Così, non potendola più ottenere nei modi del realismo del romanzo classico ottocentesco, trova comunque una soluzione legata a questa tradizione sul piano strutturale, esprimendo, però, una semantica modernista nei contenuti, nella rappresentazione della realtà e degli interrogativi esistenziali. Lo scrittore siciliano accoglie la visione modernista che mostra una realtà paratattica (non gerarchica e ipotattica come credevano i realisti di primo Ottocento) frammentata, discontinua, composta da elementi slegati, ognuno dei quali pretende di essere totalità. *Rubè*, romanzo che intende fornire una visione completa della vita, si propone come una risposta estetica ed etica alla disgregazione dell'esistenza. Sostiene con acutezza Annamaria Cavalli Pasini, in un libro dal titolo *L'unità della letteratura*, già indicativo dello scopo artistico, critico ed etico di Borgese, che

L'idea che esce dal testo è che l'uomo si salva attraverso l'ammissione che il frammento della sua esistenza – pur anche precario e scomposto e irriducibile a leggi universali – significa e vale solo in quanto si congiunge con altri frammenti, interagisce con loro a formare la catena mobile della storia.²²

¹⁹ V. Woolf, *Al faro*, cit., p. 73.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 255.

²² A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura*, cit., p. 262.

Al contrario di altri modernisti, che si limitano a illustrare in maniera lucida e spietata questa nuova ontologia ed estetica del reale e la crisi esistenziale e sociale dell'uomo moderno, Borgese aspira, forse con accorato velleitarismo idealista, a trovare un'unità anche etica nello scenario disgregato del mondo e a proporre soluzioni alla crisi. Se proprio l'uomo contemporaneo – come insegna Pirandello – non si può più essere *uno*, Borgese non vuole cadere nell'imbroglio di essere *centomila* e nemmeno finire nella tragedia di essere *nessuno*. La 'tradizionalità' della narrazione borgesiana, il suo ordine strutturale e simbolico non sono una scelta di conservatorismo formale, ma costituiscono un'opposizione assiologica alla crisi morale dei personaggi. Borgese, che potremmo definire un *Rubè risanato*, vuole aderire in pieno al suo tempo, agirvi dentro per trasformarlo verso una migliore condizione esistenziale, spirituale e politica per l'uomo. L'intellettuale polizzano crede nel valore morale all'atto artistico e per questo ringrazia Giovanni Gentile, capace di cogliere il senso etico di *Rubè*, in una lettera del 13 giugno 1921 (anno dell'uscita del romanzo):

M'ha dato felicità il tuo riconoscimento del senso morale di questo libro. Non molti dei lettori – abituati, nei libri sani, a un tristo e ovvio didascalismo, l'hanno finora capito; e i più considerano *Rubè* come un libro bello ma sconfortante.²³

2. Borgese apostolo degli scrittori di cose

La prosa di *Rubè* è complessa, virtuosistica, esondante, «facilmente trascende nel gusto barocco della metafora, della similitudine appariscente, degli accostamenti strani»²⁴. È una prosa moderna, anzi – per meglio dire – modernista,

²³ G. A. Borgese, *Lettere a Giovanni Gentile*, a cura di Giuliana Stentella Petrarchini, Roma, Archivio Guido Izzi, Roma, 1998, p. 107.

²⁴ V. Licata, *L'invenzione critica: Giuseppe Antonio Borgese*, cit., pp. 60-65.

priva di quella ariosità classica e di quell'atteggiamento distaccato e dominante del romanziere realista ottocentesco. Lo stile di questo romanzo è stato oggetto di violenti attacchi, soprattutto da parte di intellettuali coevi a Borgese,²⁵ fautori invece del frammentismo prima vociano e poi rondista:

Fin dall'apparizione di Rubè sulla scena letteraria italiana la critica, anche la più benevola, ebbe a esprimere le proprie riserve sulla qualità della sua prosa. Erano riserve non nuove nel nostro costume letterario. Non pochi scrittori, già nel secondo Ottocento, erano stati tacciati di scrivere male. Sul Verga stesso, in pieno Novecento, pesava, come lo stesso Borgese ebbe a sottolineare, una simile accusa. Specialmente all'epoca della pubblicazione del romanzo, in clima di imperante rondismo, strano doveva suonare il ritmo di quella prosa spesso zeppa di parallelismi vistosi, di immagini esuberanti, talora freddamente analitica e lucidamente raziocinativa. Era, anzitutto, la diffusa avversione al romanzo ad impedire a quei critici, sprovvisti d'altronde di una distanziata prospettiva storica, di comprendere la tensione etico-conoscitiva che sottintendeva la scelta borgesiana di tale forma, come pure di dare un adeguato giudizio sulla soluzione linguistica e adottata dall'autore.²⁶

L'accusa verso i romanziere di scrivere male è un *topos* della critica, che ricorre spesso a quest'attacco quando in realtà legge romanzi che la spiazzano su altri livelli (ideologico, tematico, strutturale), e che non ha risparmiato – lo ha detto anche, come appena riportato, Vincenzo Licata – lo stesso Verga (sempre Pirandello, ma non in segno di disprezzo, lo definisce «il più 'antiletterario' degli scrittori»²⁷),²⁸ modello fondamentale per Borgese, e modernisti come Svevo, rimasto per questo nell'ombra per quasi tutta la vita, fino alla scoperta da parte di Joyce e Montale, e Tozzi, scrittore amato e sostenuto proprio dal critico siciliano. Addirittura Lev Tolstoj è stato tacciato da molti critici del suo tempo di scrivere

²⁵ Rimando al capitolo sulle stroncature di *Rubè*, in part. *supra*, pp. 160-66.

²⁶ V. Licata, *L'invenzione critica: Giuseppe Antonio Borgese*, cit. pp. 60-61.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. *supra*, pp. 159-60.

Guerra e pace in una lingua pessima.²⁹ Ma, anche se questo fosse vero, ciò non ha impedito di farne uno dei capolavori assoluti della letteratura mondiale.

Rubè viene accolto con rigetto dalla critica italiana probabilmente anche perché è un'opera scomoda, che immette un fattore disforico, dissonante e inaspettato nel panorama letterario italiano e nella società dell'epoca, che non ritrova in questo documento letterario l'ideogramma dei valori politico-sociali e dei criteri estetici e che corrisponde alle sue aspettative. Infatti, a ben vedere – come puntualizza bene Natale Tedesco –, *Rubè* è spiazzante anche dal punto di vista stilistico: «L'importante merito dell'opera del 1921, proprio nell'apparente edificazione romanzesca tradizionale, è quello di aver portato ad unità nel tramite linguistico la doppia denuncia della crisi dei ruoli intellettuali e degli usi linguistici tradizionali»³⁰. Quello di Borgese si potrebbe definire un *classicismo paradossale* (la versione prosaica del *classicismo moderno* degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni* montaliane e del *Canzoniere* sabiano) nel quale l'autore si sforza di mantenere una compostezza e altezza stilistica classica, pur accogliendo la prosaicità e la bassezza del quotidiano contemporaneo, tanto che «se appena si scrosta la spessa mano di vernice che lo rende omogeneo e compatto in superficie, il testo manifesta numerose dissonanze, anche là dove il controllo è più rigoroso».³¹ Inoltre, il Borgese critico esorta ad attribuire maggior rilievo alle qualità intellettuali e alla pregnanza concreta di un'opera d'arte piuttosto che ai suoi pregi o difetti stilistici. Infatti, Borgese è – per dirla con Pirandello – uno *scrittore di cose* e non *uno scrittore di parole*,³² cioè un costruttore, un autore di significati densi, la cui scrittura non si alimenta solo di effimeri orpelli stilistici, mentre, secondo il parere di Borgese, 'scrittori di parole' erano i vociani, acerrimi

²⁹ V. Sklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit., p. 263.

³⁰ N. Tedesco, *L'esemplarità critica e inventiva di Giuseppe Antonio Borgese*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*. cit., pp. 535-539: 535.

³¹ A. Mauriello, *Simmetrie narrative nel 'Rubè' di Borgese*, cit., p. 303.

³² Pirandello conia la distinzione tra *scrittori di cose* e *scrittori di parole* proprio in un discorso celebrativo su Giovanni Verga: L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, cit., pp. 1009-10; e poi, in maniera più distesa in Id., *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, cit., pp. 1417-21.

nemici dello scrittore siciliano e fautori della *bella pagina*. È conveniente riportare parte della riflessione pirandelliana per rintracciare la genealogia letteraria italiana, da Dante a Manzoni e Verga, nella cui solidità tematica, ideologica e stilistica Borgese si riconosce e nella quale possiamo annoverarlo, in chiara antitesi col vacuo e iper-letterario *scrittore di parole* D'Annunzio – su cui più volte Borgese ha meditato. Dapprima l'agrigentino contrappone efficacemente l'arte di Verga e quella di D'Annunzio:

Giovanni Verga è il più «antiletterario» degli scrittori; il D'Annunzio è tutto letteratura, [...] noi sentiamo che è «troppo» [...] e che questo troppo gli è dato dalla letteratura, la quale ha arricchito col più dovizioso ausilio verbale, raffinandolo fin quasi a renderlo anormale, il nativo acume dei suoi sensi vivi.[...]

L'opera e l'arte di Giovanni Verga, che è la più antitetica [a quello di D'Annunzio] che si possa dare. [...] Là [in D'Annunzio] la pomposa opulenza non solo d'una prosa tutta tumida polpa con sapienza truccata, ma anche opulenza materiale di cose rappresentate [...]; qua [in Verga] asciutta magrezza d'ossatura e povertà nuda di parole e di cose.³³

In seguito, identifica le due famiglie degli *scrittori di cose* e degli *scrittori di parole* lungo tutta la storia letteraria italiana:

Due lineamenti ben distinti e quasi paralleli lungo tutto il cammino della nostra storia artistica: là uno stile di parole, qua uno stile di cose. Li abbiamo fin dagli inizi della nostra letteratura questi due stili opposti: Dante e Petrarca, [...], Machiavelli e Guicciardini, l'Ariosto e il Tasso, il Manzoni e il Monti, il Verga e il D'Annunzio. Negli uni la parola che pone la cosa e per parola non vuol valere se non in quanto esprime la cosa, [...]. Negli altri, la cosa che non tanto vale per sé quanto per come è detta, e appar sempre il letterato che vi vuol far vedere com'è bravo a dirvela [...]. E lì, dunque, una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono innanzi sì che voi ci camminate in mezzo [...]; e qua una

³³ Id., *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, cit., p. 1009; e Id., *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, cit., p. 1421.

costruzione da fuori, le parole dei repertori linguistici e le frasi che vi fanno dir queste cose, e che alla fine [...] vi saziano e vi stancano.³⁴

In questi secolari dualismi, noi potremmo aggiungere i vociani – perlomeno secondo il parere del polizzano – alla discendenza degli *scrittori di parole*, raffinati ma evanescenti, e Borgese quale ultimo apostolo degli *scrittori di cose*, perennemente e pervicacemente impegnato nel saldare parola e cosa, libro e realtà, critica e società, e, in definitiva, forse utopicamente, letteratura e vita.

3. Le emersioni moderniste di Rubè

Dopo quasi un secolo dalla pubblicazione, il riconoscimento del valore originale e innovativo di *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese non è ancora acclarato e la sua collocazione nel canone della storia letteraria italiana (sempre che lo si voglia finalmente inserire) risulta problematica, poiché non si riesce a offrire un'adeguata sistematizzazione critica a un romanzo che viene talvolta considerato in bilico fra tradizione e innovazione, e molto più spesso ritenuto attardato su viete soluzioni ottocentesche, invece che aderente, benché in modi peculiari, ai crismi delle poetiche moderniste. Con *Rubè*, Borgese crea un esemplare precursore che si situa a un crocevia da cui si diramano gli schemi narrativi futuri di quella rinascita del genere del romanzo che in Italia prende avvio pochi anni dopo grazie all'esplosione del "caso Svevo", innescato da Joyce e Montale nel 1925-'26, alla contemporanea uscita di *Uno, nessuno, centomila* (1925) di Pirandello, all'approdo di Bacchelli, già vociano e rondista, al romanzo storico con *Il diavolo di Pontelungo* del 1927, e al brillante esordio di Moravia nel 1929 con *Gli indifferenti*, su cui – lo abbiamo visto – la più tempestiva ed

³⁴ Id., *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, cit., p. 1010.

entusiasta recensione è firmata proprio da Borgese.³⁵ Lo scrittore siciliano diventa l'apripista di nuovi "tropi" esistenziali e psicologici, come afferma già nel 1968 Salvatore Battaglia:

Il disegno attuato dal Borgese nel suo primo romanzo segna, com'egli sperava ardentemente, una nuova coscienza rispetto all'autenticità del protagonista. I tropi psicologici introdotti dallo scrittore hanno un'ambiguità che era destinata a caratterizzare lo svolgimento della letteratura per tutto il Novecento. [...]

Un esame sinottico della narrativa italiana di questo cinquantennio, può testimoniare l'eredità dei "tropi" esistenziali che il Borgese ha proposto con *Rubè* e con *I vivi e i morti*. [...] con essi il loro autore ha dato consapevolezza a una condizione morale e critica, destinata a sviluppare una lunga storia. [...] Il problema, cioè, non è tanto di riconoscere al Borgese un titolo di "modello", quanto di restituirgli la funzione di battistrada o se si vuole di mossiere.³⁶

Si è visto come l'intento rifondativo della narrativa borgesiana sia legato alla sua interpretazione critica, espressa soprattutto in *Tempo di edificare*, nella quale il poliziano dichiara di proporsi come un restauratore del romanzo classico ottocentesco. Ma, il Borgese scrittore è forse «più avanti dei tempi»³⁷ del Borgese critico e, con *Rubè*, arriva a costruire un prodotto nuovo. Nonostante l'ossequio all'impianto ottocentesco del racconto, lo scrittore siciliano risente delle inquietudini formali della narrativa del suo tempo (soprattutto di Pirandello e Tozzi in Italia), sebbene questa viaggi sottotraccia rispetto alle correnti letterarie de *La Voce* e delle avanguardie, e in maniera più scoperta nella tendenza modernista europea. *Rubè* ha una costruzione più complessa, meno lineare e meno fluida rispetto al romanzo ottocentesco, in linea con la messa in questione delle strutture narrative introdotte dal romanzo primonovecentesco.³⁸ La trama, apparentemente di stampo ottocentesco e naturalista, manifesta un fortissimo ed

³⁵ Cfr. *supra*, pp. 152-53.

³⁶ Cfr. S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cit., pp. 534 e 541.

³⁷ L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. VII.

³⁸ Cfr. G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del 'Rubè' di Borgese*, cit.

elaborato gradiente di simbolismo. Secondo Maria Cristina Terrile, la tradizionale struttura narrativa del romanzo borgesiano è inadeguata a esprimere la novità rappresentata dal personaggio.³⁹ Questa è stata a lungo (e forse continua a essere) la tesi dominante della critica su *Rubè*. Invece, *Rubè* si può situare in bilico tra paradigma ottocentesco e modernismo. Una volta riconosciute questa sua specifica dialettica, possiamo sostenere che *Rubè* si inserisce nella tendenza modernista perché, nel rielaborare i caratteri della narrativa ottocentesca, ripensa la tradizione alla ricerca di soluzioni adeguate alle nuove esigenze storiche, avvicenda l'eredità ottocentesca con soluzioni inedite realizzando un romanzo di transizione verso il modernismo, rispecchiando in forma artistica proprio una transizione della storia della letteratura. Questo perché nella narrativa modernista d'inizio secolo, accanto a un forte impianto sperimentale, sussiste una mai sopita vocazione realista, tanto da evidenziare quell'«inquietudine condivisa da un'intera generazione di scrittori [quella modernista], che hanno ucciso la bestia nera del realismo (o del naturalismo) solo per farla risorgere in forma nuova»⁴⁰. Quindi, il modernismo di Borgese è temperato e *sui generis*: pur non affermandolo, egli lo realizza in forme inconsuete e diverse dagli altri modernisti italiani ed europei.

Sul piano tematico, abbiamo visto che il testo dello scrittore siciliano è più scopertamente modernista e imbevuto del clima culturale primonovecentesco. Determinanti in ogni aspetto contenutistico, l'intellettualismo del romanzo e l'immobilismo del protagonista, cui fa da contraltare una snervante speculazione filosofica e metafisica, ascrivono *Rubè* al modernismo: «nel romanzo non agiscono veri e propri personaggi, come avveniva nella letteratura tradizionale di ascendenza ottocentesca e d'inclinazione naturalista, bensì opera il congegno di un'idea, un'ipotesi di tipo concettuale»⁴¹. La crisi di *Rubè* rappresenta il dramma dell'intellettuale che non riesce più a ricomporre i frammenti di un mondo frantumato e dell'uomo moderno scisso nelle sue componenti:

³⁹ M. C. Terrile, *La narrazione dell'inefficienza in "Rubè" di G. A. Borgese*, cit.

⁴⁰ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 269.

⁴¹ S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cit., pp. 533-34.

La narrativa della crisi o della decadenza assistette stupefatta al tracollo di ogni tradizione e al dilagare dell'utopia del Moderno, poteva essere disperata o illusa, ma certo non sapeva più, o sapeva sempre meno, come ricomporre in un disegno coerente il mondo del suo tempo.⁴²

L'intellettuale polizzano (e con lui Rubè, ma in modi disperati e improduttivi) prova un *horror vacui* nel constatare la dissoluzione della tradizione valoriale (riflessa anche nella crisi della tradizione letteraria), il disfacimento assiologico della società. Ben si attagliano a Borgese le osservazioni di un intellettuale a lui coevo, Theodor Adorno:

L'oblio è disumano perché fa dimenticare la sofferenza accumulata: giacché la traccia della storia nelle cose, nelle parole, nei colori e nei suoni è sempre quella della passata sofferenza. Per questo la tradizione si trova oggi davanti a una contraddizione insolubile: nessuna è attuale né da resuscitare, ma quando ogni tradizione è spenta, la marcia verso la disumanità è iniziata.⁴³

La sfida di Borgese si palesa nel tentativo accorato e idealistico di ricomporre questa frattura storica in una forma ordinata, ancora ottocentesca, per arrestare la marcia verso la disumanità che, per di più, di lì a poco prende anche concretezza storica e politica nel fascismo. Sul piano pratico probabilmente non vi riesce fino in fondo e forse ne giova lo stesso Rubè, il cui esito è un romanzo in bilico fra tradizione e modernismo, con il quale Borgese punta a classicizzarsi aprendo una nuova via, appunto novecentesca, al romanzo realista, quel «classicismo *sui generis* e quasi paradossale» – che noi ora chiamiamo modernismo – frutto per

⁴² C. De Michelis, *La tragedia moderna del Novecento*, «Corriere della Sera», 31-1-2003. Affermazioni certamente condivisibili, mentre per la definizione di questo tipo di narrativa – come ampiamente spiegato nel corso di questo lavoro – noi parleremmo ovviamente di “narrativa modernista”.

⁴³ T. Adorno, *Sulla tradizione*, in Id., *Parva Aesthetica*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 33.

Montale di «scavi, macerazioni e complesse ‘esperienze’»⁴⁴. In *Rubè*, Borgese intercetta delle costanti della tradizione del romanzo ottocentesco, senza realizzarne una banale fotocopia o esserne un tardivo epigono, bensì realizzando un nuovo e ibrido tipo di romanzo che, formato da elementi compositi e adottando vecchie e nuove istanze letterarie, aderisce a una diversa mimesi letteraria della realtà, quella cioè del realismo modernista.

⁴⁴ E. Montale, *Umberto Saba* (1926), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, p. 118.

BIBLIOGRAFIA

- di GIUSEPPE ANTONIO BORGESE:

I. NARRATIVA

Rubè (1921), con uno scritto di Leonardo Sciascia, Milano, Mondadori, 2014.
I vivi e i morti (1923), introduzione di Gandolfo Librizzi, Palermo, Il Palindromo, 2018.

II. CRITICA LETTERARIA

La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee (1910-1913), Bologna, Zanichelli, 1927-'28, 3 voll.
Studi di letterature moderne (1915), Milano, Treves, 1920.
Risurrezioni, Firenze, Perrella, 1922.
Tempo di edificare, Milano, Treves, 1923.
Ottocento europeo, Milano, Treves 1927.
Il senso della letteratura italiana, Milano, Treves, 1931.
Poetica dell'unità (1934), Milano, Mondadori, 1952.
Da Dante a Thomas Mann, a cura di Giulio Vallese, Milano, Mondadori, 1958.
La città assoluta e altri scritti, a cura di Mario Robertazzi, Milano, Mondadori, 1962.

III. ARTICOLI DI GIORNALE DI CRITICA LETTERARIA CITATI

- *Federigo Tozzi*, «I Libri del giorno», 4 aprile 1920, pp. 171-74.
- *Federigo Tozzi e la piccola borghesia: giovani, l'amore, ricordi di un impiegato*, «I Libri del giorno», 9 settembre 1920, pp. 457-59.
- «*Il Podere*» di *Federigo Tozzi*, «I libri del giorno», 4 aprile 1921, pp. 174-76.
- *Il precursore Tozzi*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1928.
- «*Gli Indifferenti*», «Corriere della Sera», 21 luglio 1929.
- *Rileggendo 'Anna Karenina'*, «Corriere della Sera», 1-5-1951.

IV. SCRITTI STORICO-POLITICI

La nuova Germania (1909), Milano, Treves, 1917.

Italia e Germania (1915), Milano, Treves, 1919.
Guerra di redenzione (1915), Milano, Rava, 1915.
Goliath, the march of fascism, New York, The Viking Press, 1937, trad. it. *Golia, la marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1983.

V. EPISTOLARI

Lettere a Giovanni Gentile, a cura di Giuliana Stentella Petrarchini, Roma, Archivio Guido Izzi, Roma, 1998.

VI. PROGETTI EDITORIALI

AA.VV., *Biblioteca romantica*, diretta da G. A. Borgese, Milano, Mondadori, 1971, 53 voll.

TOZZI, FEDERIGO, *Ricordi di un giovane impiegato*, con un *Avvertenza* di Giuseppe Antonio Borgese, Roma, La rivista letteraria, 1920.

ID., *Gli egoisti – L'incalco*, con una nota preliminare di Giuseppe Antonio Borgese, Roma-Milano, Mondadori, 1923.

Repertori bibliografici

MACCONI, MARIA GRAZIA (a cura di), *Catalogo del Fondo Giuseppe Antonio Borgese della biblioteca umanistica dell'Università degli studi di Firenze*, Firenze, Gonnelli, 2009:

– *Bibliografia delle Opere di G. A. Borgese*, pp. 171-185

– *Bibliografia critica su G. A. Borgese*, pp. 185-208

GIUDICETTI, GIAN PAOLO, *Bibliografia*, in ID. *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati, 2005:

– Opere di G. A. BORGESE, pp. 237-40.

– Opere su G. A. BORGESE, pp. 241-49.

Volumi su Borgese

DE SETA, ILARIA, *American citizen. G. A. Borgese tra Berkeley e Chicago (1931-52)*, presentazione di Paolo Marzotto, Roma, Donzelli, 2016.

DE SETA, ILARIA – GENTILI, SANDRO (a cura di), *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

LIBRIZZI, GANDOLFO (a cura di), *'Rubè' e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, Atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo *Rubè* (19 marzo 1921) di Giuseppe Antonio Borgese, Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011, Palermo, Fondazione G. A. Borgese, 2012.

ID. (a cura di), *Biografia di Giuseppe Antonio Borgese*, Polizzi Generosa, Fondazione G. A. Borgese, 2012; anche in Id. (a cura di), *'Rubè' e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, Atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo *Rubè* (19 marzo 1921) di Giuseppe Antonio Borgese, Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011, Palermo, Fondazione G. A. Borgese, 2012, pp. 247-80.

CARTA, AMBRA, *Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, Palermo, :duepunti edizioni, 2011.

DE LEVA, GIOVANNI, *Dalla trama al personaggio: 'Rubè' di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010.

GIUDICETTI, GIAN PAOLO, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati, 2005.

PARISI, LUCIANO, *Borgese*, Torino, Ed. Tirrena Stampatori, 2000.

CAVALLI PASINI, ANNAMARIA, *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*, Bologna, Patron, 1994.

SANTANGELO, GIORGIO (a cura di), *G. A. Borgese. La figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale (Palermo-Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983), Palermo, STASS, 1985.

KUITUNEN, MADDALENA, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, Napoli, Federico & Ardia, 1982.

LICATA, VINCENZO, *L'invenzione critica: Giuseppe Antonio Borgese*, Palermo, Flaccovio, 1982.

MEZZETTI, FERNANDO, *Borgese e il fascismo*, introduzione di Guido Piovene, Palermo, Sellerio, 1978.

Saggi e articoli su Borgese

BIAGI, DARIA, *Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore*, in «*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, a cura di Maurizio Pirro, Milano, di/segni, 2018, pp. 167-185.

CARTA, AMBRA, *Rubè*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 163-181.

DE SETA, ILARIA, “*La biblioteca romantica*” 1930-1938. *Il contributo di Giuseppe Antonio Borgese alla formazione di un canone della letteratura straniera in Italia*, in *La tradizione ‘in forma’*, a cura di Carmen van den Bergh e Bart van den Bossche, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 87-96.

BILLERI, MATTEO, *Macbeth in camicia nera: Mussolini secondo Borgese (con un'appendice su Gadda e Palazzeschi)*, in *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 15-28.

CARTA, AMBRA, *L'umanesimo civile e cristiano di Giuseppe Antonio Borgese*, «*Critica letteraria*», XLVI, IV, n. 173, 2016, pp. 669-83.

LA ROVERE, LUCA, *Un intellettuale liberale di fronte al totalitarismo fascista. Rileggendo il “caso Borgese”: nuovi spunti interpretativi*, in *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 51-72;

DE LEVA, GIOVANNI, *Rubè e la letteratura della Grande Guerra*, in G. LIBRIZZI (a cura di), *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, Atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo *Rubè* (19 marzo 1921) di GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011, Palermo, Fondazione G. A. Borgese, 2012, pp. 47-60.

ONOFRI, MASSIMO, *Borgese da 'Rubè a 'Golia': appunti per un'antropologia italiana*, in G. LIBRIZZI (a cura di), *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento*, Atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo *Rubè* (19 marzo 1921) di GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011, Palermo, Fondazione G. A. Borgese, 2012, pp. 33-46; e in ID., *Altri italiani. saggi sul Novecento*, Roma, Gaffi, 2012, pp. 37-56.

ID., *Borgese e Debenedetti*, in ID., *Altri italiani: saggi sul Novecento*, a cura di Barbara Pasqualetto, Roma, Gaffi, 2012, pp. 57-76; prima in «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2001, pp. 145-63.

DE SETA, ILARIA, *Borgese rivalutato da Sciascia. Un'ideale autobiografia nazionale*, «La Libellula», Special Issue on *Il mestiere perduto. Sul silenzio degli intellettuali e la rimozione storica dell'idea di cultura come valore politico-sociale*, n.3, anno 3, 2011, pp. 14-22.

FERLITA, SALVATORE, *Rubè 90 anni dopo: così Borgese divide la critica raccontando un intellettuale*, «La Repubblica», 24/05/2011.

CATTANEO, ELISA, *Borgese e la "Biblioteca Romantica" Mondadori*, in «La fabbrica del libro», n. 2, 2010, pp. 12-17

GENTILI, SONIA, *Personaggio letterario e carattere «sopraindividuale»: T. Mann, G. A. Borgese, V. Brancati*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di SONIA GENTILI e SIMONA FOÀ, Roma, Carocci, 2010, pp. 247-70.

SCHWARZE, MICHAEL, *Sbocchi retorici dalla crisi di civiltà del primo dopoguerra: Borgese e Gadda*, in «Studi italiani», 2007-'08, n. 1-2, pp. 83-103.

WEISBERG, ALESSIA, *Il naufragio di un Ulisse moderno: ironia, guerra e crisi della virilità in 'Rubè' di G. A. Borgese*, in «Carte italiane», UCLA, 2 (2-3), 2007, pp. 172-86.

BALDI, GUIDO, *Rubè: l'intellettuale declassato fra società industriale e conflitti del dopoguerra*, in ID., *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 117-46.

ONOFRI, MASSIMO, *Il caso Borgese*, in ID., *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003, pp. 11-30.

FABBIAN, CHIARA, *A ciascuno il suo. L'abito, il corpo e il profumo in 'Rubè' di Giuseppe Antonio Borgese*, in «Italice», 2003, n. 1, pp. 21-39.

BALDI, GUIDO, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del 'Rubè' di Borgese*, in «Lettere italiane», 2002, n. 4, pp. 548-70.

ONOFRI, MASSIMO, *Borgese, la ricca eredità di un intellettuale. A cinquant'anni dalla morte, rileggiamo le opere del saggista, critico e romanziere*, «L'Unità», 04/12/2002, p. 29.

KROHA, LUCIENNE, *Edipo e modernità: 'Rubè' di G. A. Borgese fra psicoanalisi e letteratura*, in «Italice», 2000, n. 1, pp. 45-68.

PARISI, LUCIANO, *La critica militante di G. A. Borgese*, in «Italian Studies», 1999, pp. 102-117.

ID., *Borgese* in MENGALDO, PIER VINCENZO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 29-33.

ID., *I vivi e i morti di G. A. Borgese*, in «The Italianist», 1997, pp. 60-73.

ID., *Borgese e Manzoni*, «MLN», vol. 112, n.1, Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 38-56.

MAURIELLO, ADRIANA, *Simmetrie narrative nel Rubè di Borgese*, in «Critica Letteraria», 1996, XXIV (91-92), pp. 283-306.

TERRILE, MARIA CRISTINA., *La narrazione dell'inefficienza in "Rubè" di G. A. Borgese*, in «Italice», 1995, n. 1, pp. 40-53.

TOSI, LUCIANO, *G. A. Borgese e la prima guerra mondiale (1914-1918)*, in «Esperienze letterarie», 24, 1994, pp. 53-69.

FLORIANI, PIERO, *Borgese su Borgese. Una lettera a Gentile su Rubè*, in «Rivista di letteratura italiana», 1992, pp. 647-654.

BORSELLINO, NINO, *Borgese agonista (tra Verga e Pirandello)*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale: Palermo-Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983, a cura di G. Santangelo, Palermo, STASS, 1985, pp. 527-33.

DI LEGAMI, FLORA, *'I vivi e i morti' tra crisi di presenza storica e rifondazione etica-estetica*, in *G. A. Borgese, la figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale, Palermo-Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983, Palermo, STASS, 1985, pp. 265-98.

SCIASCIA, LEONARDO, *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (1985), Milano, Adelphi, 2000, pp. 44-85.

TEDESCO, NATALE, *L'esemplarità critica e inventiva di Giuseppe Antonio Borgese*, in *G. A. Borgese. la figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale: Palermo-Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983, a cura di G. Santangelo, Palermo, STASS, 1985, pp. 535-539.

ITALO, CALVINO, *La «Romantica»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-40)*. Atti del convegno di Milano (19-21 febbraio 1981), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 172-78.

SCIASCIA, LEONARDO, *Borgese*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 202-08.

ID., *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1982; ora in *Rubè*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 363-69.

FRASCARELLI GERVAZI, MARIA NELLA, *I romanzi di Borgese e la tradizione narrativa americana: spunti e suggestioni*, in «Critica letteraria», 1982, pp. 359-372.

GIANNANTONIO, POMPEO, *Rubè o la crisi dell'intellettuale*, in Id., *Contemporanea*, Napoli, Loffredo, 1981, pp. 131-44.

GIORDANO, ANNA STEFANIA,, *Rassegna di studi critici su Borgese romanziere*, in «Critica letteraria», 1982, pp. 161-172.

FREDA MELIS, ROSSANA, *Alcuni appunti sul "Rubè" di Borgese*, «Cultura neolatina», XLI, n. 1-2, 1981, pp. 129-44.

REINA, LUIGI, *Borgese e Tozzi*, in «Critica letteraria», 1981, n. 3, pp. 474-85.

SANTORO, MARIO, *'Tempo di edificare' e il romanzo degli anni Venti*, in ID., *L'uomo nel labirinto*, Napoli, Federico & Ardia, 1981, pp. 57-74; e in «Esperienze letterarie», n. 6, 1981, pp. 28-45.

ID., *Esemplarità di 'Rubè'*, in ID., *L'uomo nel labirinto*, Napoli, Federico & Ardia, 1981, pp. 75-121;

DE MARIA, LUCIANO, *Introduzione*, in G. A. Borgese, *Rubè*, Milano, Mondadori, 1980, pp. V-XX.

PAPPALARDO, FERDINANDO, *'Rubè' fra tradizione e crisi*, in «Lavoro critico», 1980, n. 20, pp. 47-79.

BIASIN, GIAN PAOLO, *Il rosso o il nero: testo e ideologia in 'Rubè'*, «Italice», LVI, 1979, n. 2, pp. 172-97; e poi ID. *Il rosso o il nero*, in ID., Roma, Bulzoni, *Icone italiane*, 1983, pp. 147-80.

NATALI, GIULIA, *Il caso e l'analisi: 'Rubè'*, in ID., *La verità e la menzogna da Sperelli a Zeno*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 117-44.

OLIVIERI, MARIAROSARIA, *Schema oppositivo nel 'Rubè' di Borgese*, «Prospetti», 1976, n. 41-42, pp. 31-39.

MORETTI, MARIO, *Lettera a Luciano De Maria*, Cesenatico 28 novembre 1974, in GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Rubè*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano, Mondadori, 1974, pp. 398-99.

ISNENGI, MARIO, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970, pp. 198-202.

Borgese in BALDACCI, LUIGI, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 45-52.

BATTAGLIA, SALVATORE, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

ROBERTAZZI, MARIO, *Introduzione a G. A. Borgese, La città assoluta e altri scritti*, a cura di Mario Robertazzi, Milano, Mondadori, 1962.

Giudizi su Borgese e stroncature di *Rubè* citati

CECCHI, EMILIO, «*Rubè*» di G. A. Borgese, «La Tribuna», 12 aprile 1921.

ID., *Borgese romanziere*, «La Tribuna», 13 aprile 1921; poi, con il titolo *Testimonianza su Borgese*, in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, pp. 460-65.

GIUSSO, LORENZO, *Il viandante e le statue*, Milano, Corbaccio, 1926, pp. 165-77.

MOMIGLIANO, ATTILIO, *Rubè*, «Il Giornale d'Italia», 23 aprile 1921; poi, con il titolo *Giuseppe Antonio Borgese*, in ID., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, pp. 261-95.

PANCRAZI, PIETRO, *Romanzo di Borgese*, «Il Resto del Carlino», 14 maggio 1921; poi in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi (1918-1922)*, Bari, Laterza, 1941, pp. 153-59.

ID., *Il romanzo di un critico*, in ID., *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, pp. 155-65.

GARGIULO, ALFREDO, *Conclusioni sul 'Rubè'*, «L'Italia letteraria», n. 11, 1931; poi in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, pp. 185-91.

ID., *Patologia di un romanzo*, «L'Italia letteraria», n. 11, 22 marzo 1931; poi in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, pp. 177-84.

GIUSSO, LORENZO, *Il viandante e le statue. Saggi sulla letteratura contemporanea*, Roma, Edizione Cremonese, 1942.

PIOVENE, GUIDO, *Ritorno di Rubè*, in G. A. Borgese, *Rubè*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano, Mondadori, 1974, pp. 400-404.

ONOFRI, MASSIMO, *Fortuna di 'Rubè'*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, t. II, a cura di Walter Pedullà e Ninò Borsellino, Roma, Motta, 2004, pp. 1038-43.

DE SETA, ILARIA, *Ritratto e autoritratto. Sciascia e Borgese*, in «Todomodo», VII, 2017, pp. 167-78.

Sul modernismo e su scrittori (qui ritenuti) modernisti

Volumi

ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018.

CASTELLANA, RICCARDO, *Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018.

TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.

DONNARUMMA, RAFFAELE – GRAZZINI, SERENA (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi, 2016.

PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e modernismo*, Artemide, Roma 2016.

GARRIDO ARDILA, JUAN ANTONIO, *La construcción modernista de 'Niebla' de Unamuno*, Barcelona, Anthropos, 2015.

LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012.

MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

BALDI, VALENTINO, *Reale invisibile. Mimesi ed interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010.

PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Le Monnier, Firenze, 2010.

CASTELLANA, RICCARDO, *Parole, cose, persone: il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009.

DI MARTINO, LOREDANA, *Il caleidoscopio della scrittura: James Joyce, Carlo Emilio Gadda e il romanzo modernista*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche italiane, 2009.

PALUMBO, MATTEO, *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007.

LUPERINI, ROMANO, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, in part. pp. 207-308.

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Gadda modernista*, Palermo, Palumbo, 2006, in part. pp. 7-28.

LUPERINI, ROMANO, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.

PETRONI, FRANCO, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006.

LUPERINI, ROMANO, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

SOMIGLI, LUCA – MORONI, MARIO (a cura di), *Italian Modernism. Italian culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, Toronto University Press, 2004.

PELLINI, PIERLUIGI, *In una casa di vetro, Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

REED, ARDEN, *Manet, Flaubert and the emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

SHIACH, MORAG (a cura di), *The Cambridge companion to modernist novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

AZÉRAD, HUGO, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner: le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Lang, 2002.

GUGLIELMI, GUIDO, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardie*, Napoli, Liguori, 2001.

NICHOLLS, PETER, *La forma e le scritture. Una lettura critica del modernismo*, traduzione di Simona Mambrini, Roma, Armando Editore, 2000.

MAZZACURATI, GIANCARLO, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.

TELLINI, GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, in part pp. 287-388.

LUPERINI, ROMANO, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma.Bari, Laterza, 1995.

STEVENSON, RANDALL, *Modernist fiction: an introduction*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1992, trad. It. STEVENSON, RANDALL, *Il romanzo modernista*, Palermo, Sellerio, 2003.

MAZZACURATI, GIANCARLO, commento a L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

CIANCI, GIOVANNI, (a cura di), *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

EYSTEINSSON, ASTRADUR, *The concept of Modernism*, New York, Cornell University Press, 1990.

LUPERINI, ROMANO, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

CHAMBERS, ROSS, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernism en France*, Paris, Corti, 1987.

MAZZACURATI, GIANCARLO, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

GONZÁLEZ MARTÍN, VICENTE, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, 1978.

KELLY, ANNAMARIA, *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976;

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento* (1971), presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1998.

ID., *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

WILSON, EDMUND, *Il castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930* (1931), trad. italiana di Marisa e Luciana Bulgheroni, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Saggi e articoli

BERTONI, FEDERICO, *Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 39-52.

CANGIANO, MIMMO, *The Historical Rise of Modernism in Italy: Luigi Pirandello's 'The Old and the Young'*, «La parola del testo», 2018, XXII, n. 1-2, pp. 163-183.

CASINI, SIMONE, *Gli indifferenti*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 211-27.

LUPERINI, ROMANO, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in ID., (a cura di), *Alla ricerca di nuove forme. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 23-38.

ID., *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, 11-34.

PALMIERI, NUNZIA, *La coscienza di Zeno*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 195-208.

PANETTA, MARIA, *Le riviste e la scrittura del romanzo*, in *Il romanzo in Italia*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 229-40.

PELLINI, PIERLUIGI, *Zola modernista? Con una premessa sul periodizzamento*, in SOMIGLI, LUCA – CONTI, ELEONORA (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 19-41.

POLACCO, MARINA *Luigi Pirandello*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 53-74.

TANGANELLI, PAOLO, *Il nuovo romanzo di Unamuno e le categorie storiografiche di primo Novecento*, in «Artifara», n. 18, 2018, pp. 231-45; ora anche in Luperini, Romano (a cura di), *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo Novecento*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 135-60.

TORTORA, MASSIMILIANO, *Federigo Tozzi*, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 121-135.

TRAMA, PAOLO, *Verso una nuova soggettività. Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento*, in *Il romanzo in Italia*, ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo russo*, in *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 173-194.

MILANI, FILIPPO, *La letteratura italiana del Novecento: un itinerario europeo*, <http://www.letteraturaitalianaonline.com/novecento/letteratura-italiana-novecento-milani.html>, visitato il 23 aprile 2018.

DE SETA, ILARIA, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in CASTELLANA, RICCARDO – DE SETA, ILARIA (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91-106.

GALLO, CINZIA, *La 'vita operosa' di Massimo Bontempelli fra narrativa, autobiografia e «autofiction»*, in «Echo des études romanes», XIII, 2, 2017, pp. 147-159.

PALUMBO, MATTEO, *Le epifanie di Tozzi*, in CASTELLANA, RICCARDO – DE SETA, ILARIA (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Roma, Carocci, 2017, pp. 25-38.

BALDI, VALENTINO, *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda*, in «Allegoria», 73, gennaio-giugno 2016, pp. 32-49.

PELLINI, PIERLUIGI, «*Cerveux de fruitier*», «*enculeurs de mouches*»: per una genealogia del modernismo, in Id., *Naturalismo e modernismo*, Artemide, Roma 2016, pp. 185-235, e ora in LUPERINI, ROMANO, (a cura di), *Alla ricerca di nuove forme. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 237-75.

TORTORA, MASSIMILIANO, *1929: 'Gli indifferenti' e la nuova stagione del realismo*, in «Allegoria», 71-72, gennaio-dicembre 2015, pp. 10-23.

SOMIGLI, LUCA, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», n. 35-36, 2013/2014, pp. 65-75.

MENEGHELLI, DONATA, *Quanto è modernista il 'modernismo italiano'?* *Letteratura mondiale, storia letteraria, periodizzazione*, «Narrativa», 2013/2014, n. 35-36, pp. 77-91.

GARRIDO ARDILA, JUAN ANTONIO, *Itinerario de la novela modernista española*, in «Revista de Literatura», julio-diciembre, vol. LXXV, n. 150, 2013, pp. 547-571.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, MARÍA BELÉN, *Come tu mi vuoi: il Pirandello degli spagnoli*, in *Letteratura e oltre, Studi in onore di Giorgio Baroni*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 375-78.

LUPERINI, ROMANO, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12.

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.

CASTELLANA, RICCARDO, *Pirandello o la coscienza del realismo: i 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore'*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, 2012, pp. 105-134.

CESERANI, REMO, *La maledizione degli ismi*, in «Allegoria», n. 65/66, 2012, pp. 191-213.

DI NUNZIO, NOVELLA, *Da Auerbach a Debenedetti: il modernismo come metodo*, in «Intersezioni», 2012, n. 1, pp. 93-112.

GUERRIERO, STEFANO, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 81-86;

TORTORA, MASSIMILIANO, *Zeno antieroe modernista*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 183-200.

BALDI, VALENTINO, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo in Italia*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 66-82.

CASTELLANA, RICCARDO, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il Fu Mattia Pascal»*, in GASPAROTTO, LISA – DE GIORGI, ROBERTA, (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 127-135.

LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo in Italia*, in «Allegoria», 2011, n. 63, pp. 7-100.

NUCIFORA, ALESSANDRA, *Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 30-44.

SOMIGLI, LUCA, *Dagli 'uomini del 1914' alla 'planetarietà'. Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 7-29.

TORTORA, MASSIMILIANO, *La narrativa modernista italiana*, in LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo in Italia*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, pp. 83-91.

DI NUNZIO, NOVELLA, *Il metodo modernista di Debenedetti*, in «Esperienze letterarie», n. 3, 2010, pp. 101-117.

MUÑIZ MUÑIZ, MARÍA DE LAS NIEVES, *Il romanzo modernista*, in COSTA, SIMONA – VENTURINI, MONICA (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 83-100.

TORTORA, MASSIMILIANO, *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-25)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45.

ID., *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo Palumbo, 2010, pp. 281-302.

ID., *Senilità romanzo modernista*, in S. COSTA E M. VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*. Atti del convegno MOD (Roma 4-6 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, pp. 453-464.

ID., *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, in «Allegoria», 62, luglio-dicembre 2010, pp. 153-161.

BORELLI, MASSIMILIANO, *Debenedetti e il personaggio-uomo tra modernismo e* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2009, n. 34, pp. 125-34.

CASTELLANA, RICCARDO, *Storicizzare il presente. Sul XX Capitolo di 'Mimesis'*, in AA.VV., *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009, pp. 103-112.

LUPERINI, ROMANO, *Metodo e utopia in 'Mimesis'*, in «Moderna», XI, n. 1, 2009, pp. 53-63.

CASTELLANA, RICCARDO, *Sul metodo di Auerbach*, in «Allegoria», n. 56, 2007, pp. 61-79.

DI MARTINO, LOREDANA, *Modernism/Postmodernism. Rethinking the Canon through Gadda*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», n. 5, 2007, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/dimartinocanon05.php>;

FERRARO, CARMINE LUIGI, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra "identità" e "creazione del personaggio"*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», vol. 99, n. 2, 2007, pp. 297-326.

MAZZONI, GUIDO, *Auerbach: Una filosofia della storia*, in «Allegoria», n. 56, 2007, pp. 80-101.

CESERANI, REMO, *Italy and modernity. Peculiarities and Contradictions*, in LUCA SOMIGLI – MARIO MORONI (a cura di), *Italian modernism*, Toronto, Toronto University Press, 2004, pp. 35-62.

LAVAGETTO, MARIO, *Svevo nella terra degli orfani*, in ID., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 277-97.

PRENDERGAST, CHRISTOPHER, *Codeword Modernity*, in «New Left Review», n. 24, 2003, pp. 95-111.

MERIGGI, MARCO, *Pioggia. Gli indifferenti*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. V, pp. 477-89.

RABATÉ, JEAN, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. I, pp. 750- 773.

LEVENSON, MICHAEL, *Introduction*, in ID. (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, seconda ed., New York, Cambridge University Press, 2001.

STANFORD FRIEDMAN, SUSAN, *Definitional Excursions: The Meaning of Modern/Modernity/Modernism*, in «Modernism/Modernity», n. 3, 2001, pp. 493-513.

LAVAGETTO, MARIO, *Svevo e la crisi del romanzo moderno*, ASOR ROSA, ALBERTO, (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 245-267.

JAUSS, HANS ROBERT, *Tradizione letteraria e coscienza della modernità*, in *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 37-98.

MUÑIZ MUÑIZ, MARIA DE LA NIEVES, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, «Quaderns d'Italià», II, n. 2, 1997, pp. 1-36.

PATRUNO, MARIA LUISA, *Pirandello critico. Il discorso su Giovanni Verga*, in «Critica letteraria», n. 90, 1996, pp. 221-38.

ID., *La linea Cervantes-Pirandello (per una storia dei rapporti fra critica e ideologia)*, in «Allegoria», n. 19, 1995, pp. 7-25.

ID., *Pirandello nella critica spagnola*, «Pirandellian Studies», V, 1995, pp. 126-47.

BALDACCI, LUIGI, *Introduzione a M. Bontempelli, Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1991.

LEVIN, HARRY, *What was modernism?*, in «The Massachusetts Review», vol. I, n. 4, 1960, pp. 609-30, poi in ID., *Refractions: essays in Comparative Literature*, Oxford University Press, New York, 1966.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* (1956), Torino, Einaudi, 2000, pp. 305-38 (Cap. *Il Calzerotto marrone*).

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Svevo e Schmitz*, «Il Convegno», X, 1-2, 25 gennaio-25 febbraio 1929, pp. 15-54, ora in ID., *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 47-90.

Scritti letterari e critici di scrittori coevi a Borgese

BACCHELLI, RICCARDO, *Il mulino del Po*, introduzione di Indro Montanelli, Milano, Mondadori, 1995.

BONTEMPELLI, MASSIMO, *La vita intensa*, a cura di Luigi Baldacci, in *Opere Scelte*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1978.

ID., *La vita operosa*, a cura di Luigi Baldacci, in *Opere Scelte*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1978.

BORGES, JORGE LUIS, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

ID., *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1990; trad. it. *L'artefice*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 1999.

CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Folio plus classiques, 2006.

DUJARDIN, ÉDOUARD, *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Messein, 1931.

ELIOT, THOMAS STEARNS, *Tradizione e talento individuale*, in ID., *Il bosco sacro: saggi sulla poesia e sulla critica*, traduzione di Vittorio Di Giuro e Alfredo Orbetello; con una nota di Massimo Bacigalupo, Milano, Bompiani, 2003, pp. 69-80.

ID., *La terra desolata*, Milano, BUR, 2013.

GADDA, CARLO EMILIO, *Arte del Belli*, in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958.

ID., *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti I*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1994.

ID., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, prefazione di Pietro Citati, nota di Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 2011.

ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991.

ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, in *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, vol. V.

ID., *Un'opinione sul neorealismo*, in ID., *I viaggi la morte*, in *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, *SGF (Saggi giornali favole e altri scritti)*, vol. II, pp. 629-30.

HEMINGWAY, ERNEST, *Il ritorno del soldato*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 2006.

JAHIER, PIERO, *Con me e con gli alpini*, Firenze, Vallecchi, 1967.

JOYCE, JAMES, *Le gesta di Stephen*, traduzione di Carlo Linati, Milano, SE, 1991.

LAWRENCE, DAVID HERBERT, *Why the Novel matters*, in Id., *Phoenix. The Posthumous Papers*, New York, The Viking Press, 1936; ora in ID., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, ed. by B. Steel, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 191-98.

MANN, THOMAS, *Goethe e Tolstoj*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 30-156.

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983.

MORAVIA, ALBERTO, *Agostino*, Milano, Giunti Bompiani, 2017.

MUSIL, ROBERT, *L'uomo senza qualità*, introduzione di Bianca Cetti Marinoni; traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1997.

ID., *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995.

PESSOA, FERNANDO, *Livro do desassossego*, leitura, fixação de inéditos, organização e notas Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença, 1990; ediz. it. F. Pessoa, *Livro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di Maria José de Lancastre, prefazione di Antonio Tabucchi, traduzione di Maria José de Lancastre e di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2013.

ID., *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Joel Serrão, Lisboa, Confluência, 1944 (3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1985).

PIRANDELLO, LUIGI, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia (3 dicembre 1931)*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori – I Meridiani, 2006, pp. 1417-35.

ID., *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio

introduttivo di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori – I Meridiani, 2006, pp. 1000-1021.

ID., *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. I, pp. 317-586.

ID., *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, pp. 517-735.

ID., *I vecchi e i giovani*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, pp. 3-515.

ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.

ID., *Uno nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, pp. 737-902.

POUND, EZRA, *A Retrospect*, in ID., *Literary Essays of Ezra Pound*, Westport, Greenwood Press, 1979.

PROUST, MARCEL, *La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino Einaudi, 1990.

PROUST, MARCEL, *A propos du «style» de Flaubert*, in «*Contre Sainte-Beuve*» précédé de «*Pastiche set mélanges*» et suivi de «*Essai et articles*», édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, 1971, pp. 593-96; ediz. it. ID., *Da aggiungere al Flaubert*, in ID., *Contro Sainte-Beuve*, trad. di Paolo Serini e Mariolina Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Einaudi, 1974, pp. 97-100.

SVEVO, ITALO, *La coscienza di Zeno*, in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

ID., «*Mastro-Don Gesualdo di G. Verga*», in «L'Indipendente», 17 dicembre 1889, ora in ID., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1079-82.

TOZZI, FEDERIGO, *Come leggo io*, in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987, pp. 1324-27.

ID., *Con gli occhi chiusi*, introduzione e note di Giuseppe Nicoletti, Milano, Garzanti, 2002.

ID., *Giovanni Verga e noi*, in «Il messaggero della domenica», 17 novembre 1918, ora in ID., *Opere*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987, pp. 1304-08.

ID., *Luigi Pirandello*, in ID., *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS, 1993.

ID., *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007.

ID., *Realtà di ieri e di oggi*, Manziana, Vecchiarelli, 1992.

WOOLF, VIRGINIA, *Al faro*, trad. it. di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 1992.

ID., *Bennett e la signora Brown*, in *Saggi, prose, racconti*, trad. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, pp. 244-66.

ID., *La narrativa moderna*, in ID., *Il lettore comune*, a cura di Daniela Guglielmino, Genova, Il Melangolo, 1995, pp. 166-75 (orig., ID., *Modern fiction*, in *Collected Essays*, vol. I, London, Chatto & Windus, 1966).

ID., *La signora Dalloway*, trad. di Alessandra Scalero, in ID., *Romanzi ed altro*, a cura di Sergio Perosa, 1980, pp. 3-217.

ID., *Life and the Novelist*, in ID., *The Essays of Virginia Woolf, IV: 1925-1928*, ed. by A. McNeille, London, The Hogarth Press, 1994, pp. 400-12;

Altre opere letterarie consultate e citate

BALZAC, HONORÉ DE, *Avant-propos*, in ID., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, 7-20;

ID., *Papà Goriot*, Milano, Garzanti, 1997.

CALVINO ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, presentazione dell'autore, con uno scritto di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2011.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR, *Lettere sulla creatività*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 1991.

ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2014.

ID., *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 2004.

ERNAUX, ANNIE, *Gli anni* (2008), traduzione di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2015.

FLAUBERT, GUSTAVE, *Madame Bovary*, Milano, Garzanti, 2014.

FONTANE, THEODOR, *Effi Briest*, traduzione di Erich Linder, Milano, Garzanti, 2003.

FOSTER WALLACE, DAVID, *Infinite Jest*, Boston, Back Bay Books, 2006.

IBSEN, HENRIK, *I capolavori. I pilastri della società, Casa di bambola, Spettri, Un nemico del popolo, La casa dei Rosmer, La donna del mare, Hedda Gabler*, introduzione e presentazioni di Giovanni Antonucci, con un saggio di James Joyce, trad. it. di Silvana Carpi, Roma, Newton Compton Classici, 2011.

LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

ID., *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La Gaia Scienza* (1882), trad. di Fabrizio Desideri, Pordenone, Studi Tesi, 1991.

ID., *La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo* (1872), edizione italiana a cura di Paolo Chiarini, con la collaborazione di Roberto Venuti, Roma-Bari, Laterza, 1992.

NIEVO, IPPOLITO, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, a cura di Sergio romagnoli, Napoli, Guida, 1983.

ID., *Le confessioni d'un Italiano*, a cura di Simone Casini, Parma, Guanda Fondazione Bembo, 1999, 2 voll.

LITTELL, JONATHAN, *Le benevole* (2006), trad. di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007.

NORDAU, MAX, *Degenerazione*, traduzione dal tedesco di G. Oberosler, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1907.

PRAGA, EMILIO, *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969.

ROVANI, GIUSEPPE, *Cento anni*, Milano, Garzanti, 1975.

SARRAUTE, NATALIE, *L'Ère du soupçon* (1956), Paris, Gallimard, 1987.

TOLSTOJ, LEV, *Guerra e pace*, traduzione di Enrichetta Carafa D'Andria, Torino, Einaudi, 1990.

VERGA, GIOVANNI, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.

Altre opere consultate e citate

AA.VV., *Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero*, in «Quaderns d'Italià», n 4/5, 1999-2000, pp. 11-46.

AA. VV., *Sul canone*, in «Allegoria», n. X, 1998.

ADORNO, THEODOR, *Sull'ingenuità epica*, in ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 31-37.

ID., *Parva Aesthetica*, Milano, Feltrinelli, 1979.

ID., *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977.

AFFINATI, ERALDO, (intervista) in M. Capone, *Nievo e Tolstoj. 'Le Confessioni d'un italiano' e Guerra e pace': un confronto inedito*, Roma, Fondazioni Mario Luzi Editore, 2017, pp. 11-14.

ID., *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj*, Milano, Mondadori, 1998.

ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO, (a cura di), *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, in part. pp. 17-270.

ALOE, STEFANO, in ALFANO, GIANCARLO – DE CRISTOFARO, FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo russo*, in *Il romanzo in Italia – III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 147-158.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, 2 voll.

BACHTIN, MICHAEL, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

ID., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001.

ID., *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.

ID., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

ID., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID. *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

ID., *Epos e romanzo*, in ID. *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-82.

- BALDACCI, LUIGI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.
- BARILLI, RENATO, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964.
- BARTHES, ROLAND, *Il brusio della lingua (Saggi critici IV)*, Torino, Einaudi, 1988 [Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris, Seuil 1984].
- ID., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5-45.
- BATTAGLIA, SALVATORE, *L'arte disumanizzata*, in Id. *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 401-17.
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernità liquida*, trad. di Sergio Minucci, Roma, Laterza, 2011.
- BENDA, JULIEN, *La Trahison des clercs (1927)*, Paris, Grasset, 1958; ediz. it. ID., *Il tradimento dei chierici. Il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea*, trad. di Sandra Teroni Menzella, Torino, Einaudi, 1976.
- BENJAMIN, WALTER, *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, a cura di Rold Tiedemann, ediz. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000.
- ID., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995.
- ID., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-74.
- BERARDINELLI, ALFONSO, *L'incontro con la realtà*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. II, pp. 342-82.
- ID., *L'eroe che pensa: Amleto, Alceste, Andréj*, in Id. *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 188-202.
- BERLIN, ISAIAH, *Il riccio e la volpe*, in ID., *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 71-157.
- BERTONI, FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

BIGAZZI, ROBERTO, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in ID., *I colori del vero* (1966), Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 453-500.

ID., *Le risorse del romanzo: componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

BINNI, WALTER, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936.

BLOOM, HAROLD, *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, introduzione di Andrea Cortellessa, trad. di Francesco Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 2008.

BLUMENBERG, HANS, *Naufragio con spettatore*, Bologna, Il Mulino, 1985.

BOLAÑO, ROBERTO, *Leggere è sempre più importante che scrivere*. Intervista di Carmen Boullosa [2002], in ID., *L'ultima conversazione*, trad. it. di I. Carmignani, SUR, Roma 2012, p. 48.

BOURDIEU, PIERRE, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

BOURGET, PAUL, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1920.

BOYER, PAUL, *Paul Boyer (1864-1949) chez Tolstoï*, Paris, 1950.

BROMBERT, VICTOR, *La prigioniera romantica* (1975), Bologna, Il Mulino, 1991.

BROOKS, PETER, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004.

ID., *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

CALABRESE, STEFANO, *Cicli, genealogie, e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 611-639.

CALVINO, ITALO, *Natura e storia del romanzo*, in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 23-46.

ID., (intervista rilasciata a Maria Corti), in «Autografo», II, 6, ottobre, 1985.

CANGIANO, MIMMO, “Difendere” il canone (senza trasformarsi in Harold Bloom), in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/?p=24474>.

CAPONE, MAURIZIO, *Nievo e Tolstoj. ‘Le Confessioni d’un italiano’ e Guerra e pace’: un confronto inedito*, Roma, Fondazione Mario Luzi Editore, 2017.

ID., *Per una tradizione difesa e allargata. La Pisana delle ‘Confessioni d’un italiano’ di Ippolito Nievo: la conturbante eroina del Risorgimento italiano*, Actas del XIV Congreso Internacional “Ausencias. La reconstrucción del canon literario en Europa” (Sevilla, 11-13 de diciembre 2017), Sevilla, Benilde Ediciones, 2017, pp. 39-71.

CARABBIA, CLAUDIO, *Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

CARAMASCHI, ENZO, ‘Descrittivo’ e ‘narrativo’ nel romanzo francese dell’Ottocento, in AA.VV., *Il romanzo*, Pisa, ETS, 1987, pp. 85-96.

CASTELLANA, RICCARDO, *La teoria letteraria di Erich Auerbach: un’introduzione a ‘Mimesis’*, Roma, Artemide, 2013.

CESERANI, REMO, *Treni di carta. L’immaginario in ferrovia: l’irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

ID., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHATMAN, SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche, 1987.

CICCUTO, MARCELLO, *Da Dante a Borgese a Dante*, in *La letteratura nel mondo iberico e latinoamericano*, a cura di Alejandro Patat, Pisa, Pacini, 2018, pp. 13-24;

ID., *Dante alle soglie del moderno: Borges e Mandel’stam lettori della ‘Commedia’*, in *Lecture Classensi 46 (Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse)*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 135-148.

COHEN, MARGARET, *Il mare*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 429-447.

COHN, DORRIT, *Transparents minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

COMPAGNON, ANTOINE, *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993.

CONTINI, GIANFRANCO, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Gadda 1934-1988*, Torino, Einaudi, 1989.

COSTA LIMA, LUIS, *L'immaginazione e i suoi confini*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 5-29.

CULLER, JONATHAN, *The uses of Uncertainty Re-viewed*, in *The Horizon of Literature*, a cura di P. Hernadi, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Letteratura moderna e Medio Evo latino*, a cura di Roberto, Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1995.

DE CARO, MARIO – FERRARIS, MAURIZIO (a cura di). *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.

DE CASTRIS, LEONE, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974.

ID., *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Bari, Adriatica, 1959.

ID., *Decadentismo e romanzo europeo: un problema da riprendere*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1958.

DE MICHELIS, CESARE, *La tragedia moderna del Novecento*, «Corriere della Sera», 31-1-2003.

DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1996.

DONNARUMMA, RAFFAELE, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo*, in «Between», vol. IV (*Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero), n. 8, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/33>.

ID., *Il faut être absolument hypermodernes*, in «Allegoria», 2013, n. 67, pp. 185-199.

ID., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; ID., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 15-50.

DURAND, GILBERT, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Milano, Rizzoli, 1972.

ECO, UMBERTO, *Ekfrasi, ipotiposi e metafora*, in *Tradurre figure / Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller ed Enrico Monti, Bologna, CeSLiC (Centro di Studi Linguistico-Culturali), 'Quaderni del CeSLiC – Atti di convegni CeSLiC – n. 3, 2014, pp. 1-9: 4.

EDEL, LEON, *The Psychological Novel 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1955.

EJCHENBAUM, BORIS, *Teoria della prosa*, in TODOROV, TZVETAN, (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 238-47.

ELLMANN, RICHARD, *James Joyce*, New York-Oxford-Toronto, Oxford University Press, 1982.

ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani, 2017.

FALCETTO, BRUNO, *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998.

FERRARIS, MAURIZIO, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

FIDO, FRANCO, *Dialogo/monologo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. II, pp. 251-69.

FORSTER, EDWARD MORGAN, *Aspects of the novel*, London, E. Arnold & Co., 1927.

FORTINI, FRANCO, *Avanguardia e mediazione*, in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 73-83.

FREUD, SIGMUND, *Introduzione a Psicoanalisi della nevrosi di guerra*, (1920), in ID., *Opere*, ed. diretta da C. L. Musatti, vol. I, Torino, Bollati, Boringhieri, 1976, pp. 71-75.

ID., *La negazione e altri scritti teorici: 1911-38*, trad. di Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

FUKUYAMA, FRANCIS, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

FUSILLO, MASSIMO, *Fra epica e romanzo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. II, pp. 5-34

GARRIDO, MANUEL, *El yo y la circunstancia*, in «Teorema», XIII, n. 3-4, 1983, pp. 309-43.

GENETTE, GERARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.

ID., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.

GIFFORD, HENRY, *Tolstoj*, Bologna, Il Mulino, 2003.

GIGLIOLI, DANIELE, *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», n. 9, pp. 203-218.

GINSBURB, MICHAL PELED – NANDREA, LORRI, *La prosa del mondo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 85-110.

GIOVANNETTI, PAOLO, *I 'Malavoglia' come romanzo figuralizzato*, in «Allegoria», 69-70, gennaio-dicembre 2014.

GIRARD, RENÉ, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2005.

GIVONE, SERGIO, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. I, pp. 377-395.

GOYET, FLORENCE, *La Nouvelle, 1870-1925*, Paris, Puf, 1993.

GRAZIANO, MADDALENA, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013.

GRAZIOLI, ANDREA *Moravia è un comico*, <http://www.fondoalbertomoravia.it/alberto-moravia/dicono-di-lui/pagina/3/>, letto il 27/05/2018.

GUGLIELMI, GUIDO, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

ID., *La prosa italiana del Novecento. Umore Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *La novella fra Ottocento e Novecento*, in *Il tesoro della novella italiana. I secoli XVIII-XX*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1986, pp. IX-XXXIV.

ID., *Il romanzo del primo Novecento: strutture e significati*, in AA.VV., *Il romanzo*, Pisa, ETS, 1987, pp. 151-157.

GUERRIERO, STEFANO, «*Gli Indifferenti*» *nella storia del romanzo*, «Belfagor», maggio 2008, pp. 259-70.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1997.

ID., *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di Enrico De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1973, 2 voll.

HERMAN, JAN – KOZUL, MLADEN, *Il romanzo legittimato, o la retorica della prefazione*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 133-53.

ISNENGI, MARIO, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970, pp. 198-202.

JACOBSON, ROMAN, *Il realismo nell'arte*, in TODOROV, TZVETAN (a cura di) *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 95-107.

JAMES, HENRY, *The Art of Fiction*, in Id., *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, New York, The Library of America, 1984, pp. 44-65.

JAMESON, FREDRICH, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007 (ed. orig: Id., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durnham and London, Duke University Press, 1991).

ID., *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Firenze, Sansoni, 2003.

ID., *The Cultural Turn: selected writings on the postmodern 1983-1998*, Verso, London and New York, 1998.

ID., *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 126-86.

JAUSS, HANS ROBERT, *Littérature médiévale et théorie des genres*, «Poétique», I, 1970, pp. 79-101.

ID., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

ID., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

KAHLER, ERICH, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

KERMODE, FRANK, *Discrimination of Modernisms*, in Id., *Continuities*, London, Routledge, 1968.

ID., *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London-New York, Oxford University Press, 1967.

LACAN, JACQUES, *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, 2 voll.

ID., *Le formazioni dell'inconscio 1957-58*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2004.

ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicanalisi. 1954-55*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006.

LAVAGETTO, MARIO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.

LE RIDER, JACQUES, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990.

LUKÁCS, GYORGY, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2000.

ID., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.

ID., *Tolstoj e la letteratura occidentale*, in ID. *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 340-68.

ID., *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, in ID., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 170-273.

ID., *Der historische roman*, trad. it. *Il romanzo storico*, trad. it. di E. Arnaud, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1970.

ID., *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, trad. it. *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.

ID., *La fisionomia intellettuale dei personaggi di finzione*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964.

LUPERINI, ROMANO, *La fine del postmoderno*, Alfredo Giuda Editore, Napoli, 2005.

ID., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori, Riuniti, 1990.

ID., *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

ID., *Il romanzo italiano del primo Novecento*, in AA.VV., *Il romanzo*, Pisa, ETS, 1987, pp. 129-141.

ID., *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981.

MAFFEI, GIOVANNI, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990.

MAGRIS, CLAUDIO, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. I, pp. 869-881.

ID., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura europea*, Torino, Einaudi, 1984.

MARIN, LOUIS, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Maltemi, 2001.

MATTE BLANCO, IGNACIO, *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla biologica*, Torino, Einaudi, 2000.

MAZZACURATI, GIANCARLO, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

MAZZONI, GUIDO, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

ID., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2012.

ID., *'Guerra e pace' nel centenario della morte di Tolstoj. Appunti per una conferenza (Università di Siena, 23 novembre 2010)*, in Caterina Graziadei e Duccio Colombo (a cura di), *Conversazione su Tolstoj*, Roma, Artemide, 2011, pp. 27-43.

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Appunti di lettura sulle 'Confessioni' di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II (1984), n.3, pp. 465-518.

MONOD, JACQUES, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, trad. di Anna Busi, Milano, Mondadori, 1996.

MORETTI, FRANCO, *Il secolo serio*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 689-725.

ID., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

ID., *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

ID., *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 134-39.

ID., *L'anima e le cose*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento* a cura di Francesco Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 23-34.

OLIVIERI, UGO MARIA, *La memoria della storia*, in *Il romanzo della storia*, Pisa Nistri-Lischi, 1986, pp. 277-96.

ONOFRI, MASSIMO, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

ORLANDO, FRANCESCO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte*, edición Luis de Llera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

ID., *Ideas sobre la novela* (1925), Madrid, Espasa Calpe, 1985.

PACINI SAVOJ, LEONE, *Il personaggio in Tolstoj*, in ID., *Saggi di letteratura russa (Goncarov, Tolstoj, Bulgakov, Gogol)*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 111-37.

PAGNINI, MARCELLO, *Il continuo mentale nella sua rappresentazione narratologica*, «Intersezioni», 2001, pp. 409-25.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Scritti corsari*, prefazione di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 2010.

PAVEL, THOMAS, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015

PEREC, GEORGE, *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

PRALORAN, MARIO, *Il tempo nel romanzo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. II, pp. 225-49.

PRETE, ANTONIO, *Il cielo nascosto: grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2016.

PRENDERGAST, CHRISTOPHER, *The World Republic of Letters*, in ID. (a cura di), *Debating World Literature*, London, Verso, 2004, pp. 1-25.

QUONDAM, AMEDEO (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del Congresso Nazionale ADI (Roma, 27-29 settembre 2001), Roma, Bulzoni, 2002.

RAYMOND, MARCEL, trad. it. di Carlo Muscetta, prefazione di Giovanni Macchia, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1968.

RAIMOND, MICHEL, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966.

RICŒUR, PAUL, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986.

RISALITI, RENATO, *Il romanzo russo dell'Ottocento*, in AA.VV., *Il romanzo*, Pisa, ETS, 1987, pp. 97-116.

ROBBINS, BRUCE, *Arte, mobilità sociale, romanzo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. IV, pp. 589-609.

RODA, VITTORIO, *Il soggetto centrifugo*, Bologna, Patron, 1984.

ID., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella narrativa italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.

ROMAGNOLI, SERGIO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, in AA.VV., *Il romanzo*, Pisa, ETS, 1987, pp. 117-128.

SALINARI, CARLO, *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Milano, Feltrinelli, 1960.

SANTONE, LAURA, *Egger, Dujardin, Joyce: microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009.

ID., *Voci dall'abisso. Nuovi elementi nella genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia, 1999.

SCHOLES, ROBERT – KELLOGG, ROBERT, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 223-55.

SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Lettera sul romanzo*, in ID., *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991, pp. 50-64.

ID., *Über Goethe Meister*, in ID., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München-Paderbon-Wien, 1958, vol. II, pp. 126-46.

ID., *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Giancarlo Lacchin, Milano, Mimesis, 2008.

SCIASCIA, LEONARDO, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009.

ID., *La corda pazza, Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1991.

SEGRE, CESARE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-44.

SKLOVSKIJ, VIKTOR, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, Parma-Lucca, Pratiche Edizioni, 1978.

ID., *Tolstoj*, Milano, Il Saggiatore, 1978.

SLOTERDIJK, PETER, *Il mondo dentro il capitale*, Roma, Melterni, 2006.

SPITZER, LEO, *Milieu and Ambiance*, in ID., *Essays in Historical Semantics*, New York, Vanni, 1947.

STAROBINSKI, JEAN, *Il senso della critica*, in ID., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975.

STEINER, GEORGE, *Tolstoj o Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 1995.

SZONDI, PETER, *Theorie des modernen Dramas* (1956); trad. it. *Teoria del dramma moderno*, con introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 2000.

TAYLOR, CHARLES, *Sources of the self. The making of modern identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993.

THIBAUDET, ALBERT, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938: *Le roman de la destinée*, pp. 102-08; anche in http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/thibaudet_reflexions-roman/body-10, 03 maggio 2017.

TODD, WILLIAM M., *Il contrappunto russo*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. III, pp. 399-418;

VARGAS LLOSA, MARIO, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, in MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. I, pp. 3-17.

VATTIMO, GIANNI, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

VILLARI, ENRICA, «*La storia mi salvò la mente dalla completa dissipazione*», in AA. VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, a cura di Marinella Colummi Camerino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 39-54.

VOZA, PASQUALE, *Nel Ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», marzo 1982, pp. 207-210.

WELLEK, RENÉ, *Il concetto di realismo nella cultura letteraria*, in ID., *Concetti di critica*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1972.

RINGRAZIAMENTI

No, non la speranza ma la disperazione!
[...]

Ma l'ingenuità
non è un sentimento nobile, è un'eroica
vocazione a non arrendersi mai,
a non fissare mai la vita, neanche nel futuro.

Pier Paolo Pasolini, *Il sogno della ragione*

Ai miei genitori e alla mia famiglia: senza il loro amore e il loro sostegno i miei amati studi non sarebbero diventati realtà. In particolare, nel momento in cui metto il punto finale alla tesi, mio papà sta superando un problema di salute non da poco: l'ultimo sforzo per terminare questo studio l'ho fatto col costante pensiero rivolto a lui e a mia mamma che lo assiste. Come è avvenuto con me anni fa, succederà ciò che canta il mio adorato Luciano Ligabue: «niente paura» perché «la vita è un po' più forte» e passerà «sopra il giorno di dolore che uno ha» e perché comunque «il cuore, anche senza un pezzo, il suo ritmo prenderà».

Al Prof. Marco Dondero, per l'immane disponibilità, il meritorio scrupolo e il lodevole connubio di professionalità e umanità con cui ha seguito e guidato il mio percorso di dottorato e la mia tesi, lasciandomi la libertà di intraprendere le strade e le linee di ricerca che in questi tre anni mi sono parse più stimolanti e appassionanti.

Al Prof. Massimo Bonafin, per aver guidato con dedizione i vari cicli, tra i quali il mio, del dottorato di Macerata, aspirando alla costruzione di una comunità scientifica maceratese che passasse dalla formazione e dal coinvolgimento dei dottorandi.

Alle Prof.sse Leonarda Trapassi e Mercedes Arriaga e al Prof. Daniele Cerrato per avermi accolto con generosità nell'Università di Siviglia e, di nuovo,

alla Prof.ssa Trapassi sia per la volontà di instaurare nuove relazioni feconde tra l'ateneo sivigliano e quelli italiani sia nell'abnegazione per diffondere lo studio dell'italianistica in Spagna.

Ai Proff. Guido Mazzoni e Romano Luperini, per le illuminanti visioni suscitatemi durante le loro lezioni di letteratura, e il primo per avermi offerto lo spunto da cui imbastire il mio vincente progetto di ricerca. Al Prof. Pierluigi Pellini per la vivacità e lo zelo con cui anima di tanti incontri, attività e conferenze la facoltà di lettere (a me piace chiamarla ancora così) di Siena, grazie ai quali negli anni noi studenti abbiamo potuto crescere. Al Prof. Antonio Prete per la sua amicizia e il suo essere faro di cultura e umanità.

Ai tanti amici che hanno rallegrato le mie giornate a Siena («E Siena trionfa immortale», Silvio Gigli) e a Siviglia («Sevilla tuvo una niña / y le pusieron Triana», «El Pali»), in Toscana e in Andalusia, trasformandomi in un simpatico «bischeraccio-trianero».

Mi è rimasta impressa una frase rivolta a me dal Prof. Stefano Carrai, per la sua icastica capacità di definirmi sul piano esistenziale e su quello intellettuale: «dove c'è il romanzo, c'è Maurizio». Probabilmente, i miei studi mi hanno portato finora a prediligere il romanzo perché scorgo in questo genere la più completa espressione della totalità della vita moderna e contemporanea e vedo nelle forme-romanzo, specialmente in quelle dei secoli XIX e XX, le più tangibili e sistemiche immagini del mondo occidentale e dei campi di forze che governano le realtà, la Storia e gli individui che vi transitano. Non a caso, se già Friedrich Schlegel sosteneva che «il romanzo è il dialogo platonico dei moderni», oggi Mario Vargas Llosa si chiede se sia «pensabile il mondo moderno senza il romanzo» e Nancy Amstrong afferma che «la storia del romanzo e la storia del soggetto moderno sono letteralmente la stessa cosa».

Un romanzo non è una confessione dell'autore, ma un'esplorazione di ciò che è la vita umana nella trappola che il mondo è diventato.

(Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*)

E poi, sì, in effetti cerco (come tanti, forse) di vivere la vita in un certo senso come un romanzo: simultaneo bisogno di basi solide e ricerca di avventure, forti legami familiari e apertura verso nuovi incontri, orgogliosa identità e voglia di scoprire viaggiando, zavorre drammatiche e insperate risalite, colpi di scena e prosa del quotidiano, meditazioni esistenziali e necessità materiali, grandi desideri e piccoli piaceri e sudate soddisfazioni, anelito a comporre lo scenario storico-sociale e scandaglio dei rivoli interiori e degli abissi della coscienza. Dopo anni in cui, pur infinitamente contento della strada che avevo intrapreso, convivevo col rammarico di vedere la mia esistenza tormentata da impedimenti fisici, il dottorato è coinciso con i tre anni più belli della mia vita, in cui ho finalmente potuto vivere un po' di più, con qualche travaglio fisico in meno, il mio romanzo-viaggio intellettuale e fisico. Infatti, per me il romanzo risponde anche a una concezione di vita come conoscenza e come viaggio, interiore e sociale, spirituale e materiale, razionale e sensitivo, e al contempo stesso rappresenta artisticamente il contrasto tra, da un lato, l'effimero che ci sconfigge e la caducità che ci divora e, dall'altro, il pervicace, ma forse illusorio, tentativo di costruire delle narrazioni di senso alle nostre esistenze e alle cose del mondo e di immortalare le emozioni e i sentimenti.

Quindi, grazie di cuore alla letteratura e alla vita e buoni romanzi-vite a tutti i lettori.

Che cosa c'è da confessare che valga la pena o che sia utile? Quello che è successo a noi, o è successo a tutti o esclusivamente a noi; nel primo caso non è una novità e nel secondo caso non è una cosa che si possa capire. Se scrivo ciò che sento è perché così facendo abbasso la febbre di sentire. Quello che confesso non ha importanza perché niente ha importanza. Con ciò che sento costruisco dei paesaggi. Fabbrico delle vacanze con le sensazioni. Mi è facile capire le ricamatrici che ricamano per pena e coloro che fanno la calza perché esiste la vita. La mia vecchia zia faceva dei solitari durante l'infinito delle sere di veglia. Queste confessioni del sentire sono i miei solitari.

Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*