



**NEOMODERNISMI.
DECLINAZIONI E
RICONFIGURAZIONI DELLA
NARRATIVA EUROPEA:
1945-1989**

a cura di *Carmen Gallo,*
Giulio Iacoli,
Francesca Lorandini,
Tiziano Toracca

COMITATO DIRETTIVO

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino
Federico BERTONI, Università di Bologna
Franca BRUERA, Università di Torino
Roberto GILODI, Università di Torino
Luigi MARFÈ, Università di Padova
Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino
Viorica PATEA, Universidad de Salamanca
Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain
Diego SAGLIA, Università di Parma
Kristupas SABOLJUS, Vilniaus Universitetas
Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO SCIENTIFICO

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley
Olaf BREIDBACH†, Universität Jena
Jens BROCKMEIER, The American University of Paris
Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre
Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino
Daniela CARPI, Università di Verona
Remo CESERANI†, Stanford University
Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino
Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa
Alexander ETKIND, Central European University, Vienna
Elio FRANZINI, Università di Milano
Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila
John R. O. GERY, University of New Orleans
Carlo GINZBURG†, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito
Sergio GIVONE, Università di Firenze
William MARX, Collège de France
Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito
Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin
Peter READ, University of Kent
Marie-Laure RYAN, Independent Scholar
Chiara SIMONIGH, Università di Torino
Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"
Federico VERCELLONE†, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Responsabile della redazione | Raissa BARONI (Università di Torino)

Carlotta ARIANO (Università di Torino), Matteo BAFICO (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Valeria MARINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Francesca MONTANARO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Lorenza VALSANIA (Università di Torino), Valentina VIGNOTTO (Università di Padova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino
centroartidellamodernita.it

CONTATTI

Sito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO
e-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com
© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"
ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

NEOMODERNISMI. DECLINAZIONI E RICONFIGURAZIONI DELLA NARRATIVA EUROPEA: 1945-1989

A cura di Carmen Gallo, Giulio Iacoli, Francesca Lorandini, Tiziano Toracca

- 7 CARMEN GALLO, GIULIO IACOLI, FRANCESCA LORANDINI, TIZIANO TORACCA
Introduzione

FOCUS

- 21 PAOLO BUGLIANI
Il giorno dopo il modernismo
Persistenze del one-day novel nel romanzo inglese del secondo Novecento
- 41 IACOPO LEONI
Da un modernismo all'altro
Costanti e varianti del paradigma modernista nella Trilogie allemande di L.-F. Céline
- 59 IVET ZWATRZKO
Il progetto neomodernista di Mercè Rodoreda
Il dialogo letterario della scrittrice catalana con la tradizione letteraria europea
- 75 PIETRO MEZZABOTTA
Modernista e avanguardista, neomodernista e neoavanguardista
Lo sviluppo neomodernista della prosa di Aldo Palazzeschi
- 89 JOHN COLIN MARSTON
An Intermedial Phenomenology of Seeing in 'Neo-Modernist' Italian Writing
Curzio Malaparte, Giovanni Testori, and the Visual Arts (1944-1960)
- 107 SIMONE COSTAGLI
Persistenza delle immagini
I fototesti nella letteratura tedesco-occidentale del Dopoguerra e il recupero dialettico del moderno
- 121 FEDERICO FASTELLI
La teoria dell'arte d'avanguardia tra neo- e post-
Su alcune questioni terminologiche e (dunque) tassonomiche

- 135 TYRUS MILLER
Artist-Fiction in an Expanded Field
Avant-Garde Legacies in John Holten's The Readymades and K.D.'s Headless
- 151 GIOVANNI BARRACCO
Dal modello gombrowicziano alla forma del commento
Elementi modernisti in due romanzi di Franco Cordelli
- 169 SIMONE GIORGIO
Attraversare il modernismo, preparare il postmoderno
Gli interventi di Calvino e Celati sul "Caffè"
- 185 ALESSANDRO RAVEGGI
Entering the Madness of Others
Follia e apocalisse di Melville e Lowry nel neomodernismo di Krasznahorkai
- 197 NICCOLÒ AMELI
Gli spazi del tempo e l'autocoscienza della memoria
Una lettura neomodernista di Althénopis di Fabrizia Ramondino
- 213 DAVID MATTEINI
Narrare l'assenza
Le jour de congé di Inès Cagnati tra récit de filiation e récit poétique

PERCORSI

- 231 DANIELA NELVA
Musil (a)politico?

LETTURE

- 255 ROBERTA SALA
Petrostato e petrocultura nella Russia di Putin
L'invasione dell'Ucraina come rifiuto della gaia modernità

CARMEN GALLO, GIULIO IACOLI, FRANCESCA LORANDINI,
TIZIANO TORACCA

INTRODUZIONE

*

Questo numero di CoSMo parte dall'ipotesi che il modernismo non tramonti alle soglie degli anni Trenta, Quaranta o Cinquanta del Novecento ma sopravviva nella seconda metà del Novecento, sebbene in forme ricalibrate, ben oltre la conversione neo-realista (Bonadei 1991; Splendore 2000; Rossi Sebastiano 2023), la morte di alcuni autori e autrici esemplari come Joyce o Woolf (1941), lo scoppio della Seconda guerra mondiale (Anderson 1984; Quinones 1985; Shiach 2007) o l'avvio dell'età postmoderna (Lyotard 1979; Wilde 1981; McHale 1987; Hutcheon 1989; Jameson 1991; Ceserani 1997).

Considerando il modernismo come una categoria non solo storiografica, ma anche interpretativa (Calinescu 1977; Mazzoni 2011; Donnarumma 2014; Cangiano 2018), abbiamo voluto seguire due direzioni. Da un lato, l'intenzione era verificare quali romanzi del secondo Novecento ereditino il modernismo ripensando o rovesciando le sue marche tematico-formali e ideologiche, e tra queste il peso attribuito alla prospettiva soggettiva del racconto e all'autoriflessività formale (Bürger 1992; Rabaté 2001), nonché la presa di distanza dal realismo ottocentesco e dal naturalismo, spesso considerata ineludibile per legittimare una nuova forma di rappresentazione del mondo (Eystensson 1990; Bertoni 2007; Pellini 2016, 2018). Dall'altro lato, il proposito era indagare in che modo una simile eredità, complessa e eterogenea quanto instabile e dibattuta è la stessa categoria di modernismo (Bradbury, McFarlane 1976; Moretti 1994; Levenson 1999; Rabaté 2013), faccia i conti con la trasformazione del contesto storico, politico e sociale (tra tutti le sorti dell'imperialismo, centrale per il modernismo storico come sottolineato da Jameson 1988; Said 1993; Rigby 2000) e del campo letterario europeo tra la seconda metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Ottanta (Lewis 2011; Somigli 2011; Mao 2021; Toracca 2022; Iacoli 2023).

Nella narrativa di questi decenni, del resto, prendono forma nuovi modi di intendere il rapporto tra individuo e collettività nelle democrazie, e il confronto con la tradizione culturale e letteraria si misura sempre più con fenomeni che obbligano a ripensare lo spazio stesso della scrittura. Sono decenni segnati dalla decolonizzazione e dalle grandi migrazioni, dalla nascita di società multietniche che ridisegnano i rapporti di forza al loro interno, da un'idea di identità che è insieme appartenenza a un gruppo e rivendicazione

individuale, dalla presa di parola di soggetti a lungo emarginati o lasciati ai margini, dalla frammentazione del sapere e da nuovi rapporti con la scienza e con la tecnica. Tutto questo genera forme di vita inedite, che la narrativa cerca di cogliere e comprendere, dando voce a punti di vista diversi.

Considerando le più o meno marcate differenze tra le varie tradizioni nazionali, abbiamo preferito indicare non delle soglie di tipo letterario o culturale, ma delle date storiche, cioè il 1945 (quando finisce la Seconda guerra mondiale) e il 1989 (quando cade il muro di Berlino e cessa la guerra fredda tra URSS e Stati Uniti), che sono di sicuro significato per il contesto europeo su cui abbiamo deciso di concentrare la nostra attenzione, nonostante le profonde influenze provenienti da contesti e tradizioni extraeuropei. Hanno guidato questa decisione ragioni pratiche e di coerenza dell'indagine, ma soprattutto due dati che ci sembrano importanti. Il primo, di ordine storico, è il seguente: nel periodo compreso tra la seconda metà degli anni Quaranta e i primi anni Novanta molti paesi europei, tra cui l'Italia, avviano un processo di cooperazione postbellica e d'integrazione economica, politica e culturale che porterà alla firma del Trattato di Maastricht (1992), cioè alla creazione dell'Unione Europea. Si tratta dunque di un periodo in cui l'Europa è al centro di una serie di trasformazioni che riguardano la sua stessa identità, di un periodo in cui la globalizzazione (e dunque, pensando alla letteratura e alle arti, la planetarizzazione dei generi e delle forme: si pensi ad esempio alla nascita del *global novel*) convive accanto al tentativo di creare o comunque rafforzare un'identità economica, politica e culturale europea. Il secondo, di tipo più strettamente letterario, riguarda invece la quasi totale mancanza di riferimenti al modernismo o alla cultura del modernismo nelle storie letterarie europee del secondo Novecento. Negli Stati Uniti esiste la categoria di *Late Modernism* (1930-1960) e si registra un attivo dibattito – che beneficia anche dell'espansione nel tempo e nello spazio della categoria promossa dai *New Modernist Studies* (Mao, Walkowitz 2008) – sulle persistenze del modernismo angloamericano nei decenni successivi al tramonto del modernismo storico, rispetto alla categoria di postmodernismo e rispetto persino all'estremo contemporaneo (Miller 1999, 2016; Whitworth 2007; Genter 2010). Nella storiografia europea si riscontra la quasi totale assenza di una riflessione sull'eredità della stagione modernista, sulla possibile reviviscenza dello sperimentalismo modernista, sulla sua concomitanza con quello promosso dalle nuove avanguardie, sui legami con la cultura postmoderna, sull'influenza, insomma, che sulla narrativa europea del breve secondo Novecento possono aver avuto la lezione o il modello – in ordine sparso – di Conrad, James, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner, Mann, Musil, Broch, Céline, Wolfe, Svevo o Pirandello. Molti di questi scrittori rientrano, ad esempio, nel canone proposto da Milan Kundera nell'*Art du roman* (Kundera 1986), che presenta le sue riflessioni da scrittore e non da teorico della letteratura, proponendo una visione sovranazionale del romanzo, inteso come un'arte che va concepita nella lunga durata, al di là delle correnti, delle scuole e degli "ismi".

La questione che attraversa il numero è dunque l'utilità della categoria di modernismo o neo-modernismo per i decenni considerati, o se sia necessario ripensarla. E soprattutto: che cosa un nome simile permette oggi di inquadrare rispetto alle continuità e discontinuità di un modello che è stato così influente sulla cultura europea (e non solo)? Una categoria è utile quando mette a fuoco qualcosa che altrimenti resterebbe opaco: in questo caso, il fatto che alcune opere del secondo Novecento, di solito ricondotte ad altre correnti, condividano un modo di ereditare e trasformare le forme del modernismo. È quello che indichiamo come neomodernismo. I contributi raccolti lo verificano da angolature diverse: alcuni misurano il peso delle traduzioni dei capolavori modernisti per gli scrittori e le scrittrici esordienti tra gli anni Quaranta e Ottanta; altri osservano come il neomodernismo interagisca con le categorie con cui la critica ha descritto il campo letterario di quegli anni (neorealismo, Nouveau Roman, neoavanguardia, postmodernismo) e con i fenomeni che ne hanno trasformato l'immaginario.

**

I saggi sono raccolti in quattro sezioni, ognuna costruita intorno a una domanda. La prima segue il ritorno del modernismo in più letterature europee e mostra come le sue forme sopravvivano. La seconda guarda al rapporto tra la letteratura e le arti, e ai legami tra modernismo, avanguardia e neoavanguardia. La terza si concentra sul passaggio verso il postmoderno, mentre la quarta riunisce tre figure riscoperte di recente, che la categoria di neomodernismo aiuta a leggere in modo nuovo.

Ci teniamo, a questo punto, a fare una notazione di metodo. Questo numero nasce da una call for papers diffusa circa un anno e mezzo fa, costruita intorno all'ipotesi che si è cercato fin qui di delineare. Un lavoro di questo tipo ha sempre un esito incerto: parte da una scommessa critica senza sapere in anticipo se i contributi la confermeranno, la complicheranno o la smentiranno. È un rischio, ma anche ciò che rende l'impresa interessante, perché è il momento in cui un'ipotesi cessa di essere una proposta dei curatori e diventa, nel migliore dei casi, una direzione di ricerca condivisa. Nel nostro caso la scommessa ha tenuto, ma il suo baricentro si è spostato. La call apriva su molti fronti, dai rapporti tra modernismo e nuovi temi politici e ambientali fino alla planetarizzazione delle forme; i saggi che abbiamo poi raccolto si sono concentrati soprattutto sul versante formale e interpretativo: il modernismo come repertorio di forme riattivabili, l'autoriflessività, il rapporto con la neoavanguardia, con il postmoderno e con le altre arti. Hanno trovato spazio anche i temi della guerra, dei totalitarismi e della loro fine, della migrazione e della marginalità sociale, inseparabili del resto dalle vicende biografiche e storiche degli autori e delle autrici studiati. Sono rimasti invece sullo sfondo altri nodi che pure l'incontro tra modernismo e secondo Novecento solleva con forza: la questione postcoloniale e la decolonizzazione, l'ecologia e l'antropocene, la planetarizzazione delle forme. Più che lacune, ci paiono piste aperte.

1. Evoluzioni e riattivazioni del modernismo: il romanzo inglese e i casi Céline, Mercè Rodoreda e Palazzeschi

I saggi raccolti in questa sezione riflettono sulle persistenze del modernismo nella seconda metà del Novecento a partire da un'idea tutto sommato comune: presuppongono cioè che lo sperimentalismo modernista non vada interpretato soltanto in rapporto a un determinato contesto storico e culturale, non sia dunque una categoria esclusivamente storiografica, ma rappresenti anche, in prima istanza, un repertorio di procedimenti tematico-formali potenzialmente riattivabili, una sorta di matrice figurale suscettibile di riarticolazioni, radicalizzazioni, riusi, per l'appunto persistenze. In questa prospettiva, che non nega l'esistenza di un modernismo storico ma ne esalta il carattere generativo, è possibile interpretare in chiave modernista, tardomodernista o neomodernista una parte della letteratura che va dagli anni Quaranta in avanti, ed è possibile ricondurre a un medesimo clima sperimentale le opere tarde di autori già almeno in parte interpretati nel solco del modernismo. La prima e più manifesta differenza fra questi saggi, il fatto che si occupino dell'evoluzione del modernismo in diverse letterature europee, è la riprova che il modernismo, come il romanticismo, ha avuto fin dalle sue origini una diffusione ampia e trasversale, pienamente europea, e che al di là delle diverse declinazioni nazionali e della sua intrinseca "instabilità" è una categoria con dei tratti ricorrenti e riconoscibili (quelli indicati anzitutto da Auerbach nell'ultimo capitolo di *Mimesis*) che permettono di rintracciare un'aria di famiglia fra testi anche molto distanti tra loro.

A partire da alcune riflessioni di David Lodge sull'uso "comparativo" e non "cronologico" del modernismo, per cui Kingsley Amis può essere accostato a Joyce senza che ciò implichi nuove tassonomie, Bugliani ribadisce che la "vocazione più nobile" delle categorie è quella di definire "tensioni formali ed estetiche" (e non quella di offrire scansioni cronologiche) e in questa prospettiva metacronica invita a osservare "le sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta" (e non solo) come una "torsione estrema" del modernismo, ovvero come "una radicalizzazione che, pur cambiando registro, non rompe del tutto con la matrice modernista". Il suo interesse è tuttavia più specifico, non solo perché si rivolge al romanzo inglese, ma anche perché si concentra su una struttura, "la struttura circadiana", che proprio il modernismo inglese ha notoriamente contribuito a formalizzare in maniera sistematica, a partire, per restare agli esempi più noti, da *Ulysses* (1922) di Joyce e *Mrs Dalloway* (1925) di Woolf. Riflettendo sulle diverse "riattivazioni" di questa precisa declinazione modernista della temporalità romanzesca, il one-day novel, Bugliani analizza *Party Going* (1939) di Green, *A Girl in Winter* di Larkin (1947) e *A Single Man* (1964) di Isherwood – quest'ultimo anche attraverso un confronto con *The Unfortunates* (1969) di Johnson – e passa in rassegna, a testimonianza della "vitalità della matrice modernista oltre le cesure del postmoderno",

due romanzi contemporanei: *Ducks, Newburyport* (2019) di Lucy Ellmann e *Orbital* (2023) di Samantha Harvey.

Leoni esamina la *Trilogie allemande* di Céline, vale a dire *D'un Château l'autre* (1957), *Nord* (1960) e il postumo *Rigodon* (1969), a partire dall'idea che esista una forte continuità stilistica e formale tra questi testi e la fase più marcatamente modernista dello scrittore francese, rappresentata dai celebri *Voyage au bout de la nuit* (1932) e *Mort à crédit* (1936). In particolare, Leoni sottolinea come l'intreccio tra autobiografia e storia e la sua "trasposizione delirante" (ipertrofica, digressiva, torrenziale) vengano rielaborati all'insegna di "un pessimismo diventato sempre più radicale", dovuto anzitutto al duplice trauma patito dallo scrittore: la prigionia danese, l'esilio e l'autoconfinamento a Meudon, sul piano privato; le devastazioni della Seconda guerra mondiale e gli attriti ideologico-culturali del dopoguerra, sul piano pubblico. In questa prospettiva, nonostante l'accentuata frammentazione del racconto, la *Trilogie allemande* costituisce, scrive Leoni, "un laboratorio neomodernista in cui procedure primonovecentesche sopravvivono, ricalbrate, in un contesto biografico, storico e ideologico profondamente mutato", un contesto "segnato dalla perdita di ogni totalità e dall'impossibilità di qualsiasi sintesi razionale" che tuttavia rilancia, "in termini nuovi", il problema "della rappresentabilità del reale".

Nel suo contributo Zwatzko propone una rilettura in chiave modernista di alcuni romanzi che Mercè Rodoreda scrisse dopo la Seconda guerra mondiale, cioè nel periodo della sua "maturità", in particolare *La plaça del Diamant* (1962), *Carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967), *Mirall trencat* (1974), *Quanta, quanta guerra...* (1980) e *La mort i la primavera* (1986). Zwatzko rifiuta la tradizionale distinzione tra una prima e una seconda fase della produzione matura della scrittrice catalana, l'una maggiormente realista, l'altra più simbolica o fantastica, e reputa parimenti insufficiente la categoria di "realismo psicologico" adottata da certa critica per coniugare queste due tensioni. Per Zwatzko, in particolare, il realismo di Rodoreda è un "realismo di secondo grado alla Woolf", un "realismo modernista" che tuttavia, in molti dei romanzi analizzati, sfocia in neomodernismo perché tiene insieme "una visione modernista della realtà" e un'attenzione specifica alla storia e ai traumi del Novecento, in particolare alle guerre (di cui come noto Rodoreda fece esperienza nel '36 come membro del "Comissariat de Propaganda") e ai loro "effetti sugli individui più umili ed emarginati della società", i quali narrano il loro mondo a strattoni, "in maniera frammentaria e soggettiva". Analizzando in particolare la struttura e la scrittura di *Mirall trencat*, "uno dei suoi romanzi più esplicitamente autoriflessivi", Zwatzko mostra inoltre come il neomodernismo di Rodoreda si nutra di un "dialogo incessante" con la tradizione letteraria occidentale.

Mezzabotta prende in esame il "ritorno" di Palazzeschi "al "romanzo straordinario" della propria giovinezza", cioè i legami, rivendicati dallo stesso Palazzeschi, tra *Il Doge* (1967) e *Stefanino* (1969) da un lato e *Il codice di Perelà* (1911) dall'altro. L'obiettivo di fondo del saggio è tuttavia più ampio e ambizioso: verificare la "praticabilità"

dell'avanguardia e del modernismo (che rappresentano la doppia e problematica eredità dell'autore) dentro gli anni Sessanta, in un contesto molto mutato, nel quale Palazzeschi – che infrange l'immagine di “narratore borghese tradizionale” cucitagli addosso, rilanciando il “profilo non schematizzabile in formule che ne aveva caratterizzato gli esordi futuristi” – riceve il plauso e l’“entusiasta complicità” della neoavanguardia. Del *Doge Mezzabotta* mette in luce la centralità del tema dell'assenza, intesa come forma di vita paradossale e contraddittoria che si accorda allo scetticismo modernista verso la coerenza, l'interezza e la conoscibilità della vita. Di *Stefanino* enfatizza invece il tema dell'alterità dell'esistenza, della resistenza a essere inquadrati in “categorie prestabilite”, il tema tipicamente modernista della varietà delle forme e del relativismo gnoseologico.

2. Riflessione letteraria e discorso (neo)modernista sulle arti

Questa sezione si incentra sui caratteri salienti dell'elaborazione teorica, sulla componente intermediale e sulla ripresa dei concetti di avanguardia e neoavanguardia in relazione alle forme che, alle loro pendici come nella distanza, instaurano una relazione dialettica con le poetiche moderniste.

Colin Marston verifica la presenza della pittura come “spazio ermeneutico privilegiato” all'interno delle opere di Malaparte e Testori. Se i procedimenti con i quali l'arte figurativa viene convocata nei loro romanzi e testi drammaturgici fa trapelare, alle loro spalle, i grandi modelli modernisti di Proust e Woolf, la volontà di confrontarsi con i temi della sfera pubblica, nella definizione fornita da Tiziano Toracca, precisa in senso spiccatamente neomodernista le direzioni intraprese dai due autori: la rappresentazione della carneficina bellica e la figurazione di un'apocalisse imminente, in Malaparte; il paesaggio tramutato in convulsa apprensione dell'esterno da parte del personaggio, nella modalità del monologo interiore, in Testori. Sono i segni di una ripresa, sì, dei moduli stilistici caratterizzanti del modernismo, ma anche di un'aperta differenziazione, nel senso di un'accentuata critica sociale e politica nei confronti di forze e mondi emersi dal secondo dopoguerra.

Su un raffronto propriamente intermediale insiste Simone Costagli, rintracciando i precedenti fondamentali di una tendenza rappresentativa antirealista nella fototestualità tedesca ed europea, per stringere su due poetiche della Germania Ovest, fra gli anni Sessanta e il decennio seguente: quelle di Rolf Dieter Brinkmann e Alexander Kluge. A porle in correlazione reciproca sono la natura del formato fototestuale e il rilancio di forme e intenzionalità moderniste come consapevole, dinamica riattualizzazione. Lungi dall'affidare all'unione di fotografia e testo un compito illustrativo o veritativo, gli esperimenti fotonarrativi dei due autori, nella loro capacità di far esplodere i meccanismi realistici, rispondono con piena pertinenza al bisogno di dare forma a una nuova

letteratura nella società del benessere, ribadendo esperienze e significato del modernismo internazionale.

Federico Fastelli propone un ragionamento sull'energia delle avanguardie, sulla loro capacità di fare appello al dissenso, a un'antilettatura che scompone gli assunti storico-letterari, introducendo la necessità di operare simmetrie, accostamenti fra periodi non compresenti o consequenziali. Come già per le avanguardie storiche e il modernismo, così, per le neoavanguardie e la postmodernità che le vede fiorire, non si dà una facile sovrapposizione: il progetto di neoavanguardia mantiene la propria caratteristica lucidità nel rapportare la propria azione ai fatti sociopolitici (differenziandosi in questo dalle opere postmoderniste, i cui effetti ricadono entro la sfera letteraria), e al contempo evidenzia un legame di continuità e differenza tra prime e seconde avanguardie. Là dove la spinta impressa dalle prime è dal presente verso il futuro, per le seconde, tese a far cedere definitivamente la tenuta dell'ordine contestato, l'orientamento verso il futuro non potrà prescindere dalla tesaurizzazione della discontinuità fondamentale operata dall'avanguardia storica.

Il contributo di Tyrus Miller prende in esame due romanzi recenti, ascrivibili al filone della narrativa dell'artista, accomunati dalla relazione, al loro interno, fra una pur ampia idea di enigma, una trama affiliabile al noir e un progetto, o movimento, di arte contemporanea. Il critico individua due diverse parabole narrative, una delle quali rimane situata all'interno dell'espressione letteraria, nel romanzo di Holten del 2011, imperniato sulle vicende di un finzionale collettivo serbo, il Gruppo LGB, mentre l'altra, nel romanzo del 2014, appare pienamente derivativa, funzionale al progetto artistico del duo svedese Goldin+Senneby (K.D. ne è il comparto testuale-letterario). Dall'analisi comparativa dei due testi emerge con chiarezza il perdurante potenziale tematico, di discorso aperto, delle avanguardie storiche e neo-, letto nelle forme dell'ultracontemporaneo.

3. Attraversamenti, deviazioni e congedi

I contributi raccolti in questa sezione si concentrano su un momento di transizione: quello in cui scrittori formati sull'eredità modernista la attraversano per andare oltre, verso la neoavanguardia o verso il postmoderno. È una soglia più che un punto fermo, e proprio per questo un osservatorio privilegiato sui modi in cui il modernismo viene insieme ripreso e congedato.

Il saggio di Giovanni Barracco riflette sulla produzione di Cordelli e sul suo dialogo con l'avanguardia e con l'influenza di Gombrowicz, in particolare in *Cosmo*, per rintracciare anche in altri romanzi aspetti formali, tematici e stilistici riconducibili alla riemersione o persistenza del modernismo italiano negli anni Settanta e Ottanta. La tesi di fondo è che il modernismo sia stato "l'orizzonte culturale di riferimento della

generazione che si è formata negli anni Sessanta e ha esordito negli anni Settanta”, e abbia così funzionato da polo dialettico della forte influenza neoavanguardista, progressivamente abbandonata nella scrittura romanzesca di Cordelli a favore di una “tenace cognizione della possibilità [...] di pervenire a un senso della realtà”, parimenti lontana anche dall’autoreferenzialità del postmodernismo.

Sulla difficoltà di elaborare una posizione tra l’eredità modernista e il confronto con le nuove possibilità del postmodernismo insiste anche il saggio di Simone Giorgio, che si concentra su alcune pubblicazioni di Gianni Celati e Italo Calvino apparse sulla rivista “Il Caffè” tra il 1967 e il 1972, e che più direttamente si confrontano con autori ascrivibili al primo Novecento. In questi scritti i due autori discutono il superamento delle poetiche neomoderniste, in chiave comica (Celati) o più aperta verso il postmoderno (Calvino), e il tentativo di trovare “una terza strada che tenga conto degli sperimentalismi e del crollo del neorealismo ma che non riproduca stancamente gli stilemi del modernismo”. Il saggio mostra infine le divergenze che emergono tra i due nel passaggio dalla stagione del tardo o neomodernismo a quella del postmoderno: da una parte Celati si mostra attento al modernismo più istrionico (come quello di Joyce, a sua volta influenzato da Swift), ravvisabile nelle ricadute comico-satiriche della sua scrittura; dall’altra Calvino indaga “le possibilità comiche e antropologiche del fare letterario”, rivendicando l’aspetto più giocoso (fino all’autosabotaggio), ma anche più individualista, del gesto letterario.

4. Persistenze e rovesciamenti

I tre contributi che chiudono il numero sono dedicati a uno scrittore e a due scrittrici che stanno conoscendo oggi una significativa fortuna critica. Sono figure rimaste a lungo marginali, per ragioni geografiche, linguistiche o editoriali, e che la categoria di neomodernismo aiuta a rileggere sotto una luce nuova: l’ungherese László Krasznahorkai, premiato con il Nobel nel 2025; la napoletana Fabrizia Ramondino, al centro negli ultimi anni di un rinnovato interesse; e la franco-italiana Inès Cagnati, la cui riscoperta è appena iniziata.

Il saggio di Alessandro Raveggi interpreta László Krasznahorkai come autore neomodernista attraverso un canone eccentrico, che unisce Herman Melville e Malcolm Lowry. Prendendo le mosse dalla novella *Lavoro preparatorio per un palazzo* (2018), Raveggi mostra come un testo apparentemente minore possa essere una chiave di lettura per l’intera opera dello scrittore ungherese, e ne metta in rilievo due temi decisivi: la follia e l’apocalisse. Leggendo Krasznahorkai accanto a Melville e Lowry, Raveggi descrive una follia che non è soltanto tema, ma anche principio formale, riconoscibile nella costruzione ipnotica e avvolgente della frase, in quella “disciplined madness” che fa del delirio un modo di comporre. L’apocalisse attraversa invece i suoi romanzi come

esperienza di una disgregazione storica e collettiva, ma anche come ricerca di “uno scampolo d’ordine” dentro la catastrofe.

Il contributo di Niccolò Amelii è dedicato ad *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, interpretato come romanzo neomodernista a partire dal rapporto tra memoria, soggettività e costruzione narrativa. Amelii parte dalla genesi anomala dell’opera: il finale fu scritto per primo, nel 1966, mentre le altre sezioni presero forma solo un decennio più tardi. L’analisi di questa composizione capovolta aiuta a comprendere un romanzo che non procede lungo una linea cronologica compatta, ma per ritorni, scarti, vuoti e sovrapposizioni. La memoria, qui, è “rivivificante e non archivistica, creativa e non mimetica”: non ricostruisce il passato come un dato stabile, lo rielabora invece nel presente della scrittura, fino a farsi “autocoscienza di un racconto di memorie nel suo stesso farsi”.

Con Inès Cagnati, e in particolare con *Le jour de congé* (1973), il saggio di David Matteini tocca i temi dell’infanzia, della marginalità e della filiazione. Il romanzo racconta il ritorno a casa di Galla, adolescente figlia di immigrati italiani nel Sud-Ovest della Francia, che nel giorno libero dal collegio percorre in bicicletta la strada verso la fattoria della famiglia. Il viaggio, che dovrebbe riportarla al luogo degli affetti, diventa invece la scoperta di una doppia esclusione: a scuola Galla è disprezzata per la sua povertà, a casa trova rapporti duri e silenzi, e la sensazione di essere sempre e comunque straniera. Matteini mostra come Cagnati riprenda alcune forme del *récit d’enfance* e del *récit poétique* modernisti e le adatti a un mondo che il modernismo non conosceva: l’infanzia non è più il luogo di un’origine perduta o di una possibile riconciliazione, ma lo spazio di una frattura. È un *récit poétique* abitato “dal versante dell’ombra”, dove “la poeticità non consola, il ritmo non armonizza, la ripetizione non riconcilia”: un’opera “di passaggio”, che riattiva le forme del primo Novecento per dire la povertà, lo sradicamento e l’esclusione.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, P. 1984. "Modernity and Revolution." *New Left Review* 144: 96-113.
- BERTONI, F. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- BONADEI, R. 1991. "Prologhi ed epiloghi modernisti nella narrativa di Henry Green." In G. Cianci (ed.), *Modernismo/Modernismi*, 531-543. Milano: Principato.
- BOOTH, H., RIGBY, N. (eds.). 2000. *Modernism and Empire: Writing and British Coloniality, 1890-1940*. Manchester: Manchester University Press.
- BRADBURY, M., McFARLANE, J. (eds.). 1976. "The Name and the Nature of Modernism." In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin.
- BÜRGER, P. 1992. *The Decline of Modernism*. Cambridge: Polity Press.
- CALINESCU, M. 1997. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- CANGIANO, M. 2018. *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*. Macerata: Quodlibet.
- CESERANI, R. 1997. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- DONNARUMMA, R. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- EYSTENSSON, A. 1990. *The Concept of Modernism*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- GENTER, R. 2010. *Late Modernism. Art, Culture and Politics in Cold War America*. Philadelphia-Oxford: University of Pennsylvania Press.
- HUTCHEON, L. 1989. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London-New York: Routledge.
- IACOLI, G. 2023. *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*. Pisa-Roma: Serra.
- JAMESON, F. 1988. *Nationalism, Colonialism, and Literature*, with T. Eagleton and E. Said. Derry: Field Day.
- . 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- KUNDERA, M. 1986. *L'Art du roman*. Paris: Gallimard.
- LEVENSON, M. (ed.). 1999. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS, P. (ed.). 2011. *The Cambridge Companion to European Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LYOTARD, J.-F. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- MAO, D. 2021. *The New Modernist Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAO, D., WALKOWITZ, R. (eds.). 2026. *Bad Modernisms*. Durham: Duke University Press.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- McHALE, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- MILLER, T. 1999. *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- . 2016. "The Continuities of Late Modernism: before and after Beckett." In P. Boxall, B. Cheyette (eds.), *British and Irish Fiction since 1940*, 146-160. Oxford: Oxford University Press.
- MORETTI, F. 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.
- PELLINI, P. 2016. *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*. Roma: Artemide.
- . 2018. "«Cerveaux de Fruitier», «Enculeurs de mouches»: per una genealogia del modernismo." In R. Luperini (ed.), *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, 237-271. Pisa: Pacini.
- QUINONES, R. J. 1985. *Mapping Literary Modernism*. Princeton: Princeton University Press.

- RABATÉ, J. M. 2001. "Una lingua straniata. Gli stili del modernismo." In F. Moretti (ed.), *Il romanzo. La cultura del romanzo I*, 747-773. Torino: Einaudi.
- . (ed.). 2013. *A Handbook of Modernism Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- ROSSI SEBASTIANO, M. 2023. *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta*. Palermo: Palumbo.
- SAID, E. 1993. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus.
- SHIACH, M. 2007. "Reading the Modernist novel: an introduction." In M. Shiach (ed.), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOMIGLI, L. 2011. "Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo." In R. Luperini, M. Tortora (eds.), *Il modernismo in Italia*, in «Allegoria» 63: 7-29.
- SPLENDRE, P. 2000. "Il secondo Novecento." In P. Bertinetti (ed.), *Storia della letteratura inglese, II. Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, 249-320. Torino: Einaudi.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- WHITWORTH, M. (ed.). 2007. *Modernism*. Oxford: Blackwell.
- WILDE, A. 1981. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.

FOCUS



PAOLO BUGLIANI

IL GIORNO DOPO IL MODERNISMO

Persistenze del one-day novel nel romanzo inglese del secondo Novecento

ABSTRACT: This essay examines the persistence of Modernism in post-war British fiction through a specific formal device: the one-day novel. Treating Modernism not as a concluded period but as a repertoire of reactivatable procedures, the analysis addresses temporality as a structural problem of the twentieth-century novel. The one-day novel emerges as a paradoxical form of densification: by compressing the action into twenty-four hours, it renders visible the interferences between the everyday, memory, and historical pressure. After reconstructing the state of the art and situating the form within debates on narrative temporality, the essay proceeds through two analytical stages. On one hand, a late-modernist nucleus in which the single day becomes a laboratory of stasis, congestion, and historical-social pressure, exemplified by Henry Green's *Party Going* and Philip Larkin's *A Girl in Winter*. On the other, a post-1945 reactivation in which the same frame returns to function as a machine of consciousness and montage: the case of Christopher Isherwood's *A Single Man*. A brief survey of contemporary fiction suggests, finally, that the one-day novel is not an archaeological residue but a still active and generative form.

KEYWORDS: Modernism; One-day Novel; Temporality; Late Modernism.

O let not Time deceive you
You cannot conquer Time
W. H. Auden, "As I walked out one evening" (1940)

1. Notte

In un suolo notoriamente refrattario alle schematiche rese concettuali del testo letterario, David Lodge¹, prima di dedicarsi a tempo pieno alla narrativa, cercava di investigare le nuove modalità critiche confezionate nei cantieri di sperimentazione teorica strutturalista. Tuttavia, anche nel suo lavoro più teorico, *The Language of Fiction*

¹ In occasione di una presentazione londinese di *A Man of Parts* nel gennaio del 2012, David Lodge (1935-2025) mi incoraggiò a proseguire il cammino tra i suoi "professori di carta" e – sollecitato da una domanda dal pubblico – abbozzò un vivace panorama di scrittori britannici e americani che, pur attivi nell'epoca del postmoderno, sembravano proseguire in direzione di un modernismo latente. Ovviamente, molto sportivamente, non si includeva nel novero.

(1966), Lodge conclude con una serie di letture critiche che dimostravano un approccio esegetico non sistematico (seppur rigoroso), focalizzato sulle forme della narrativa moderna – sua passione costante. Nell’ultimo di questi saggi, affrontando i concetti di "moderno" e "contemporaneo", Lodge abbandonò le ambizioni definitorie della prima parte del libro, adottando invece un tono diretto e informale. Come esempio, analizzò la narrativa di Kingsley Amis, suo amico personale, rinunciando volutamente agli strumenti più rigidi dell’oggettivismo post-formalista.

Lodge interroga il romanzo inglese a lui contemporaneo rifacendosi all’interessante studio *The Struggle of the Modern* (1963), in cui il poeta Stephen Spender distingue tra autori contemporanei, pronti a mettersi in gioco per la trasformazione del presente, e moderni, che invece non nutrivano speranze di alterazione del presente, ma piuttosto “a radical transformation of conventional forms of communication, through which to express poetically an inner crisis of sensibility, a crisis which often manifests itself in the search for a tradition which has been lost and broken” (Lodge 2002, 260). Lodge continua su questa linea, celebrando il moderno e i fili nascosti che lo legano al passato, esponendo una visione che, in anticipo di un decennio sull’*Anxiety of Influence* di Harold Bloom, sembra neutralizzarne preventivamente il portato angoscioso, liberando i moderni dal peso dell’*Angst* della tradizione passata:

The modern disturbs us with the novelty of his vision and his technique; and since most critics and readers are basically conservative, he tends to be despised or neglected in his youth and maturity, and revered in his old age or when he is dead. The contemporary, on the other hand, is usually much more immediately accessible to the general public. He may attack them, but he does so in terms they understand, in the language they use, appealing to the experiences they share. (Lodge 2002, 265)

Lodge, immerso in uno scenario estetico post-1945 e già identificato sotto l’etichetta postmodernista, sembra cercare una continuità col modernismo letterario. Senza proporre tassonomie, egli avanza letture parallele in cui Amis e i suoi coevi vengono accostati a Joyce, facendo del modernismo una misura comparativa più che un recinto cronologico.

Se la distinzione proposta da Spender e rilanciata da Lodge conserva ancora un potere euristico è perché sottrae le etichette alla loro funzione più povera – la scansione cronologica – e le restituisce alla loro vocazione più nobile: definire non periodi, ma tensioni formali e posture estetiche. Il “moderno”, in quella costellazione, non coincide con l’attualità, ma con la tensione verso “a radical transformation of conventional forms of communication” (Lodge 2002, 260) finalizzata a rendere una crisi interna della sensibilità e la ricerca di una tradizione perduta; e proprio nel gesto con cui Lodge accosta Amis a Joyce, misurando la narrativa del presente sul paradigma di quella stagione di innovazione ormai canonizzata, si intravede un’idea di modernismo che non è museo né

reliquia, bensì dispositivo di riconoscimento: un repertorio di procedure che può riattivarsi, migrare, cambiare funzione senza perdere del tutto la sua fisionomia.

È precisamente questa mobilità che Raffaele Donnarumma, riflettendo sulla metamorfosi dell'attributo "modernista", aiuta a nominare. Per Donnarumma, "modernista" smette di indicare soltanto un periodo e diventa una notazione estetica metacronica: un modo per individuare persistenze e ritorni di energia formale in testi che non appartengono più al modernismo "storico" (Donnarumma 2012; 2014). La conseguenza, per un discorso sul post-1945, è decisiva: non si tratta di negare il postmodernismo, ma di sottrarlo alla pretesa di monopolio interpretativo. In questa direzione, la conclusione di Guido Mazzoni sul romanzo funziona come un indispensabile correttivo: le "nuove avanguardie degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta", pur votate a riproporre "una narrativa estremisticamente sperimentale", "non hanno più la forza di modificare il repertorio dei mondi condivisi" (Mazzoni 2011, 358); e, soprattutto, molte sperimentazioni spesso liquidate come postmoderne non fanno altro che "riprend[ere] e prolung[are], in forme estreme, la tradizione delle prime avanguardie novecentesche e del modernismo" (Mazzoni 2011, 360). Detto altrimenti: il postmoderno, quando lo si osserva dal punto di vista delle forme, appare spesso meno come "rottura" che come prosecuzione, talvolta radicalizzata, di un laboratorio modernista che continua a lavorare sotto altre insegne. Questa prospettiva consente di leggere le sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta non come abbandono del modernismo, ma come sua torsione estrema: una radicalizzazione che, pur cambiando registro, non rompe del tutto con la matrice modernista.

Tale scelta è dettata dal fatto che la struttura circadiana trovò nel modernismo inglese un terreno di germinazione particolarmente fecondo. *Ulysses* (1922) e *Mrs Dalloway* (1925), infatti, oltre a essere esempi iconici della narrativa modernista *lato sensu*, sono anche effettivamente romanzi in cui la diegesi si espleta in sole ventiquattro ore. All'interno delle molte possibili continuità, si è deciso qui di concentrarsi su questa persistenza modernista, tanto vistosa quanto relativamente poco tematizzata come problema formale autonomo.² In *Mrs Dalloway*, ad esempio, il fatto che l'azione si distribuisca su una sola giornata è inseparabile dall'autopsia della coscienza e dal lavoro del discorso indiretto libero. La parabola dello scorrere del tempo, perentoriamente segnalato dal *refrain* "the leaden circles dissolved into the air" (Woolf 2008, 4, 41, 80, 158), non resta sul piano dell'indicazione cronologica, ma si intreccia a punti

² Molto spesso, il paradigma del romanzo d'un solo giorno è stato interpretato come semplice omaggio epigonico (Weninger 2009) ai maestri modernisti. Tale prospettiva è senza dubbio fondamentale, ma deve essere ridimensionata: l'omaggio non esaurisce la funzione della forma, che si radica invece in un problema più generale – la messa in questione, tipicamente novecentesca, dell'autorità del tempo misurato e della sua traduzione in esperienza.

d'intersezione privilegiati: i momenti epifanici, quelli che Woolf chiamava ancora “moments of vision” e che diverranno, nel lessico tardo, i proverbiali “moments of being”³.

She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched. June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop, Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself. (Woolf 2008, 31)

Clarissa percepisce in quell'istante tutto il potere del tempo che scorre, e il momento di visione è quindi un movimento epifanico al contempo interno ed esterno: interno perché illumina una porzione dell'animo del personaggio, esterno perché riflette criticamente sul tempo stesso. La struttura circadiana risulta quindi favorevole a una *mise en relief* di alcune tensioni cruciali: porta in primo piano la relazione fra interiorità e misura, fra continuità dell'ordinario e scintilla dell'attenzione. In questa prospettiva l'unità chiusa delle ventiquattr'ore carica di significato l'indagine interiore cui il lettore è messo a parte, perché costringe la durata a mostrarsi nella sua doppiezza: cronologia pubblica e densità soggettiva.

2. Alba

Che il tempo sia stato una delle questioni centrali del modernismo letterario lo dimostrano non solo gli studi ad esso dedicati, ma forse con più folgorante chiarezza il fatto che esso sia l'argomento principale di uno dei suoi testi-icona: *Essere e tempo* (1927) di Martin Heidegger. Al netto della difficoltà dell'argomento e della mole della letteratura a riguardo, il modernismo elabora una duplice strategia in relazione alla resa dell'esperienza del tempo⁴: da un lato frammenta e problematizza la successione cronologica; dall'altro intensifica il presente come luogo di interferenza fra durata,

³ Negli anni Venti Woolf mutua da una poesia omonima di Thomas Hardy il sintagma “moment of vision”, che impiega in alcune recensioni a autori coevi come Joseph Conrad. L'evoluzione da questa riflessione – essenzialmente concentrata sul tema dell'epifania narrativa – a quella sui “moments of being” – che invece pertengono al suo progetto autobiografico dei tardi anni Trenta, è ripercorsa con acume da Gabrielle McIntire (2009), e da me ripresa in tempi più recenti (Bugliani 2024, 12-14).

⁴ Imprescindibile è la ricognizione, assieme storica e teorica, fatta da Armstrong (2016) in un volume collettivo che è stato cruciale nella revisione del concetto stesso di modernismo negli ultimi decenni. In particolare è degna di nota la riflessione sulle implicazioni psicologiche del tempo che Armstrong connette proprio ai meccanismi dell'epifania (2016, 35-29).

memoria, anticipazione, trauma. In questa direzione, la proposta critica di Martin Hägglund è utile non perché offra un repertorio di tecniche, ma perché riformula la temporalità moderna e modernista come condizione strutturalmente instabile: essa non garantisce mai un significato definitivo, poiché la successione del tempo può sempre riconfigurare l'evento e il suo senso. Tale instabilità si esaspera nell'esperienza traumatica, dove si spezza l'orizzonte dell'attesa e l'esperienza si scopre come ritardo e differimento. È proprio nel caso di Woolf che Hägglund parla di una "aesthetics of the moment", legata a un "sense of temporal irreplaceability [...] what gives the sense of a singular value to the moment and precipitates the investment in a singular life" (Hägglund 2012, 75). Le forme temporali del romanzo novecentesco rispondono a pressioni storiche e culturali che investono la misurazione del tempo e la sua autorità sociale. La narrativa moderna si definisce anche per la capacità di "emendare" tanto la temporalità regolata dall'orologio quanto quella scandita dalle grandi linee della storia, mettendo in scena una resistenza alle forme pubbliche e standardizzate del tempo (Stevenson 2018, 89, 121 e *passim*). Stevenson recupera in forma incisiva la formula woolfiana che oppone il tempo dell'orologio a quello della coscienza, proponendola come sintesi delle antitesi fra versioni "oggettive" e "soggettive" della temporalità: da un lato la misura esatta, pubblica, amministrabile del tempo cronologico; dall'altro le forme private dell'esperienza, legate a memoria, emozione, percezione.

La conseguenza, per la narrativa modernista, è precisa: la resa dell'immediatezza non coincide con un accesso non mediato al presente, ma mette in scena l'intervallo che separa l'esperienza dal suo stesso comprendersi, rendendo il presente narrativo un dispositivo di retrospettiva e di prefigurazione. Hägglund, leggendo *Mrs Dalloway*, insiste su questo punto: la giornata si svolge dopo la guerra e dentro un campo di effetti persistenti; ma, più radicalmente, i monologhi interiori mostrano come l'esperienza sia costituita da una comprensione ritardata del passato e da un presente che diventa afferrabile solo in retrospettiva (Hägglund 2012, 63).

È su questo sfondo che acquista rilievo una declinazione formale solo in apparenza minore della temporalità romanzesca: il *one-day novel*.⁵ La sua forza non sta nell'arbitrarietà del vincolo, ma nel suo paradosso: la giornata, nel romanzo ottocentesco, tende a essere troppo minuta per essere sufficiente alla narrazione; e

⁵ L'oggetto di questo studio è indicato con due nomi. Il lemma romanzo circadiano, sebbene efficace, è forse troppo tecnico. In questa sede, vista l'attenzione alla letteratura inglese, si preferirà il sintagma *one-day novel*, ma ci si sentirà anche autorizzati a utilizzare quello di *romanzo d'un solo giorno*. L'etichetta è stata suggerita dalla lettura di un saggio illuminante di Mauro Bonazzi (2020), in cui lo studioso rintracciava l'archeologia della nozione di esseri umani come *epameroi*, ossia creature d'un sol giorno. Per quanto io non sposi l'idea del primato joyciano (pur riconoscendo all'analisi di Weninger qualità enormi), ho a mia volta usato il concetto mutuato da Bonazzi in un commento a Joyce (Bugliani 2024b: 11-14).

tuttavia, proprio nel modernismo, il frammento di ventiquattr'ore diventa una macchina di densificazione, capace di rendere percepibile la compresenza spesso conflittuale fra storia, memoria e routine. La giornata non funziona allora come contenitore neutro, bensì come scala privilegiata dell'esperienza, in cui la vita ordinaria può essere colta come ciò che continuamente ritorna e continuamente devia.

Lo stato dell'arte, tuttavia, mostra una sproporzione fra la centralità del fenomeno e la relativa esiguità della sua tematizzazione critica. Bryony Randall, in quello che è a oggi lo studio più completo e illuminante sul tema, osserva che l'attenzione al *one-day novel*, inteso come forma temporale complessiva, è stata spesso superficiale (Randall 2016, 593), e che è ancor più raro il tentativo di collegare sistematicamente la cornice di un giorno alle teorie contemporanee dell'*everyday*⁶.

In uno studio seminale era stato Leon Higdon a proporre un'azione fondativa: la mappatura. Il "censimento" non è un'etichetta; è l'atto che trasforma un insieme di casi celebri in una tradizione interrogabile. Higdon identifica il capostipite del genere nel *Dernier jour d'un condamné* (1829) di Victor Hugo ma riconosce che, prima del 1900, il corpus risulta sorprendentemente esiguo, contando eccezioni notevoli (ma numericamente poco incisive) come le avventure di Alice di Lewis Carroll o *The Confidence Man* (1857) di Melville. In controluce, questa scarsità implica una soglia storico-antropologica. Il romanzo ottocentesco, nella sua graduale superfetazione realista di assorbimento di vite e opinioni e panorami storici, non poteva considerare la singola giornata come rappresentativa o sufficiente.

Accanto alla linea che vede il *one-day novel* come fenomeno formale che riflette una nuova sensibilità nei confronti della vita interiore, un secondo versante ha letto il genere come forma dotata di una specifica "drammaticità" temporale: in questo senso, il romanzo d'un solo giorno riattiverebbe – in chiave moderna – le unità aristoteliche, senza ridursi a un semplice ritorno classicista e senza annullare la dimensione interiorizzante (White 2018, 103). Questa duplice prospettiva – temporalità dell'*everyday* e concentrazione compositiva – sottrae il genere a due riduzioni ricorrenti: l'omaggio intertestuale da un lato, la scorciatoia di economia narrativa dall'altro.

La cornice di un giorno, proprio perché apparentemente semplice, diventa un laboratorio privilegiato: restringendo la durata, non semplifica il tempo, ma lo rende più complesso, perché obbliga il romanzo a concentrare entro un arco minimo l'interazione fra cronologia, ritorno memoriale, anticipazione, ricorrenza quotidiana e pressione storica. In questo senso, il *one-day novel* si configura come persistenza modernista particolarmente duttile: non un modulo chiuso, ma una matrice capace di riattivarsi in

⁶ Questa scelta è ormai una costante consolidata dei *Modernist Studies*, a partire dallo studio di Olson (2009). Randall ricostruisce questa tendenza e vi inserisce il proprio discorso con dovizia di particolari (2016, 608).

contesti diversi, proprio perché può mettere in forma – su scala breve – il conflitto fra tempo sociale e tempo interiore.

Entro questa cornice teorica, il presente saggio si concentra su un corpus di romanzi inglesi (e angloamericani) post-1945 che riattivano il dispositivo circadiano in modi che eccedono tanto l'omaggio quanto la sperimentazione fine a se stessa. L'obiettivo non è compilare un nuovo censimento, ma isolare una linea di persistenza modernista che attraversa tre momenti storici: un nucleo tardomodernista degli anni Trenta e Quaranta (Green, Larkin), una riattivazione neomodernista negli anni Sessanta (Isherwood), e una ripresa contemporanea (Harvey, Ellmann, Watson). Ciò che accomuna questi testi, al di là delle differenze di contesto e poetica, è l'uso della giornata non come semplice vincolo formale, ma come strumento di indagine sulla relazione tra temporalità oggettiva e soggettiva, tra pressione storica e durata affettiva.

3. Mattino

La prima riattivazione del *one-day novel* dopo la stagione modernista canonica coincide con una sperimentazione per spostamento d'asse: la giornata non viene più assunta soltanto come unità d'intensificazione della coscienza urbana, bensì come dispositivo capace di rendere formalmente percepibile una crisi della teleologia quotidiana – un inceppamento dei nessi fra successione cronologica, aspettativa e *agency*. Questa crisi, nei due casi che seguono, prende la forma di una sospensione dell'agire. In Henry Green l'*agency* è estroflessa e negata da un impedimento esterno (ambientale e mondano); in Philip Larkin è interiorizzata e convertita in auto-disciplina affettiva, cioè in un governo del tempo che coincide con un restringimento del sé. In entrambi i casi, il tempo breve diventa leggibile come luogo di frizione tra temporalità oggettiva e tempo vissuto, frizione che si traduce in una fenomenologia del congelamento apparentemente incongrua rispetto alla compressione temporale inerente allo scorrere di sole ventiquattro ore.

In *Party Going* (1939) Green⁷ struttura la narrazione attorno a un paradosso: il romanzo si presenta come racconto di una partenza, eppure la partenza è continuamente rinviata, assorbita dalla nebbia e redistribuita in una coreografia di micro-spostamenti, rituali mondani e attriti di classe. La giornata diventa così una macchina di stasi attiva: un

⁷ Green appartiene al gruppo dei cosiddetti "tardomodernisti" britannici, autori che, scrivendo tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, prolungano le sperimentazioni del modernismo canonico pur operando in un contesto storico mutato (la guerra, il dopoguerra). Sul tardomodernismo britannico si vedano Tyrus Miller (1999), e Marina Mackay (2007). La collocazione di Green in questo ambito è confermata dal recente studio di Marius Hentea (2014), che ne analizza la posizione liminare tra continuità modernista e disgregazione della forma.

tempo breve che, invece di chiudersi su un esito, si addensa e si prolunga come esperienza somatica del ritardo, fino a far avvertire il giorno come peso depositato sui corpi. Questa variazione anti-teleologica, che riduce al minimo la traiettoria narrativa per intensificare la percezione della durata, costituisce uno dei tratti di continuità più evidenti tra Green e la sperimentazione modernista: rende operativa quella “coscienza formalista dell’opera d’arte [...] come disegno energetico che ricondiziona lo sguardo” (Bonadei 1991, 538).

La Londra del romanzo non è né fondale neutro né protagonista simbolica, ma dispositivo di impedimento: lo spazio stesso, invaso e deformato dalla nebbia, disinnescava la semantica del viaggio e trasforma il movimento in durata sospesa.⁸ In questa torsione Marina Mackay ha riconosciuto una figura esplicitamente tardomodernista: la promessa di un moto attivo verso una destinazione viene sostituita da una fenomenologia dell’attesa e dell’inerzia (Mackay 2009, 1603-04)⁹. Sul piano compositivo, la stasi non coincide con un vuoto: prende forma in una partitura di scene e conversazioni dove l’evento arretra e la superficie sociale avanza. Ne deriva un effetto di realtà che non dipende dall’accadere, ma dall’attrito fra parola e situazione, dalla reiterazione di micro-riti, dall’oscillazione tra convenzione e disincanto.

La stasi, tuttavia, non si riduce a pura entropia. Come ha osservato Carey Wall, essa produce un incanto ambiguo, una forma di rinnovamento percettivo in cui il quotidiano, costretto a fermarsi, si espone a intensità inattesa (Wall 1983). In questa economia, il tempo non è “sfondo” ma pressione: ricorre con insistenza la sua percezione come spreco o ingorgo (“it must be a waste of time”, Green 2017, 18), quasi che la giornata, invece di “portare” gli eventi, li trattenga e li moltiplichi in attesa. Un’immagine rende tangibile questa logica: la folla e gli interni della stazione vengono percepiti “like an enormous doctor’s waiting room” (Green 2017, 36). La metafora del tempo come sala d’attesa, spazio in cui si è presenti ma inoperosi, esposti alla durata senza poterla governare, condensa la fenomenologia dell’impedimento che attraversa il romanzo. La giornata si conclude non perché accada qualcosa di risolutivo, ma perché il tempo fisico termina: nessuno compie azioni memorabili, eppure tutti hanno attraversato una durata densa, carica di una tensione che non trova scarico.

⁸ Pensando a questa evoluzione del *romanzo di un solo giorno*, è impossibile non pensare che, più o meno negli stessi anni, and T. S. Eliot stava evolvendo una teoria della temporalità parzialmente diversa da quella dei suoi esordi con *Prufrock* e la *Waste Land*. Con i *Four Quartets* Eliot consegna il suo peana a Chrónos, in cui costruisce la sua versione dell’estetica del momento. Su questo si veda almeno la lettura complessiva proposta da Atkins (2013).

⁹ Una logica analoga, seppur declinata in termini più esplicitamente filosofici, attraversa l’opera di Samuel Beckett, per il quale il presente si configura sempre come attesa o come resto, mai come pienezza. E questo emerge, in maniera più interessante per il discorso portato avanti qui, anche nella prosa romanzesca. A questo proposito è cruciale la panoramica proposta da Boxall, che usa Beckett come spartiacque per nulla casuale (2009).

Una scena iniziale cristallizza questa trasformazione della durata in condizione sensibile. Dopo aver raccolto il corpo di un piccione schiantatosi contro una vetrata nella nebbia, Miss Fellowes si siede in un bar con il piccolo cadavere; mentre attende di essere servita, avverte una stanchezza sproporzionata, come se il giorno, anziché scorrere, si depositasse su di lei, addensandosi in un indebolimento che somiglia a malattia: “Although this was her first time out today ... she might have been through long illnesses she felt so weak” (Green 2017, 13). La somaticità è qui passiva: il corpo diventa superficie su cui il tempo si deposita, e l’indebolimento è l’equivalente fisiologico dell’impedimento narrativo. Il tempo, in altre parole, si accumula come materia.

La figura del “deposito” persiste in *A Girl in Winter* (1947) di Philip Larkin, romanzo strutturato anch’esso attorno alla costante circadiana. Qui la concentrazione temporale si sviluppa in un registro parallelo a quello di Green: non la congestione mondana di un sistema chiuso che impedisce il movimento, ma un presente rarefatto, scandito dalla giornata lavorativa e urbano-amministrativa, in cui il tempo breve agisce come regime di controllo e insieme come superficie di scavo. Il romanzo offre una variazione decisiva sul tema: la cornice giornaliera non è più soltanto teatro di collisioni metropolitane, ma diventa misura minimale di un’esistenza regolata, fredda, trattenuta, in cui l’ordinario è percepito come costrizione e ipnosi, e l’interiorità come lenta sedimentazione. La giornata non si esaurisce nell’azione, ma funziona da punto di innesco per una memoria che scava e riorganizza, facendo del tempo breve il supporto di una durata più ampia.

Lo scavo è evidentemente interiore, e Larkin è chirurgico nel far emergere, attraverso questo dragare l’interiorità, quanto il quotidiano e finanche il triviale formino l’essenza di *tutti* i nostri giorni. La sua poetica matura, del resto, conferma questa tensione. In un’intervista tarda alla *Paris Review*, Larkin sintetizzava:

My life is as simple as I can make it. Work all day, then cook, eat, wash up, telephone, hack writing, drink, and television in the evenings. I almost never go out. I suppose everyone tries to ignore the passing of time: some people by doing a lot, being in California one year and Japan the next; or there’s my way – making every day and every year exactly the same. Probably neither works. (Larkin 1983: 57–58)

Questa dichiarazione non funziona come prova biografica, ma come manifesto di poetica del quotidiano: l’uniformazione del giorno è descritta come tecnica di neutralizzazione del tempo, dunque come forma di *agency* negativa. Il paradosso è evidente: governare il tempo significa renderlo invisibile, svuotarlo di evento. È precisamente questa postura – che si potrebbe definire di ascetismo temporale – che

attraversa *A Girl in Winter* e che lo distingue, pur nella continuità formale, dal vortice sensoriale e cittadino di *Mrs Dalloway*¹⁰.

La neve, in *A Girl in Winter*, non ha funzione atmosferica o allegorica – come nella Dublino joyciana di “The Dead” – ma opera piuttosto come principio formale: un dispositivo che rallenta lo scorrere del tempo e rende più visibile l’ordinario attraverso la sospensione temporale legata alla meraviglia¹¹. La protagonista, Katherine, nota che “the frost made everything stand alone and sparkle. Even getting on the bus gave a momentary flicker of pleasure, as if she were entering on a fresh stage of some important journey” (Larkin 2022, 29). Il gelo intensifica la percezione, isola gli oggetti e i gesti dalla continuità opaca del quotidiano, producendo un effetto di straniamento che ricorda, pur in tono minore, l’epifania modernista. Tuttavia, Larkin introduce una variazione cruciale: abbassa drasticamente la temperatura dell’epifania. Laddove Woolf accendeva “a match burning in a crocus” (Woolf 2008, 27) per illuminare la coscienza di Clarissa Dalloway, Larkin congela l’intensità nella neve che rallenta e raffredda. La neve non rivela, ma sospende; non brucia, ma cristallizza. In questo senso, essa funziona davvero come principio formale: non un tema da interpretare, ma un operatore strutturale che modifica il regime percettivo del testo, rendendo la giornata non un contenitore di eventi, ma una superficie su cui l’ordinario si deposita e si fa leggibile nella sua opacità.

La giornata, anziché offrire un arco di eventi, diventa un’unità minima di sopravvivenza: un tempo sufficiente che l’io attraversa senza concedersi l’illusione della metamorfosi, e che proprio per questo mette a nudo una postura esistenziale fatta di trattenimento, economia emotiva, stasi. Questa disciplina non coincide con una semplice rinuncia alla profondità; è piuttosto il modo in cui l’interiorità si rende leggibile quando il presente appare privo di promessa. Larkin affida alla forma breve della giornata una dinamica tipicamente modernista, ma ne abbassa la temperatura, spostando l’intensificazione dal picco epifanico alla tenuta, dalla rivelazione alla resistenza. Non a caso, il romanzo traduce di frequente la temporalità in percezione corporea e visiva: il mondo appare “separato” e insieme più tagliente, perché la rarefazione climatica produce

¹⁰ Larkin, a differenza di Green, è stato spesso letto come poeta anti-modernista, critico verso l’oscurità e l’elitismo delle avanguardie novecentesche. Tuttavia, la sua prosa sembra perseguire una continuità con le sperimentazioni moderniste sulla temporalità e sulla coscienza. John Osborne ha osservato che le continue ellissi e compressioni temporali mostrano chiaramente una matrice modernista (Osborne 2014, 24-26). In questo senso, il romanzo può essere letto come laboratorio in cui Larkin esplora una forma di modernismo “temperato”, meno esuberante ma altrettanto attento alla fenomenologia del vissuto.

¹¹ Piero Boitani discute il tema della meraviglia come principio e fine della poesia tornando a una considerazione di Heidegger che risuona in maniera molto interessante per il discorso sul tempo moderno che soggiace a questa analisi (2021, 102).

un effetto di isolamento del sensibile che è, contemporaneamente, un isolamento dell'io. La descrizione della disciplina che Katherine si autoimpone è cruciale in questo senso:

Most of all she wanted to be unobtrusive and disregarded. And so she had set herself to climb out of the slithering pit into which she had fallen, without success at first, but as the time went on managing to re-establish herself gradually, to regain her willpower, to avoid the terrible moments that left her sickened. She did this by suppressing as far as she could every reference to her former life, and treating every day as complete in itself. She ate, slept, worked, and refused to compare what she did or ate, or where she slept, with any work or food or household she had known in the past. Everything had to be reduced to its simplest form. (Larkin 2022: 181)

La frase "treating every day as complete in itself" vale come precetto dell'anti-teleologia larkiniana e come controfigura dell'impedimento greeniano: là il giorno era reso interminabile dall'esterno; qui il giorno viene reso serrato dall'interno, come se la chiusura fosse l'unico modo di sopportare il ritorno del passato. La giornata, in altre parole, diventa forma di autodifesa: un modulo temporale che protegge il soggetto dal peso della continuità biografica. È una strategia di sopravvivenza che coincide, paradossalmente, con una riduzione dell'esperienza alla sua "forma più semplice" – un minimalismo esistenziale che anticipa, in ambito narrativo, la poetica della sottrazione che caratterizzerà il Larkin maturo.

4. Meriggio

Gli anni Sessanta vedono una fioritura significativa del *romanzo di un solo giorno* in area inglese, francese e americana. Dal pastiche comico di Lodge (*The British Museum is Falling Down*, 1965) all'analisi esistenziale di Christine Brooke-Rose (*Such*, 1966), dalle indeterminatezze dei *nouveaux romanciers* (Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, 1963) alle atmosfere più nitide degli Stati Uniti (James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*, 1953), il *one-day novel* attraversa le decadi centrali del Novecento continuando a polarizzare visioni estetiche e fenomenologie narrative sempre mutate.

In questo panorama, *A Single Man* (1964) di Christopher Isherwood assume una posizione paradigmatica. Ambientato nella California meridionale del 1962, a ridosso della crisi dei missili di Cuba, il romanzo segue l'ultimo giorno di vita di George, professore inglese emigrato alle prese con un lutto recente e bruciante. Isherwood allinea la forma circadiana entro un orizzonte storicamente nuovo: la giornata non è più solo impasse o contenimento, ma diventa regime percettivo in cui la coscienza registra, con precisione quasi clinica, l'attrito fra un presente amministrato (istituzioni, lavoro, orari, routine) e un presente vulnerabile, perforato dal trauma del lutto. L'esito è una forma

che riprende il modernismo non come citazione ornamentale, ma come adattamento funzionale: la giornata modernista viene ricostituita narrativamente per ospitare una materia storica e corporeo-politica che il canone alto aveva soltanto prefigurato.

La giornata di George, in *A Single Man*, è precisamente questo “presente perpetuamente presente”: un tempo minimo che contiene passato (il lutto) e futuro (la morte imminente), e che si offre come campo di prova per una coscienza che non può più affidarsi alla continuità biografica. La forma circadiana diventa così non solo vincolo compositivo, ma interrogazione esistenziale: cosa resta del soggetto quando il tempo si riduce a un solo giorno? La scelta dell’unità di tempo appare, in Isherwood, insieme evidente e strategica. *A Single Man* assume la cornice giornaliera con un nitore quasi neoclassico – la scansione interna in scene è degna di una tragedia di Racine – facendola diventare un dispositivo di intensificazione cognitiva, una disciplina dell’attenzione che costringe la scrittura a registrare l’esperienza nella sua microfisica, fatta di gesti, posture, dettagli del corpo, frasi intercettate, e mostra il presente come costitutivamente poroso, condizionato dall’implacabile macchina del lutto che ormai ha assorbito tutta la sfera del quotidiano. La terza persona ravvicinata, spesso prossima al discorso indiretto libero, produce un presente in presa diretta che non coincide con la mera simultaneità, ma con la densità dell’esperire: la cronologia del giorno viene piegata fino a diventare misura di una durata affettiva (il lutto) che non si lascia contenere dall’ordine degli eventi.

La strategia, in termini modernisti, è riconoscibile: il giorno vale come scala che espande riducendo, perché obbliga la narrazione a far convivere, entro un arco minimo, temporalità sociali e temporalità interiori, continuità cronologica e discontinuità della memoria.

L’incipit del romanzo è memorabile proprio perché rende esplicito, in forma quasi assiomatica, l’inesco deittico del tempo vissuto. Il risveglio non descrive soltanto un passaggio fisiologico dalla notte al giorno, ma mette in scena il modo in cui il tempo della giornata, pur misurabile e uniforme, porta inscritto il suo differenziale affettivo. L’“ora” viene subito denunciato come instabile, datato, segnato dall’obsolescenza di tutti gli “ora” precedenti:

Waking up begins with saying am and now. That which has awoken then lies for a while staring up at the ceiling and down into itself until it has recognised I, and therefrom deduced I am, I am now. Here comes next, and is at least negatively reassuring; because here, this morning, is where it had expected to find itself; what’s called at home.

But now isn’t simply now. Now is also a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year. Every now is labelled with its date, rendering all past nows obsolete, until, – later or sooner – perhaps – no not perhaps – quite certainly: It will come. (Isherwood 2010, 1)

La scelta di collocare questo assioma in apertura è una dichiarazione di metodo e di intenti: la giornata non funziona come cornice neutra, ma come lente che intensifica la

precarietà del presente. Ciò che è “ora” è già segnato dal suo diventare uno degli “ora passati”; e l'autocorrezione finale introduce la morte come orizzonte ineludibile, trasformando il presente in conto alla rovescia. La struttura del *one-day novel* diventa allora la forma adeguata a rendere percepibile una temporalità vissuta come attrito, non come semplice scorrere.¹²

È significativo che questa rifunzionalizzazione della giornata avvenga in un testo transatlantico e, insieme, storicamente situato. Il “post-Cuba” non entra come cronaca, ma come vibrazione di rischio sistemico che rende più esposto il quotidiano, trasformando ogni routine in una superficie sensibile. La storicità, in altri termini, si iscrive nel regime percettivo: non opera per accumulo di eventi, ma come atmosfera che modifica la qualità del presente. La minaccia nucleare – mai nominata esplicitamente, ma percepibile come sottofondo – fa della giornata un tempo precario, potenzialmente ultimo, e dunque carico di una densità che non coincide con la semplice successione delle ore.

In questo quadro, la specificità storico-corporea è determinante: la condizione di minoranza del protagonista – resa senza ricadere in codici patologizzanti – trasforma la giornata in un esercizio di visibilità e protezione, in una gestione continua della distanza fra intimità e spazio pubblico, fra dicibile e indicibile. Su questo punto si innesta produttivamente la lettura di Octavio R. González, che riconosce nel romanzo una forma di “impersonalità” riarticolata in senso queer: l’io non viene celebrato come centro sovrano, ma sottoposto a una spoliatura operativa, una sorta di ascesi che converte una postura modernista (l’impersonale eliotiano) in vulnerabilità relazionale e in pratica di sopravvivenza (González 2013, 760–762).¹³ In questo senso, la giornata di George non è solo una struttura temporale, ma una forma di resistenza: resistenza alla violenza del lutto, resistenza alla pressione del conformismo sociale, resistenza alla tentazione del ritiro. Il tempo breve, lungi dal semplificare, complica: obbliga a stare nel presente senza

¹² È una fenomenologia del tempo che ricorda, per intensità e lucidità, la meditazione eliotiana sul la coesistenza dei piani temporali nei *Four Quartets*, e in particolare in “Burnt Norton”. Il giorno non è mai solo “oggi”, ma stratificazione di tutti i giorni che sono stati e prefigurazione del giorno che non ci sarà più.

¹³ Questo aspetto appare con forza, ad esempio, nella scena della lezione all’università, in cui i pensieri triviali di George ovattano i contenuti intellettuali e interferiscono con il discorso, segnando una sorta di colpo di mano delle impressioni individuali e instabili sui contenuti granitici della disciplina accademica: “But before we can go any further, you’ve got to make up your minds what this novel actually is about. They spend the rest of the hour making up their minds. At first, as always, there is blank silence. The class sits staring, as it were, at the semantically prodigious word. About. What is it about? Well what does George want them to say it’s about? They’ll say it’s about anything he likes, anything at all.” (Isherwood 2010, 51)

potersi distrarre nell'illusione di un futuro. Conquistare il tempo, per George, significa abitarlo interamente, senza scorciatoie, fino alla fine.

Il vettore epifanico del romanzo si colloca nella stessa economia, ma viene abbassato di scala: non produce rivelazioni salvifiche, bensì micro-intensità sensibili che interrompono la ripetizione del lutto senza scioglierla. Il "momento" non coincide con un'uscita metafisica; coincide con un aumento temporaneo di presenza, spesso legato a soglie corporee (stanchezza, contatto, acqua, luce). La giornata, in questo senso, diventa un laboratorio di attenzione: mostra come il presente sia insieme amministrato e vulnerabile, misurato e perforato, regolato e continuamente scavalcato da ciò che ritorna.

La chiusura notturna radicalizza questa logica. L'arco circadiano non viene "chiuso" in senso armonico, ma spezzato: l'unità del giorno viene portata al punto in cui l'esperienza scivola fuori dalla misura, e la giornata si rivela, retrospettivamente, come pura contingenza. La pagina finale compie un gesto volutamente anti-epifanico: l'io non viene trasfigurato, ma ricondotto alla logistica del residuo, all'analogia brutale con il rifiuto. L'effetto è coerente con la postura complessiva del romanzo: la forma del giorno serve a rendere leggibile la coscienza come prova, non come celebrazione; e la prova include la possibilità, sempre imminente, della sottrazione integrale.

For a few minutes, maybe, life lingers in the tissues of some outlying regions of the body. Then, one by one, the lights go out and there is total blackness. And if some part of the non-entity we called George has indeed been absent at this moment of terminal shock, away out there on the deep waters, then it will return to find itself homeless. For it can associate no longer with what lies here, unsnoring, on the bed. This is now cousin to the garbage in the container on the back porch. Both will have to be carted away and disposed of, before too long. (Isherwood 2010, 152)

Il tempo rimane, ma George non è più in esso. La morte lo trasforma in nulla più di una delle tante attività stereotipate e ricorsive che danno uniformità alle vite altrui, in questo caso, quelle dei netturbini o degli addetti alle pompe funebri. La dissoluzione dell'io coincide con il completamento della giornata: entrambi si rivelano costrutti fragili, provvisori, esposti alla cancellazione. In questo senso, Isherwood porta alle estreme conseguenze la logica modernista della giornata: non è più solo il laboratorio della coscienza, ma il campo di prova della sua estinzione. E tuttavia, proprio in questa estinzione, la forma circadiana raggiunge la sua massima intensità: condensando una vita in ventiquattro ore, rende visibile il paradosso per cui ogni giorno è, potenzialmente, l'ultimo, e dunque ogni giorno chiede di essere vissuto come se fosse completo in sé.

In conclusione, *A Single Man* mostra in modo particolarmente limpido perché la persistenza modernista del romanzo d'un solo giorno negli anni Sessanta non sia riducibile né a omaggio né a semplice economia narrativa: la giornata è la forma capace di rendere leggibile, su scala minima, l'interazione fra tempo sociale e tempo interiore, fra pressione storica e durata affettiva, fra ripetizione quotidiana e intrusione memoriale.

In continuità con Green e Larkin, la teleologia del giorno resta incrinata; ma, diversamente da entrambi, l'incrinatura si presenta come regime percettivo e politico insieme, in cui la coscienza non è solo "rappresentata" bensì sottoposta a una prova: abitare un presente amministrato mentre lo attraversano lutto, rischio e vulnerabilità.

Questa riattivazione, per la sua posizione transatlantica (Isherwood, come Auden, trasferito in America) e per la sua adesione al modello woolfiano, prepara il terreno per la proliferazione della forma negli anni Sessanta e Settanta, in cui il *one-day novel* diventa sempre più riconoscibile come dispositivo mobile e adattabile, capace di migrare tra contesti nazionali e poetiche diverse senza perdere la propria funzione critica: mettere alla prova, entro l'unità del giorno, ciò che il tempo fa ai soggetti – e ciò che i soggetti riescono (o non riescono) a fare del tempo¹⁴.

5. Sera

Il percorso che conduce da Green e Larkin a Isherwood permette di isolare una costante: la giornata del *one-day novel* non è un semplice vincolo cronologico e strutturale, ma un dispositivo che mette alla prova l'*agency* del soggetto nel tempo. A partire da qui, la storia del genere nel secondo Novecento può essere letta come una serie di spostamenti di baricentro: non già l'abbandono della forma, ma una ridefinizione del suo centro di gravità: dalla coscienza (modernista) al montaggio (postmoderno), dalla fenomenologia dell'attenzione alla materialità del testo.

È in questo snodo che un testo come *The Unfortunates* (1969) di B.S. Johnson diventa decisivo. L'opera è cronologicamente coeva a Isherwood, e pure contenutisticamente è molto affine: anche qui un presente compatto (un pomeriggio a Nottingham, l'incarico giornalistico, gli spostamenti urbani) agisce da detonatore per una memoria intrusiva legata alla morte e al lutto. Ma, mentre in *A Single Man* la cornice circadiana continua a funzionare come macchina percettiva, come scala minima entro cui si misura l'attrito fra tempo sociale e durata affettiva, in Johnson la giornata tende a perdere centralità come forma d'esperienza per trasferirla sull'ordine: la posta non è più (o non è soltanto)

¹⁴ La trasposizione cinematografica di Tom Ford (2009), pur intervenendo su ritmo e focalizzazione, conferma la riconoscibilità di questo dispositivo: la singola giornata resta il principio ordinatore attraverso cui la perdita viene resa non come episodio, ma come durata che abita il presente; e l'estetizzazione del dettaglio (corpi, oggetti, luce) accentua ulteriormente la dimensione disciplinare dell'attenzione che nel romanzo è già strutturale. In tal modo, la ricezione contemporanea ribadisce un punto cruciale: la giornata unica continua a funzionare come matrice formale capace di migrare tra media e contesti, conservando la propria funzione critica – mettere alla prova, entro l'unità del giorno, ciò che il tempo fa ai soggetti e ciò che i soggetti riescono (o non riescono) a fare del tempo.

"come" il tempo si deposita nella coscienza, bensì come il racconto possa (o non possa) organizzare un vissuto ferito.

La celebre soluzione editoriale del "novel in a box" – fascicoli sciolti, primo e ultimo fissi, ordine interno variabile – non è dunque un virtuosismo accessorio: è il modo in cui la temporalità del giorno viene resa insufficiente come principio unificante. Se il modernismo aveva spesso fatto lavorare la discontinuità come effetto stilistico, qui la discontinuità diventa legge materiale del libro: il montaggio non simula più soltanto la mente, ma istituisce un regime di lettura che rende strutturale la frattura. Il tempo diventa un fattore contingente fra altri; l'attenzione si sposta ai processi di montaggio diegetico, e la concentrazione circadiana si riduce a uno dei molti attrezzi narrativi a disposizione dell'autore.¹⁵

Da qui il passo verso un postmoderno non tanto "tematico" quanto procedurale: un bricolage che, pur non essendo superficialmente ludico (la materia è grave), produce un effetto di ludicità strutturale perché rende l'ordine intercambiabile e dunque percepibile come convenzione. Johnson, in questo senso, rappresenta un caso-limite: la forma circadiana viene mantenuta, ma svuotata della sua funzione modernista di dispositivo di intensificazione della coscienza. Ciò che resta è la struttura formale senza la vocazione epistemologica: un gesto che, pur radicandosi nel laboratorio modernista, ne tradisce – o ne esaurisce – la promessa originaria¹⁶.

Verrebbe dunque da chiedersi se il postmoderno, anche attraverso questo depotenziamento del circadiano narrativo, non abbia assestato un colpo decisivo alla forma del *one-day novel* come dispositivo modernista. La risposta, tuttavia, è sorprendente: in ambito anglofono contemporaneo sono apparsi tre romanzi indiscutibilmente rilevanti che non solo riattivano la forma circadiana, ma lo fanno in una chiave che conferma la vitalità della matrice modernista oltre le cesure del postmoderno.

¹⁵ Anche un passo come quello che appare nella sezione indicata dal simbolo [***] (Johnson 1999, 1), in cui la voce narrante sembra allinearsi ai turbamenti coscienziali dell'eroe modernista, inserita nel vortice delle possibili combinazioni perde di intensità e si piega, efficacemente, al nichilismo generale dell'esperimento johnsoniano.

¹⁶ Un simile svuotamento di senso della costante circadiana è all'opera in *The British Museum is Falling Down* di David Lodge, che consente di osservare un secondo modo di spostare l'asse: non verso la permutazione editoriale, ma verso l'intertestualità. Anche qui la giornata offre una cornice relativamente compatta, ma l'energia formale si concentra sul pastiche: la forma del giorno diventa una sorta di "tela" abbastanza tesa da sostenere una proliferazione di maschere stilistiche e di registri, rendendo evidente che la continuità dell'esperienza può essere riscritta come continuità di codici. In questo senso, Lodge è utile proprio perché la sua *afterword* rende esplicito il gesto: l'intenzione di sperimentare con un pastiche di impronta postmoderna (Lodge 1985: 167–69) consente di leggere la cornice circadiana come dispositivo non più principalmente percettivo, ma mero dispositivo narratologico, laddove l'attenzione è sempre posta sul tema, ossia il diritto ai contraccettivi per i cattolici.

In *Ducks, Newburyport* (2019) di Lucy Ellmann, la pressione del quotidiano domestico diventa una sorta di mondo mentale totalizzante: la "giornata" – anche quando non è nominata rigidamente come unità diegetica – agisce come paradigma della continuità interrotta, della ripetizione saturata, della durata che non si lascia ridurre a sequenza ordinata. Il romanzo, e le sue più di mille pagine – puntellate di intermezzi "animalistici" in cui si descrive la giornata di un puma – si presentano al lettore come estrema apparizione ipertrofica del monologo finale di Molly Bloom, uno *stream of consciousness* continuo e ipnotico, retto dal nesso subordinante "the fact that", che sembra voler dilatare e dissolvere il tempo oggettivo in favore del solo tempo interiore, gargantuesco e autoriferito¹⁷.

In *Little Scratch* (2020) di Rebecca Watson, al contrario, il tempo breve torna a essere urbano e minuto: la giornata funziona come superficie su cui si addensano micro-incidenti, pensieri intrusivi, oscillazioni emotive, in un presente continuamente perforato e catalizza l'ordinario in un dettato sincopato, fatto di incisi e impressioni esterne. La protagonista attraversa Londra e il giorno con una vulnerabilità che ricorda, per intensità e precisione, sia quella di Clarissa a Londra che quella di George in California.

In *Orbital* (2023) di Samantha Harvey, la cornice del giorno viene disancorata dall'ordine terrestre: la scansione delle ore (in orbita) rende estranea l'idea di routine "naturale" e trasforma la giornata in un dispositivo di attenzione che mette in crisi la misura stessa – che cosa significa "giorno" quando il giorno non coincide più con un ciclo condiviso? La domanda non è retorica: Harvey riporta al centro la coscienza come luogo di interrogazione del tempo, e la cornice circadiana – pur dislocata nello spazio – torna a funzionare come laboratorio di densificazione percettiva.

In ultima analisi, il percorso tracciato in queste pagine permette di formulare alcune conclusioni sulla persistenza del *one-day novel* come dispositivo modernista nel romanzo inglese post-1945.

In primo luogo, la forma circadiana si conferma non come semplice vincolo compositivo o omaggio intertestuale, ma come matrice generativa capace di riattivarsi in contesti storici e poetiche diverse senza perdere la propria vocazione: rendere leggibile, su scala minima, la frizione tra tempo misurato e tempo vissuto, tra cronologia sociale e durata affettiva.

È poi chiaro che seguire la storia e le sorti del *one-day novel* permette di rileggere l'evoluzione e il passaggio tra moderno, modernista, postmoderno, ipermoderno da un'angolatura privilegiata. In particolar modo la proliferazione degli anni Sessanta (Higdon 1992: 61-63), mostra quanto il postmoderno, malgrado la volontà di emancipazione, non fosse poi così iconoclasta nella scelta dei dispositivi da inglobare.

¹⁷ Un esempio testuale sarebbe poco illustrativo: più importante è sottolineare che Lucy Ellmann è la sorella di Maud, storica del modernismo, e di Richard, mitologico biografo di Joyce.

Questo non significa negare la rilevanza delle sperimentazioni postmoderne, ma riconoscere che il postmoderno non ha "superato" il modernismo: lo ha affiancato, talvolta radicalizzato, ma non cancellato. La vitalità del *one-day novel* contemporaneo lo dimostra: la forma è ancora capace di generare romanzi pertinenti e urgenti, romanzi che interrogano il presente non malgrado il vincolo temporale, ma proprio grazie ad esso.

Da ultimo, ma forse non da ultimo, esiste una tentazione votata all'interpretazione di genere. Ellmann, Watson e Harvey si appropriano del giorno narrativo joyciano e woolfiano immettendosi in un campionario di riproposizioni, e in ultima analisi in una genealogia, tutta (o quasi) al maschile. La terna di scrittrici, pure sicuramente istigate dai centenari del modernismo, ha saputo quindi rendere neutro un dispositivo connotato, rendendolo malleabile e flessibile alle esigenze di ognuno.

La giornata, in definitiva, quando si rende impalcatura strutturale della narrazione, non è mai solo un giorno. È una scala, una lente, un laboratorio: il luogo privilegiato in cui il romanzo moderno e contemporaneo può continuare a interrogare il tempo – e, attraverso il tempo, il soggetto che lo abita.

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG, T. 2016. "Modernist Temporality: The Science and Philosophy and Aesthetics of Temporality from 1880." In V. Sherry (ed.) *The Cambridge History of Modernism*, 31-46. Cambridge: Cambridge University Press.
- ATKINS, G. D. 2013. *T.S. Eliot Materialized: Literal Meaning and Embodied Truth*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BOITANI, P. 2021. *Verso l'incanto. Lezioni sulla poesia*. Bari: Laterza.
- BONADEI, R. 1991. "Prologhi ed epiloghi modernisti nella narrativa di Henry Green." In G. Cianci (ed.) *Modernismo / Modernismi*, 531-543. Milano: Principato.
- BONAZZI, M. 2020. *Creature d'un sol giorno. I Greci e il mistero dell'esistenza*. Torino: Einaudi.
- BOXALL, P. 2009. *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*. London: Continuum.
- BUGLIANI, P. 2024. "Voci, visioni, volti. *La signora Dalloway*, cent'anni dopo." Introduzione a V. WOOLF, *La signora Dalloway*. A cura di P. Bugliani, 9-43. Milano: Rizzoli.
- . 2024b. "Opera di un solo giorno: i sogni e le ombre di *Ulisse*." Introduzione a J. JOYCE, *Ulysses*. A cura di P. Bugliani, trad. di M. Marzagalli, 11-53. Milano: Rizzoli.
- DONNARUMMA, R. 2012. "Tracciato del modernismo italiano." In R. Luperini, M. Tortora (eds.). *Sul modernismo italiano*, 13-40. Napoli: Liguori.
- . 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- GONZÁLEZ, O. R. 2013. "Isherwood's Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in *A Single Man*." *Modern Fiction Studies* 59, 4: 758-783.
- GREEN, H. 2017 [1939]. *Party Going*. Introduction by A. Chaudhuri. New York: New York Review Books.
- HENTEA, M. 2014. *Henry Green at the Limits of Modernism*. Liverpool: Liverpool University Press.
- HIGDON, D.L. 1992. "A First Census of the Circadian or One-Day Novel." *The Journal of Narrative Technique* 22, 1: 57-64.
- ISHERWOOD, C. 2010 [1964]. *A Single Man*. London: Vintage.
- . 2011. *Un uomo solo*. Milano: Adelphi.
- JOHNSON, B. S. 1999. *The Unfortunates*. Introduction by J. Coe. London: Picador.
- LARKIN, P. 1983. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber and Faber.
- . 2022 [1947]. *A Girl in Winter*. London: Faber and Faber.
- LODGE, D. 2002 [1966]. *The Language of Fiction*. London: Routledge.
- MACKAY, M. 2007. *Modernism and World War II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2009. "'Is Your Journey Really Necessary?': Going Nowhere in Late Modernist London." *PMLA* 124, 5: 1600-1613.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino.
- MCINTIRE, G. 2009. *Modernism, Memory and Desire. T. S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, T. 1999. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- OLSON, L. 2009. *Modernism and the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press.
- OSBORNE, J. 2014. "Radical Ellipsis: *A Girl in Winter*." In *Radical Larkin: Seven Types of Technical Mastery*, London: Palgrave Macmillan.
- PRUDENTE, T. 2009. *A Specially Tender Piece of Eternity: Virginia Woolf and the Experience of Time*. Lanham: Lexington Books.

- RANDALL, B. 2016. "A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday." *New Literary History* 47, 4: 591-610.
- STEVENSON, R. 2018. *Reading the Times: Temporality and History in Twentieth-Century Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WALL, C. 1983. "Henry Green's Enchantments: Passage and the Renewal of Life". *Twentieth Century Literature* 29, 4: 430-446.
- WENINGER, R. 2009. "Days of Our Lives: The One-Day Novel as Homage à Joyce." In M. Beja, A. Fogarty (eds.) *Bloomsday 100: Essays on Ulysses*, 190-210. Gainesville: University Press of Florida.
- WHITE, S. 2015. "Ulysses, the Poetics of Tragedy, and a New Mimesis". *Papers on Language & Literature* 51, 4: 334-372.
- . 2018. "The Dramatic Modern Novel". *Woolf Studies Annual* 24: 101-134.
- WOOLF, V. 2008. *Mrs Dalloway*. Edited by D. Bradshaw. Oxford: Oxford University Press.

IACOPO LEONI

DA UN MODERNISMO ALL'ALTRO

Costanti e varianti del paradigma modernista nella Trilogie allemande di L.-F. Céline

ABSTRACT: Louis-Ferdinand Céline's *Trilogie allemande* stands as an emblematic instance of the survival and recalibration of modernism in the second half of the twentieth century. In the three novels that compose the work – *D'un Château l'autre* (1957), *Nord* (1960), and the posthumously published *Rigodon* (1969) – Céline does not abandon the principal devices of his more distinctly modernist phase – the rejection of mimetic realism, the expansion of subjective perspective, linguistic experimentation, and the marked self-reflexivity of narrative; rather, he reworks them in light of a pessimism that has become increasingly radical. Although grounded in the recollection of traumatic autobiographical experiences – the crossing of Germany between 1944 and 1945 – the narrative plane is now obsessively fractured by the hypertrophic presence of a narrating voice that gives itself over to a torrent of recriminations, accusations, and delirious digressions directed toward other times and places: a distorted image of a world which, despite having lost its certainties, continues to demand new modes of representation. Hence a form of writing that signals not so much the overcoming of modernism as its problematic reactivation, undertaken in order to confront a private and collective horizon definitively marked by the loss of all totality and by the impossibility of any rational synthesis.

KEYWORDS: Modernism; Neo-modernism; Plot; Style; Céline.

I.

Che Céline rappresenti uno dei maggiori interpreti dell'estetica modernista europea è acquisizione critica ancora oggi sorprendentemente poco diffusa¹. In Francia, la nozione stessa di modernismo fatica del resto a imporsi, non solo per l'intrinseca instabilità della categoria², ma anche per la frammentarietà che caratterizza la letteratura

¹ Pierluigi Pellini è tra i pochissimi ad aver messo esplicitamente in risalto la dimensione modernista di Céline (2016).

² Quello del modernismo come categoria indefinita e dal percorso tutt'altro che lineare è ormai un vero e proprio *topos* degli studi letterari. Cfr., ad esempio, Levenson (1984). Per una sintesi italiana del fenomeno modernista, cfr. almeno Somigli (2011), Donnarumma (2012), focalizzato principalmente sul panorama letterario italiano ma ricco di riflessioni più generali, e ancora Pellini (2016).

francese del primo Novecento rispetto a quella di altri contesti³. Oltre a ragioni di storiografia letteraria, l'inquadramento di Céline entro un canone nazionale e internazionale è ulteriormente complicato dalle posizioni estetiche dello stesso scrittore, a cominciare dal rigetto di quella vocazione cosmopolita che aveva trovato nella *Nouvelle Revue française* uno dei suoi massimi strumenti di legittimazione. I pamphlet antisemiti segnano, in questo senso, un punto di rottura irreversibile; lo dimostrano le invettive contro le due principali manifestazioni di una cultura *enjuivée* accusata di aver svuotato il linguaggio artistico della sua vitalità emotiva: da un lato, le contorsioni dell'io e dell'introspezione psicologica di ascendenza proustiana; dall'altro, un internazionalismo culturale il cui esito più deteriore risiederebbe nel proliferare delle traduzioni dalle lingue straniere⁴. Al di là delle dichiarazioni polemiche e delle posture ideologiche, è tuttavia indiscutibile che la poetica céliniana condivida con il modernismo alcuni tratti strutturali, seppure riformulati in modo spesso originale: lo sperimentalismo linguistico, la disarticolazione della trama, la dilatazione sproporzionata della prospettiva soggettiva, la marcata autoriflessività del racconto.

Se *Voyage au bout de la nuit* (1932) e *Mort à crédit* (1936) incarnano compiutamente i presupposti di un modernismo che non tradisce mai la propria ambizione conoscitiva, le opere del secondo dopoguerra sembrano accordare uno spazio decisivo a preoccupazioni prima di tutto stilistiche. *D'un Château l'autre* (1957), *Nord* (1960) e il postumo *Rigodon* (1969) – i tre romanzi che compongono la cosiddetta *Trilogie allemande* – segnano un'evoluzione ulteriore, intrecciando in maniera inestricabile memoria personale, cronaca storica e trasposizione delirante. Pur ancorato alla rievocazione di drammatiche esperienze autobiografiche – l'erranza che l'autore compie tra il 1944 e il 1945 attraverso una Germania sconvolta dai bombardamenti alleati e dall'imminente collasso del *Reich* –, il racconto è frantumato senza sosta dalla presenza ipertrofica e digressiva della voce narrante: le unità narrative, ora brevissime, ora più ampie, si sbriciolano così al ritmo di continue interpolazioni tra passato e presente, tra diegesi e discorso, mentre il protagonismo dello stile si manifesta in rotture sintattiche e brusche oscillazioni di registro. Non è un caso che interpreti come Sollers e Kristeva (1977) vi abbiano letto l'inno a un'intransitività della letteratura nata sulle spoglie stesse del soggetto occidentale. Eppure, la frammentazione dell'asse diegetico e lo scatenamento dell'invenzione linguistica non rimandano a una chiusura tautologica del

³ Nel dibattito critico francese più recente, la categoria di modernismo sta conoscendo maggiore diffusione, come testimoniano, ad esempio, il recente lavoro di Émilien Sermier (2022), benché incentrato su una costellazione di scrittori "minori", e il volume collettaneo *Décloisonner le modernisme* (2026).

⁴ Emblematico, a tal proposito, non solo il rifiuto di Proust, che Céline erige a simbolo di una letteratura guastata dall'indugio descrittivo e dalla superfetazione dell'analisi psicologica, ma anche quello di Joyce e di Faulkner: "Qu'ai-je à foutre avec Joyce ou Faulkner?" (2009, 1247).

testo su se stesso, ma costituiscono il riflesso deformato di un mondo che, se ha perso definitivamente le sue certezze, esige ancora di essere rappresentato in forme nuove e sperimentali. Ecco perché è possibile interrogare la *Trilogie* come un laboratorio neomodernista in cui procedure primonovecentesche sopravvivono, ricalibrate, in un contesto biografico, storico e ideologico profondamente mutato, dando luogo a una scrittura che rilancia in termini nuovi la questione della rappresentabilità del reale⁵.

Nel panorama francese di metà Novecento, le sperimentazioni di *Tel Quel* e dell'*Oulipo* sembrano suggerire una netta soluzione di continuità rispetto alle tendenze letterarie precedenti. Eppure, l'arco cronologico che va dalla fine degli anni Quaranta all'inizio degli anni Settanta si presta a una lettura più sfumata e articolata: dove innegabili rotture convivono con tensioni, persistenze e persino sovrapposizioni⁶. In questo quadro, la *Trilogie* può essere assunta come un caso esemplare su cui misurare la rielaborazione di soluzioni formali e presupposti ideologici di matrice modernista. Lontano sia da una nostalgia conservativa sia da un atteggiamento ludico-ironico, Céline riconfigura alcuni strumenti della sua stagione più propriamente modernista – la valorizzazione della prospettiva soggettiva, la contestazione del realismo mimetico, la forma come dispositivo privilegiato di conoscenza – alla luce di un duplice trauma: sul piano biografico, la cesura rappresentata dalla prigionia danese, dall'esperienza dell'esilio e dall'autoconfinamento a Meudon; sul piano della Storia, le devastazioni della Seconda guerra mondiale, gli attriti ideologico-culturali che caratterizzano il secondo dopoguerra e l'affermazione di una nuova, alienante, società di massa. Da qui, una scrittura che non sancisce tanto il superamento del modernismo quanto la sua sopravvivenza problematica: un'eredità riattivata allo scopo di confrontarsi con un orizzonte privato e collettivo definitivamente segnato dalla perdita di ogni totalità e dall'impossibilità di qualsiasi sintesi razionale.

Sulla base di queste considerazioni, non è difficile comprendere le ragioni per cui la *Trilogie* si colloca in uno spazio obliquo all'interno del campo letterario francese dell'epoca. Da un lato, perché, pur anticipandone svariati tratti, resta estranea alle logiche ludiche e citazionali di un postmoderno ancora in fase di gestazione⁷. Dall'altro, perché rigetta la neutralizzazione dell'esperienza e la sospensione dell'istanza antropologica proprie del *Nouveau Roman*, pur condividendone l'insofferenza, tipica di un più generale

⁵ Nel suo studio sul neomodernismo italiano, Tiziano Toracca ha sottolineato come il termine non riveste solo una funzione periodizzante, ma risponde a un intento interpretativo utile a esprimere una continuità e insieme una discontinuità forti rispetto al cosiddetto modernismo storico (2022, 3-4).

⁶ “Si può anche individuare – ha scritto Romano Luperini – un momento preciso in cui la ripresa del modernismo è stata apertamente teorizzata e praticata da movimenti artistici e da singoli autori. Mi riferisco al periodo che va dalla metà degli anni cinquanta alla metà dei settanta” (2018, 37).

⁷ Come ha suggerito Watts, alcuni tratti comunemente associati al postmoderno possono del resto descrivere con particolare efficacia la produzione romanzesca dell'ultimo Céline (1995).

sperimentalismo tardomodernista, per le nozioni ormai *périmées* di personaggio e trama⁸. Senza contare l'inconciliabilità radicale con il paradigma dell'*engagement* sartriano, bersaglio prediletto delle invettive céliniane nel corso degli anni Cinquanta. Non sorprende che un'opera presto destinata a diventare canonica – e in cui alcuni hanno riconosciuto, più che nel *Voyage*, il “vero” Céline – sia dunque rimasta in una posizione di relativo isolamento al momento della sua pubblicazione, come testimonia l'accoglienza da parte della critica coeva. Ora, rivendicare la matrice neomodernista della *Trilogie* non significa soltanto superare il *cliché* di una cesura netta tra modernismo classico e sperimentazioni del secondo Novecento, ma anche restituire profondità conoscitiva all'opera, sottraendola al rischio di due letture ugualmente riduttive: quella biografico-ideologica, che ne circoscrive il significato al risentimento del collaborazionista e alle collere dello scrittore marginalizzato; quella formalista, che, insistendo sull'istanza parodica e sul barocchismo della scrittura, finisce per valorizzare un'autoreferenzialità della letteratura alla quale Céline – è opportuno ribadirlo – non ha mai aderito, al netto di tutte le dichiarazioni sull'autonomia dello stile⁹.

II.

Minata dal protagonismo di un io narrante collerico e allucinato, la rievocazione dell'erranza tedesca rinuncia presto a ogni pretesa di linearità e coerenza interna: la trama si disarticola, il racconto procede per scarti, riprese e sospensioni, la progressione cronologica è costantemente messa in questione non solo da una memoria lacunosa, ma anche da continui squarci sul presente della scrittura. In quest'ottica, il nesso tra l'estrema soggettivizzazione del punto di vista e la marcata elaborazione formale del testo costituisce forse la più nitida eredità modernista della *Trilogie allemande*. Fondata su una radicale riformulazione della *visée* rappresentativa, la disarticolazione dell'architettura romanzesca si configura come il correlativo, sul piano della forma, di un'esperienza individuale e collettiva lacerata da un generale collasso del senso. La presunta evacuazione delle idee dal romanzo, teorizzata negli *Entretiens avec le professeur Y* (1955) e nelle numerose interviste del periodo, sembra dunque funzionare soprattutto come una formidabile strategia di denegazione. Lungi dal sancire un disimpegno dal mondo in favore di un isolamento ascetico nell'ideale dello stile, i tre romanzi inglobano tanto la

⁸ Nelle prime pagine di *Pour un nouveau roman*, saggio che riassume alcuni presupposti fondamentali del *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet si scaglia, com'è noto, contro le cosiddette “notions périmées” del romanzo tradizionale (1957).

⁹ In questo senso, la presunta trasformazione del romanziere in cronista non comporta certo una “disparition du sens” (Seebold 1981), nella misura in cui la tensione alla trasfigurazione della realtà non solo resta il punto di fuga fondamentale dell'opera, ma costituisce il principale fattore di circolazione del significato.

trasfigurazione immaginifica degli eventi che scandiscono la fine del Secondo conflitto mondiale – il soggiorno a Sigmaringen, la visione di Berlino distrutta dai bombardamenti alleati, il crollo del *Reich* – quanto le polemiche del narratore sull'attualità sociale e politica degli anni Cinquanta, segnata dall'affermazione della società dei consumi, dall'osmosi dei codici culturali di classe e dall'emergere di nuove tensioni internazionali. È qui che si colloca il fattore di maggiore discontinuità rispetto al Céline degli anni Trenta: il rapporto obliquo tra l'io e il contesto si trasferisce in modo più esplicito sul terreno della Storia e delle dinamiche collettive, imponendo al dispositivo testuale una riorganizzazione profonda. La principale conseguenza è quella bulimia digressiva che, eretta a vero e proprio principio strutturante del discorso, riattualizza ed esaspera la cosiddetta svolta saggistica (Mazzoni 2011, 336-338) del modernismo classico.

Una simile dilatazione del perimetro romanzesco si rivela funzionale a irrobustire la visione, tipicamente céliniana, della Storia come devastazione continua; visione fondata sull'idea di una persistenza del male al di là delle forme contingenti che esso assume di volta in volta. In questa prospettiva, il riferimento a epoche anteriori come il Medioevo non risponde ad alcuna nostalgia regressiva, peraltro caratteristica di un certo immaginario reazionario, ma opera come un dispositivo di smascheramento teso a mettere in luce una violenza che riemerge incessantemente sotto nuove spoglie. In maniera speculare, gli squarci apocalittici sul futuro – basti pensare al tema ossessivo di una prossima distruzione atomica – funzionano come anticipazioni di un disastro già inscritto nel presente, confermando l'illusorietà di ogni narrazione progressiva e ottimistica. L'idea di un miglioramento dell'individuo e della collettività risulta definitivamente dissolta a favore di un'interpretazione circolare e ateleologica che trova la sua prima, esplicita conferma nell'esperienza stessa dello scrittore: “Une fois que vous avez pris le coup... prenez Copenhague, Danemark, c'est le même identique... je ne vivrai pas assez pour connaître la suite... mais ce sera du même à l'identique” (2023b, 440). È proprio la visuale soggettiva dell'io narrante, coinvolto in prima persona negli eventi rievocati e portatore di una parola deliberatamente idiosincratia rispetto alla *doxa*, a rendere possibile una lettura della vicenda umana refrattaria a ogni forma di consolazione:

Il s'agit que la vie continue... même pas rigolote... oh, faire semblant de croire à l'avenir! certes le moment est délicat, mais vous savez qu'avec confiance, grâce et bonne humeur, vous verrez le bout de vos peines... si vous avez pris un parti, périlleux certes, mais bien dans le raide fil de l'Histoire, vous serez évidemment gâté... le fil de l'Histoire? vous voici dessus en équilibre, dans l'obscurité tout autour... vous êtes engagé... si le fil pète! si on vous retrouve tout au fond, en bouillie... si les spectateurs, furieux, ivres, viennent tripatouiller vos entrailles, s'en font des boulettes de vengeance, entassent, enfouissent, en petits Katyns particuliers, vous aurez pas à vous plaindre! vous vous êtes engagés, voilà! (2023b, 524-525)

La trasfigurazione soggettiva e allucinata della memoria si trasforma in un grido di protesta volto a riportare in superficie verità rimosse da una narrazione normalizzante degli eventi. Non a caso, la rievocazione céliniana radicalizza l'attenzione modernista verso gli aspetti più triviali, materiali e oscuri dell'esperienza, costruendo – per via di un'ostinata focalizzazione su corpi sofferenti, spazi distrutti e voci marginali – una vera e propria poetica dello scarto, funzionale a mettere in discussione la validità delle grandi narrazioni ufficiali. Suzanne Lafont ha notato, a tal proposito, come il testo conceda ampio spazio a idiomi stranieri, onomatopее e grida: spie linguistiche che testimoniano l'esistenza – e insieme la resistenza – di un mondo sconfitto e relegato nell'oblio (2017). Del resto, il crepuscolo degli dèi raccontato nella *Trilogie* non è mai enfatizzato epicamente, ma è reso nei suoi risvolti più concreti e degradati: se il grottesco céliniano diventa sempre apocalisse, è vero che quest'ultima non perde mai i tratti carnevaleschi di una festa in cui la buffoneria clownesca e l'affresco tragico si compenetrano. Ecco perché il male non assume mai le sembianze di una categoria metafisica o di una forza astratta, ma, specialmente nelle cupe sottotrame di *Nord*, si manifesta nella banalità di sordidi episodi di cronaca, bassezze morali, ignobili meschinerie. La reale sostanza della Storia si risolve così nella riduzione dell'orrore alla sua dimensione più ripetitiva e banalmente fattuale: “Le génie de cette Civilisation c'est d'avoir trouvé des raisons aux pires paranoïaques boucheries... le sens de l'Histoire!... new-look, assurés sociaux sanguinaires, foies en marmelade, méninges en loques, sadiques fainéants motorisés, télévisés, ravis!...” (2023b, 402-403).

Contro l'impostura insita in ogni ricostruzione progressiva, lineare e ordinata degli eventi, la *Trilogie* esibisce fin dall'inizio una costruzione narrativa sfrangiata e multidimensionale, che replica sul piano formale la complessità di una realtà irriducibile a un principio di senso stabilizzato. La discontinuità strutturale si configura come una vera e propria presa di posizione epistemologica, nella misura in cui la forma romanzesca incorpora l'impossibilità di organizzare l'esperienza secondo una logica coerente:

Entrés dans le désordre pour toujours!... donc trouvez assez naturel que je vous raconte l'hôtel Brenner, Baden Baden, après le *Löwen*, Sigmaringen... où nous ne fumes pourtant que bien après!... faites votre possible pour vous retrouver!... le temps, l'espace! Chronique comme je peux!... je dis!... peintres, musiciens, font ce qu'il veulent [...] moi là, historique, il me serait dénié de coudre tout de traviole? (2023b, 318-319)

Non è un caso che Céline paragoni l'atto dello scrivere a quello del cucire, nel contesto di un più generale ricorso al *topos* del testo come tessuto. La metafora tessile, lungi dall'alludere a una moltiplicazione combinatoria delle connessioni, rimanda a una struttura che, abbandonato il mito di un disegno unitario e orientato in senso teleologico, lascia affiorare soltanto fili disordinati, interrotti e apparentemente incoerenti. Considerata nella sua globalità, l'opera si configura in effetti come l'intersezione di molteplici livelli: tanto sul piano orizzontale, attraverso la proliferazione di episodi e

personaggi, quanto su quello verticale, tramite continue digressioni che mettono convulsamente in relazione passato, presente e futuro. Venuta meno la possibilità di ricondurre la trama a una visione unitaria, rimane la percezione di una tessitura che, resistendo a ogni tentativo di totalizzazione, espone il racconto alla natura instabile e irrisolta del mondo – “coudre tout de traviole”, appunto. È qui che la scrittura céliniana si distingue da modelli modernisti più “architettonici” come quello della *Recherche*, dove la frammentazione è ancora funzionale a una forma di ricomposizione superiore e illuminante. Così, in una delle divagazioni più emblematiche di *D'un Château l'autre*, il ricordo di un vecchio abito logoro si presenta dapprima come correlativo oggettivo di un'esperienza ormai scarnificata e impoverita, per poi dispiegare pienamente la propria valenza anche metapoetica:

J'avais un petit peu prévu!... une petite lueur!... mon complet, l'unique, je le garde, est de l'année 34! mon pressentiment!... je suis pas le genre Poujade, je découvre pas les catastrophes 25 ans après, que tout est fini, rasibus, momies!... je vous raconte pour la rigolade cette prémonition 34... que nous allions vers des temps qui seraient durs pour la coquetterie.... J'avais un tailleur avenue de l'Opéra... “faites-moi un complet, attention! spécial sérieux!... Poincaré! supergabardine!... le genre Poincaré!” Poincaré venait de lancer sa mode! sa vareuse! une coupe vraiment très spéciale... je fus servi!... le complet, je l'ai là... toujours inusable!... la preuve!... il a tenu à travers l'Allemagne... l'Allemagne 44... sous les bombardements! et quels! et à travers les quatre années... de ces bouillabaisse de bonshommes, incendies, tanks, bombes! de ces myriottes de décombres! il a un peu décoloré.... c'est tout! et puis ensuite toutes les prisons!... et les cinq années de Baltique... ah, et puis d'abord, j'oubliais! toute la sauvette Bezons-la-Rochelle.... et le naufrage de Gibraltar! je l'avais déjà!... ils se vantent maintenant de complets “nylon”, d'ensembles “Grévin”, de kimonos atomiques... je demande à voir!... le mien est là! élimé certes! entendu! à la trame!... quatorze années d'avatars!... nous aussi on est à la trame! (2023a, 5-6)

Oggetto desueto capace di resistere a devastazioni e catastrofi, il completo del '34 si carica, senza soluzione di continuità, di una valenza simbolica che investe il significato dell'intera *Trilogie*. Ridotta alla sola *trame* – termine che in francese, a differenza di *intrigue*, non rinvia tanto all'organizzazione teleologica dell'intreccio, ma alla consistenza formale e linguistica del testo –, l'opera rinuncia a ogni illusione di sviluppo o risoluzione e lascia affiorare i fili di cui è composta. Ne deriva un disegno compositivo deliberatamente sfilacciato e irregolare, che trova nell'esposizione provocatoria dei propri resti una via d'accesso privilegiata alla verità. Di fronte a un mondo che non offre più alcuna garanzia di intelligibilità, è la nozione stessa di *telos* a vacillare, poiché ogni tentativo di ricostruzione rischierebbe di rivelarsi un'operazione inevitabilmente mistificante. Da questo punto di vista, la scrittura céliniana si iscrive a pieno titolo nel quadro di una modernità letteraria che, come ha mostrato Frank Kermode, mette in questione il “senso della fine” (2020). Ecco perché i romanzi della *Trilogie* rifiutano sistematicamente ogni forma di chiusura: le sequenze finali non sigillano il senso, ma lo lasciano in sospensione, alludendo a un movimento indefinito e aperto piuttosto che a

un arresto risolutivo e illuminante. Anche sotto questo profilo, Céline si colloca entro un paradigma modernista che mostra tutta la propria diffidenza verso la funzione tradizionale del finale come luogo della sintesi e della significazione ultima, sostituendovi l'idea di una temporalità aperta, segnata dall'impossibilità della riconciliazione.

Nel concepire la Storia come una furia ciclica irriducibile a ogni interpretazione razionale, la *Trilogie* può essere letta come un vasto progetto volto a demistificare le grandi mitologie ideologiche e intellettuali dell'epoca. In particolare, il sistematico offuscamento dei confini tra guerra e pace, tra vittime e carnefici, tra vincitori e sconfitti, rende impraticabile tanto qualsiasi teleologia rivoluzionaria quanto ogni programma di trasformazione in chiave politico-sociale dello *status quo*. Da qui, la caricatura feroce rivolta alla letteratura impegnata degli anni Cinquanta, presa di mira non solo nei suoi esponenti più autorevoli – su tutti Sartre, puntualmente storpiato in “Tartre” –, ma anche nel circuito editoriale che la sostiene e la legittima. È nel perpetuo ritorno della violenza, nella religione della morte e nella successione seriale delle idolatrie – suggerisce senza sosta Céline – che la comunità umana trova i suoi legami più profondi, non in un impegno etico fondato sul rapporto costruttivo tra l'io e il mondo:

Je me demande où ils l'ont fourré, où il peut être à l'heure actuelle ce formidable portrait d'Adolf? les Russes qui sont venus à Zornhof l'ont certainement brûlé, peut-être passé le cadre à Staline? idolâtre, brûlé aussi!... mis Kroukrou en place? quand brûleront celui-ci un autre!... le maréchal Youyou? Sidi-Petzareff?... François Ier?... qui vivra, survivra, verra!... ces formidables cadres tout or attendent toujours un autre Titan! cadres voués! Prophète, Attila, Washington, Lyautey, Robespierre, Bernadotte, Pape, tonnerre! gi! fleuves de sang! un coup de plumeau!... et on raccroche! l'idole est servie! oh pas longtemps! un autre trépine déjà sous le cadre, en veut!... qu'on le laisse grimper! Dache, Pompée, Gygusse, Magaule, s'exaspèrent, tonnent! (2023b, 518)

L'invettiva celiniana verso la dimensione rituale, quasi liturgica, della violenza storica non risponde tuttavia a uno schema escatologico né si iscrive nel solco di una mitologia *fin-de-siècle* della decadenza. Se la critica ha spesso visto in Céline un messaggero dell'apocalisse, le profezie sulla fine della Francia e della civiltà occidentale sono attraversate da un rincaro comico-aggressivo che, mentre radicalizza l'idea di un declino infinito, ne smonta al contempo la più vieta retorica. Emblematico di questa ambivalenza è il finale di *Rigodon*, dove persino l'immagine dell'imminente invasione cinese – emblema di una catastrofe destinata a segnare l'avvento definitivo dell'omologazione e della standardizzazione – si risolve in una dissoluzione insieme farsesca e spettacolare:

[...] à Byzance ils s'occupaient du sexe des anges au moment où déjà les Turcs secouaient les remparts... foutaient le feu aux bas quartiers, comme chez nous maintenant l'Algérie... nos Grands-Transitaires vont pas s'en occuper du sexe des anges!... ni de péril jaune! Manger qui les intéresse... toujours mieux!... et vins assortis... de ces cartes! de ces menus! Ils sont ou sont pas les maîtres du peuple le plus gourmand du monde? Et le mieux imbibé? Qu'ils viennent, qu'ils osent les Chinois, ils iront pas plus loin que Cognac! il finira tout saoul heureux, dans les caves, les fameux péril jaune!

encore Cognac est bien loin... milliards par milliard ils auront déjà eu leur propre compte en passant par où vous savez... Reims... Épernay... de ces profondeurs pétillantes que plus rien existe. (2023c: 926-927)

III.

Allo scopo di sostenere il tono iperbolico e aggressivo delle sue polemiche, Céline elabora un fitto tessuto di citazioni e rimandi culturali che mira a rendere tangibile il collasso dei valori collettivi (cfr. Hartmann 2006). Non che nei romanzi precedenti fosse assente un reticolato intertestuale più o meno riconoscibile¹⁰, ma il meccanismo si fa adesso a tal punto scoperto da lasciar quasi supporre un inedito gusto per il *pastiche*. Quella che potrebbe sembrare una *démarche* citazionista di ascendenza già vagamente postmoderna, magari orientata a sbandierare un'idea della letteratura come riscrittura interminabile, risponde in realtà a una precisa funzione strutturale e conoscitiva: mostrare lo smantellamento della civiltà occidentale attraverso la messa in questione dei suoi *topoi* fondamentali e dei suoi racconti simbolici. Non per caso, Céline ritorna all'archetipo del viaggio come dispositivo simbolico chiamato a trascendere la dimensione più strettamente memorialistica del racconto per trasformarla nella discesa agli inferi di un'intera civiltà: "Céline se veut chroniqueur – scrive Roger Nimier presentando l'uscita di *Nord* –; mais il décrit l'Allemagne de la débâcle comme Dante visitait les cercles de son Enfer" (cit. in Godard 2023, 1146).

Pur senza costituire uno schema strutturale rigido o programmatico, l'ipotesto dantesco che affiora in filigrana funziona come una vera e propria griglia simbolica del racconto, per certi aspetti accostabile al "metodo mitico" teorizzato da Eliot nel celebre saggio sull'*Ulysses* di Joyce: un procedimento che non implica la ripresa meccanica di un modello, ma l'attivazione di un orizzonte di senso attraverso cui dare forma a una contemporaneità frammentaria e caotica (1992). Nella *Trilogie allemande*, il rimando alla *Commedia* opera sia tramite una rete diffusa di reminiscenze sia come più generale dispositivo di circolazione del significato. Da un lato, permette di interrogare criticamente il presente, offrendo una rete entro cui inscrivere le personali rese dei conti dello scrittore e le invettive politico-culturali che attraversano l'opera. Dall'altro, l'erranza dei protagonisti si configura come un attraversamento di spazi devastati, popolati da figure degradate, relitti umani e scene di violenza reiterata: dove la Storia assume i tratti di un inferno privo di qualsiasi prospettiva di redenzione. In tal modo, il meccanismo intertestuale non si limita a moltiplicare i livelli di lettura, ma contribuisce a

¹⁰ *Voyage au bout de la nuit*, ad esempio, tracima di citazioni più o meno mascherate – e più o meno consapevoli – dalla grande tradizione letteraria francese, da Voltaire a Flaubert, da Baudelaire a Proust.

definire un'immagine del reale in cui la tradizione viene riattivata come strumento critico per diagnosticare la malattia dell'epoca contemporanea.

Il parallelismo è già esplicito nelle pagine iniziali della *Trilogie*, di fatto un prologo all'intera opera: quando lo scrittore vede apparire sulla Senna – trasfigurata dalla febbre in un sinistro fiume infernale – il *bateau-mouche* di un'altra epoca *La Publique*, timonato da Caronte. Con il suo carico di ombre, tra cui si distingue quella dell'amico e compagno di fuga Le Vigan vestito da gaucho, la comparsa del battello fantasma segna l'apice di un'allucinazione dal forte valore allegorico. L'episodio non si limita a collocare la rievocazione dell'erranza tedesca sotto il segno della cieca violenza, ribadendo una concezione della Storia come spazio di distruzione incessante e di sopravvivenza precaria, ma introduce una dimensione esplicitamente antimimetica che indica nella capacità di vedere la Morte la sola clausola di esistenza del racconto. Esplorare gli abissi della condizione umana non equivale allora a una compiacenza nichilistica, ma costituisce il presupposto per lo scatenamento di un'immaginazione che, facendo esperienza diretta dell'orrore, può diventare l'unico esorcismo possibile: un postulato che affonda le sue radici fin nell'avvertenza al lettore con cui si apriva, più di trent'anni prima, *Voyage au bout de la nuit*. Non a caso, proprio nel momento in cui si accinge a intraprendere la propria impresa memorialistica, il narratore finisce per alludere a un'identificazione implicita con la figura stessa di Caronte:

Là zut! et chacals!... je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes!... divaguer pour divaguer!... un plus bel endroit!... fièvre pas fièvre!... et même un site très pittoresque!... touristique!... mieux que touristique!... rêveur, historique, et salubre!... idéal! pour les poumons et pour les nerfs... un peu humide près du fleuve... peut-être... Le Danube... la berge, les roseaux... (2023a, 102)

Nelle prime pagine di *Rigodon*, Céline evocherà poi ancor più esplicitamente l'immagine dell'artista-traghetttore, precisando la portata metanarrativa del riferimento e orientandola nel contesto di una poetica fondata sul precario equilibrio tra spinte potenzialmente dispersive: "il faut apprendre, sapristi mufle! le petit liseré contre-courant, là que le vrai artiste nautonnier barre et maintient son esquif! très finement t'entends! du travail que t'as pas idée, gougnaffe velu! affamé d'hors-d'œuvre!" (2023c, 728)

Laddove il "metodo mitico" teorizzato da Eliot poteva ancora ambire a organizzare il disordine della modernità, nella *Trilogie* il dispositivo sembra sancire lo smantellamento radicale di ogni valore individuale e collettivo. Ne risulta una tensione strutturale tra la promessa di ordine inscritta nella forma simbolica del viaggio e l'impossibilità di ricondurre il caos in più ampi sistemi di senso. In questa prospettiva, l'intertestuale dantesco – come, più in generale, lo schema della catabasi che sorregge l'intera opera – non può neppure essere ricondotto a una neutralizzazione ironica delle grandi forme della tradizione, nella misura in cui non è funzionale a un'evacuazione postmoderna del

significato. La rievocazione della Germania sconvolta dalla disfatta nazista funziona piuttosto come potente sineddoche di una notte della ragione che, alla metà del Novecento, incombe sull'intera civiltà europea del passato, del presente e del futuro, se non sulla Storia nella sua totalità. Certo, l'io narrante resta esposto alla possibilità di rare folgorazioni epifaniche come il roseto del Brenner o la voliera di Copenaghen: spazi apparentemente sottratti all'orrore storico che risultano, ben presto, paradisi solo illusori. La *Trilogie* non si limita a respingere la fiducia nelle svolte oggettive e pubbliche dell'esistenza, ma rigetta anche la funzione rivelatrice dell'epifania, la quale affiora solo per cadere immediatamente, muta e inefficace: ora sommersa dalla proliferazione incontrollata del discorso, ora neutralizzata dall'immedicabilità dell'esperienza.

A partire da questa assenza di redenzione, trova conferma la possibilità di leggere la *Trilogie* alla luce di quella che Jean-Michel Rabaté ha definito la dimensione intrinsecamente spettrale della condizione moderna (1993). Non solo perché i numerosi personaggi che attraversano i romanzi sono ridotti a ombre in fuga, ma anche perché l'io narrante stesso assume sembianze fantomatiche, intervenendo sulla propria opera da una prospettiva inevitabilmente postuma. Una simile postura è emblematica di una modernità segnata da una strutturale non-contemporaneità. Da un lato, in quanto perseguitata da residui del passato che resistono a ogni razionalizzazione e ritornano sotto forma di rimosso storico; dall'altro, in quanto il futuro è assunto come orizzonte perturbante già attivo nel presente, giocando con finzioni, ipotesi e alternative incompatibili. Se una tale configurazione contribuisce a rinfocolare l'idea della Storia come processo di continuo deterioramento, essa alimenta al contempo il mito dello scrittore isolato: dove la pretesa di lateralità rispetto all'istituzione letteraria rivendicata fin dagli anni Trenta, ed esasperatasi nella folle operazione dei pamphlets, si è trasformata nell'esibizione teatrale di una marginalità ai limiti del clochardismo. Ma la posizione di ritiro e di esclusione non costituisce soltanto l'ultima roccaforte del memorialista collerico e rancoroso, quanto l'osservatorio privilegiato da cui continuare ad adempiere quell'imperativo del *tout dire* che attraversa l'intera poetica céliniana.

Se nei capolavori degli anni Trenta la coazione al racconto era funzionale a denunciare la natura proteiforme del male, nella *Trilogie* la collera si indirizza in maniera più specifica verso la cattiva fede di una civiltà impegnata in una gigantesca operazione di rimozione collettiva. In questo senso, la scrittura céliniana si pone esplicitamente come contro-discorso rispetto a una duplice strategia di anestetizzazione dell'orrore. Innanzitutto, le seduzioni di una letteratura inoffensiva, ossia neutralizzata nelle sue potenzialità conoscitive; in secondo luogo, le compensazioni offerte da un'epoca che, attraverso la promessa del comfort materiale e l'omologazione dei desideri, contribuisce a occultare la persistenza della violenza storica¹¹:

¹¹ Sulla rappresentazione della società dei consumi nella *Trilogie*, con particolare riferimento alla questione della memoria storica, cfr. soprattutto Wesley (2018 e 2021).

[...] à l'heure actuelle je vois pas beaucoup, même tout contractant mon histoire, comment elle pourrait un peu se vendre dans l'état des kiosques et des gares et des librairies, que tout ça dégueule d'invendus... que le public, si pressé, blasé, si alcoolique, si fatigué, veut plus rien lire, ni entendre, peut-être un petit truc pédé? une pouponnière en folie? confidences de nurses roses ardentes?... alors là moi je me présente mal avec nos avatars aux flammes, phosphores, séismes... (2023b, 509)

Da qui, la diagnosi impietosa riguardo la crisi della memoria nella società di massa, nonché i processi di banalizzazione innescati da una cultura del consumo che tende a trasformare il passato storico in prodotti commerciali o in slogan pubblicitari, quando non in puri significanti svuotati di senso:

Je donne pas dix ans pour que les jeunes prennent Pétain pour une épicerie... "Colombey-les-Deux" pour un sale jeu de mots... Verdun pour un genre de pastis... "confiance, vacances, oublie..." allez voir dire à Billancourt qu'ils furent un petit peu bombardés?... on vous prendra pour un malade!... allez trouver la moindre plaque, le plus dissimulé bouquet!... (2023b, 503)

IV.

Nel nesso inscindibile che le unisce, forma e materia del contenuto intendono sottrarre la scrittura alle logiche di una fruizione immediata, seriale o spettacolarizzata: se la *Trilogie allemande* va interpretata come un esempio emblematico di neomodernismo, ciò dipende anche dall'intento polemico nei confronti del *kitsch*, inteso, secondo la celebre formulazione di Clement Greenberg, nei termini di quella produzione artistica che non richiede la partecipazione attiva da parte del pubblico (2025). Contro una cultura incline a neutralizzare il senso attraverso la semplificazione, Céline rivendica un'opera il cui significato non è immediatamente decifrabile, ma domanda di essere conquistato mediante il faticoso attraversamento di una dimensione formale lontana dai meccanismi del mercato e dell'intrattenimento. Ecco perché la funzione destinatario entra senza sosta nel perimetro del racconto non solo come interlocutore da coinvolgere e sedurre, ma anche come avversario ostile da mettere alla prova. Una simile conflittualità risponde certo a una strategia di autoassoluzione tramite cui lo scrittore, indossando le vesti del perseguitato, cerca di sottrarsi alle accuse di antisemitismo e di collaborazione ideologica con il nazismo. Tuttavia, questa dinamica si innesta su un tratto strutturale del modernismo, segnato dalla consapevolezza di un mancato riconoscimento del lettore nel momento stesso in cui l'opera mira a disorientarlo, incrinare le aspettative e denunciarne la complicità con le derive della società di massa.

Di fronte all'assimilazione consumistica dell'esperienza e alla standardizzazione dei linguaggi culturali, il modernismo aveva rivendicato l'autonomia dell'opera d'arte come ultimo spazio di resistenza, affidando alla forma il compito di preservare una possibilità

di senso sottratta alle logiche dell'omologazione. Sul finire degli anni Cinquanta, la *Trilogie* sembra ormai proiettare un'ombra su questa ipotesi, nella misura in cui l'aspirazione alla classicità viene costantemente filtrata dall'autoironia e dall'esibizione di una marginalità segnata dal discredito pubblico e dallo scarto insanabile con l'orizzonte d'attesa dei lettori. Rovesciando l'ideale modernista in parodia amara, Céline sottopone anzi provocatoriamente la propria poetica al giudizio del consumatore piccolo-borghese, simbolo emblematico di una ricezione mercificata e normalizzante che il testo finisce per assumere come paradossale garanzia di autenticità:

Encore mes rancœurs!... vous m'excuserez d'un peu de gâtisme... mais pas tellement que je vous lasse!... moi et mes trois points!... un peu de discrétion!... mon style, soi-disant original!... tous les véritables écrivains vous diront ce qu'il faut en penser!... et ce qu'en pense Brottin!... et ce qu'en pense Gertrut! mais l'épicier ce qu'il en pense?... voilà l'important!... voilà ce qui me fait réfléchir!... (2023a, 292-293)

Il ricorso al filtro dell'autoironia non funziona soltanto come strategia polemica o come maschera difensiva, ma tradisce la serietà di un'aspirazione tanto più urgente quanto più esibita nelle forme dell'autoderisione: quella di una letteratura che continua a rivendicare la propria funzione conoscitiva nel momento in cui percepisce il suo fallimento storico e l'erosione della sua centralità culturale. Lungi dal ricercare l'adesione del lettore medio, Céline espone infatti la scrittura a un confronto deliberatamente conflittuale con il pubblico, trasformando l'incomprensione, e persino il rifiuto, in paradossali criteri di legittimazione estetica. Nella misura in cui si afferma come pratica antagonista refrattaria a qualsiasi ipotesi di mediazione, la *Trilogie* può essere letta come una manifestazione estrema di parresia modernista: una parola che rivendica per sé il diritto di dire il vero contro il consenso dominante, assumendo fino in fondo il rischio dell'isolamento e del discredito.

È proprio la costante ricalibrazione tra esigenze opposte a collocare la *Trilogie* in una posizione risolutamente obliqua rispetto alle grandi tentazioni del Novecento: distante dal modernismo, perché scettica riguardo alla sacralità dell'opera d'arte e dell'autore; ma altrettanto lontana dalle pratiche ludiche e intransitive del postmoderno. Ne deriva la postura di uno scrittore orgogliosamente senza comunità – postumo, appunto: consapevole che l'esperienza letteraria è sempre più minacciata dall'omologazione culturale e dalla contraffazione intellettualistica, eppure proteso a vedere nello stile la sola via d'accesso alla verità. Nonostante un pessimismo fattosi radicale, la scrittura continua infatti a rappresentare per Céline un presidio di salvezza. Certo, la materia narrativa della *Trilogie* è interamente segnata dalla precarietà, e ciò tanto a livello tematico – l'esilio, la fuga, la rovina dell'Europa, le devastazioni della società di massa – quanto a livello formale – la disgregazione della trama, la frammentazione cronologica, l'istanza digressiva. Ma il lavoro del romanziere opera incessantemente per tenere insieme le spinte centrifughe del testo, trattenendo nella stoffa fragile del linguaggio ciò che sembra

condannato alla dispersione. Ancora una volta, sarà l'immaginario tessile a istituire un parallelo decisivo tra il gesto di un raccontare irriducibile alle mode e un sapere artigianale ormai sul punto di scomparire:

“inactuel, décati!...” oh! là! moi, tout pourris puants charognes je les trouve! déjetures de Grévins!... raclures de voiries!... chacun son idée!... à “re-writer” au trognon! à l’os! à l’atome!... pire, pire 1900!... capilotades de vanités! tournures, faux nichons!... Mme Emery, rue Royale... Paris et Trouville à la belle saison, vous façonnait de ces robes! autrement foutues que leurs romans!... mais le soin! flous et petits points!... la belle ouvrage!... je la vois plus... chacun peut avoir son idée!... moi qu’ai vu la capilotade de bien des Empires, je verrai, si je dure assez longtemps (carbi, carottes), la capilotade des “actuels”... horde de balourds bluffeurs, pochetées!... pardi!... carbi! carottes!... condition! façonne pas trop flou!... et couse à l’aiguille!... petit empiècement de souvenirs! ci!... un autre!... là: un fait historique!... à l’aiguille!... un autre!... (2023a, 117)

Contro ogni narrazione che pretende di riflettere un presunto ordine del mondo attraverso la trasparenza del linguaggio e la sequenzialità degli eventi, la *Trilogie* esibisce le proprie lacune e difformità. Da qui, quel *bric à brac* narrativo che non si limita a mimare il disordine della Storia, ma lo assume come principio compositivo per poi trascenderlo grazie allo sfiancante lavoro della forma. In questo senso, Céline si iscrive a pieno titolo nella linea che, da Baudelaire in avanti, concepisce l’arte come luogo di una sintesi paradossale: non negazione della modernità e delle sue aberrazioni, ma trasfigurazione alchemica di un universo individuale e collettivo ridotto in frantumi. Nell’epoca in cui l’evento storico, ancor prima di compiersi, è già destinato a essere consumato e reiterato fino alla saturazione dai medium di massa, Céline evoca allora l’immagine, volutamente anacronistica, delle *vieilles demoiselles* di New York; figure fuori dal tempo che oppongono alla furia del moderno una resistenza silenziosa, fondata sui valori desueti della lentezza e dell’artigianato:

Je pourrais vous amuser encore, enfin essayer, avec mes “Nostradamus”, l’armée jaune à Brest, l’armée noire gare Montparnasse, la capitulation de Saint-Denis, mais comme j’aurai soixante-dix ans quand paraîtra cet ouvrage, ces faits auront été ressassés par tous vos journaux habituels, photographiés toutes les coutures par mille et un magazines [...] à propos, vous trouverez encore à New York aux environs de Battery Place, petites rues alentour, des vieilles demoiselles, dans mes prix, à cinq cents mètres de Times Square, célibataires, en très petits appartements, qui se fignolent de ces mobiliers, se brident des fauteuils, se tapissent, passements des prie-Dieu, vous peinturlurent ornent de si amusants cache-pots qui vous feraient des pris rue de Provence... ces demoiselles se chauffent au bois [...] comme moi ici à Meudon, insensibles aux vogues, très paisiblement démodées, mais pas si pressées de disparaître! [...] adonnées à la tapisserie aussi, prêtes à reprendre les toiles, les laines [...] ces demoiselles elles aux œuvres sérieuses pas de temps à perdre... regarder en l’air! un coussin brodé prend un an... (2023c, 730)

Nel rivendicare un’esperienza lunga e improduttiva, la metafora dell’artigianalità tessile viene così a condensare un’idea della letteratura come costruzione lenta e paziente, irriducibile alle logiche del consumo e della spettacolarizzazione mediatica. Anch’egli

orgogliosamente – e rancorosamente – fuori dal proprio tempo, Céline modella lo stile come un ricamo, ossia come un intreccio di fili, riprese e variazioni capace di trasformare la pagina in un tessuto musicale aereo e volteggiante che impedisce al testo di dissolversi in una pura dispersione:

[...] fines tapisseries, braderies d'astuces, le style, j'en suis! rares amateurs, vous me direz et si fort haineux! tant mieux! que Diable, ceux-là me seront fidèles! jaloux? à la folie! ils parleront encore de moi, de mes horreurs de livres, que les français existeront plus... traduit en mali je serais, ce petit cap d'Asie absolument effacé! les gens de là, d'autrefois blancs... blonds, bruns, noir, invraisemblables!... blague de l'Histoire!... déchiffré entre les langues mortes, j'aurai ma petite chance... enfin! (2023c, 730-731)

L'immortalità dello stile proietta l'opera in un altrove temporale radicalmente disallineato rispetto al presente, oltre la scomparsa stessa della Francia. Certo, la figura dello scrittore intento a prefigurare la propria glorificazione postuma è un *topos* talmente usurato da lasciar affiorare il consueto sospetto parodico. Eppure, al netto di ogni autoironia, Céline non smette di vedere nell'atto stesso del raccontare una soglia simbolica da attraversare per sfuggire a quell'angoscia della dissoluzione che, come ha notato Jean-Pierre Richard (2008), costituisce forse la metafora ossessiva più decisiva del suo immaginario. Non per caso, in *Rigodon* è ricorrente il tema della scrittura come corsa contro il presentimento di un tempo che si accorcia e di una fine sempre più imminente: “[...] je sens les Parques me gratter le fil, et comme s’amuser... oui!... joujou!” (2023c: 906). Nel richiamare la certezza di una vita ormai prossima all'epilogo, l'immagine del *fil* condensa una delle logiche profonde dell'estetica céliniana tarda: il rifiuto di condurre teleologicamente il racconto verso la sua conclusione risolutiva, prolungandone il movimento e differendo senza sosta il momento della chiusura. Nell'intreccio di fili che non si chiudono, nella temporalità sospesa, dinamica e ininterrotta, nel mito modernista dell'opera aperta, la *Trilogie* mette in scena la sua strenua resistenza davanti al fantasma della morte.

Per la fiducia accordata al valore della forma e alla possibilità di rappresentare la disgregazione del reale, la poetica di Céline non abbandona mai, neppure nei suoi esiti più tardi e sfrangiati, quella tensione problematicamente costruttiva che, al netto di alcune formulazioni teoriche, costituisce una delle anime più autentiche del modernismo. Presto ridotta a pretesa illegittima e abusiva dal postmoderno, l'aspirazione alla verità si configura nella *Trilogie* come una spinta costante alla liberazione dalle convenzioni percettive e dalle rappresentazioni ossificate, nella direzione di una coesistenza allucinata dei tempi e degli spazi. Sta qui la differenza fondamentale rispetto ai nuovi mezzi di comunicazione – su tutti la televisione –, basati su un'equivalenza sterile tra vedere e sapere (1976d: 96). Ma un simile attacco non è che il riflesso di un'avversione più generale verso il culto della riproduzione piatta e seriale, responsabile di anestetizzare il potere sempre salvifico dell'immaginazione. Alle derive insite nella

rappresentazione fotografica della realtà, Céline oppone allora lo stile, inteso come veicolo di uno straniamento formale fondato sul rigetto degli abituali meccanismi conoscitivi e sulla parallela valorizzazione di una trasposizione fantasmagorica dell'esperienza. Ciò che qui è ancora il risultato di una perdita da elaborare diventerà di lì a poco professione di relativismo, scetticismo generalizzato, diffusa postura ironica. Da questo punto di vista, la *Trilogie* può essere letta come una formazione di compromesso tra il lutto modernista per la crisi irreversibile del senso e un disincanto cinico che smonta miti, ideologie e soggettività senza abbandonarsi mai, però, a un manierismo privo di tragedia.

BIBLIOGRAFIA

- CÉLINE, L.-F. *Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*. Eds. J.-P. Dauphin, H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2023a [1957]. *D'un Château l'autre*. In *Romans 1957-1961*. Ed. H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2023b [1960]. *Nord*. In *Romans 1957-1961*. Ed. H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2023c [1969]. *Rigodon*. In *Romans 1957-1961*. Ed. H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2012. *Lettres*. Paris: Gallimard.
- CHIROUX, A., DEBLANDRER, M., ROLAND, H. (eds.). 2026. *Décloisonner le modernisme. Errances du sujet et expériences en prose*. Amsterdam: Peter Lang.
- DONNARUMMA, R. 2012. "Tracciato del modernismo italiano." In R. Luperini (ed.). *Sul modernismo italiano*, 13-38. Napoli: Liguori.
- ELIOT, T.S. 1992 [1923]. "Ulysses, ordine e mito." *Opere 1904-1939*, ed. R. Sanesi, 642-646. Milano: Bompiani.
- GODARD, H. 2023. "Notice" di L.-F. Céline, *Nord*, *Romans 1957-1961*, 1142-1161. Paris: Gallimard.
- GREENBERG, C. 2025 [1939]. "Avanguardia e Kitsch." In G. Di Salvatore, L. Fassi (eds.). *L'avventura del modernismo*. Milano: Johan & Levi.
- HARTMANN, M. 2006. *L'envers de l'histoire contemporaine. Étude de la "Trilogie allemande" de L.-F. Céline*, Paris: Société d'études céliniennes.
- KERMODE, F. 2020 [1966]. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Milano: Il Saggiatore.
- KRISTEVA, J. 1977. "Actualité de Céline," *Tel quel* 71/73: 45-52.
- LAFONT, S. 2017. "Céline ou la dénarrativisation de l'Histoire dans *D'un château l'autre* et *Rigodon*." *Études françaises* 53: 89-103.
- LEVENSON, M.H. 1984. *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUPERINI, R. 2018. "Modernismo, avanguardia, antimodernismo." In R. Luperini (ed.). *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, 23-38. Pisa: Pacini.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- PELLINI, P. 2016. *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*. Roma: Artemide.
- RABATÉ, J.-M. 1993. *La pénultième est morte: spectrographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*. Seyssel: Champ Vallon.
- RICHARD, J.-P. 2008 [1980]. *Nausée de Céline*. Paris: Verdier.
- ROBBE-GRILLET, A. 1957. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- SEEBOLD, E. 1981. "Du roman à la chronique: la disparition du sens dans l'univers romanesque de L.-F. Céline." In *Le genre du roman, les genres de romans*, 147-163 Paris: Presses universitaires de France.
- SERMIER, É. 2022. *Une saison dans le roman. Explorations modernistes: d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris: Corti.
- SOMIGLI, L. 2011. "Dagli 'uomini del 1914' alla planetarietà. Quadri per una storia del concetto di modernismo." *Allegoria* 63: 7-29.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo-Firenze: Palumbo.
- WATTS, PH. 1995. "Postmodern Céline." In *Céline and the Politics of Difference*, 203-219. Hanover: University Press of New England.
- WESLEY, B. 2018. *L'oubliothèque mémorable de L.-F. Céline: essai de sociocritique*. Montréal: Presses universitaires de Montréal.

—.2021. “La critique de la société de consommation dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline.”, *Elfe XX-XXI*, 2021/10. <<https://journals.openedition.org/elfe/3165>> [ultimo accesso: 5/02/2026].

IVET ZWATRZKO

IL PROGETTO NEOMODERNISTA DI MERCÈ RODOREDA

Il dialogo letterario della scrittrice catalana con la tradizione letteraria europea

ABSTRACT: This article offers a critical review of Mercè Rodoreda's postwar novels (1962-1986) through the lens of modernism and neomodernism, historiographic and interpretative categories that enable an understanding of the radical nature of her literature. From the first written novel *Jardí vora el mar* [Garden by the Sea] to *Mirall trencat* [A Broken Mirror], and including *La plaça del Diamant* [In Diamond Square], *La mort i la primavera* [Death in Spring], and *Quanta, quanta guerra...* [War, So Much War], the article traces Rodoreda's (neo)modernist conception of literature, which engages with European and Western culture and arts to redefine the place of Catalan literature within twentieth-century literary modernity.

KEYWORDS: Mercè Rodoreda; Catalan literature; Neomodernism; Late Modernism; European Modernism.

Les auteurs aussi sont historiques ; et c'est précisément pour cela que certains d'entre eux souhaitent échapper à l'histoire par un saut dans l'éternité.
Jean-Paul Sartre, 1948

Forse, se Erich Auerbach fosse stato a conoscenza della narrativa di Mercè Rodoreda (1908–1983), l'avrebbe inclusa nell'ultimo capitolo di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*¹ (1946). Resta il fatto che la scrittrice catalana non riuscì a pubblicare alcun romanzo in seguito alla Guerra civile spagnola fino al '62, oltre vent'anni dopo la prima pubblicazione del saggio di Auerbach.² In più, la letteratura catalana, nella

¹ Traduzione di H. Hinterhäuser e I. Romagnoli (Einaudi, 1956). Salvo diversa indicazione, la traduzione all'italiano è mia. Ho lasciato in lingua originale soltanto le citazioni di Rodoreda.

² Nel 1946, anno di pubblicazione del saggio di Auerbach, la produzione letteraria di Rodoreda era già stata iniziata. Nell'articolo, tuttavia, terrò conto soltanto della narrativa del periodo di maturità della scrittrice, iniziata con l'esilio in Francia dopo la Seconda guerra mondiale, poiché considero sia la più adatta alle forme e alle questioni del modernismo europeo.

sua condizione di letteratura “minorizzata”,³ raramente ha formato parte del “grande contesto della Weltliteratur” (Kundera 2005, 52), per cui risulta poco probabile che lo studioso tedesco l’avesse potuta leggere nell’ipotetico (e impossibile) caso che il saggio fosse stato redatto più tardi. Tuttavia, alla luce delle riflessioni chiave sviluppate da Auerbach nel capitolo citato, risulta evidente la stretta consonanza tra la letteratura della scrittrice catalana e quella specifica istanza di rappresentazione della realtà che egli analizza tramite l’opera di Virginia Woolf: “[lo scrittore] si abbandona a un caso qualunque della realtà [...], e anche se, come naturale, egli ordina e stilizza il materiale che la realtà gli offre, ciò non succede in modo razionale e con l’intenzione di portare a compimento secondo un piano preordinato una concatenazione di fatti esteriori” (1956, 570-571).

Per decenni, *La plaça del Diamant* [La piazza del Diamante] (1962) di Rodoreda è stato considerato dalla critica come un romanzo realista, così come era considerata realista la sua produzione narrativa fino a *Mirall trencat* [Specchio infranto] (1974). Quest’ultimo, invece, era giudicato come la soglia tra le sue stagioni della maturità, la prima appunto di taglio realista e la seconda simbolica o fantastica (Arnau 1976; Cortés 2010; Audi, 2010; *passim*); un romanzo quindi a metà strada tra le due poetiche, che si succedevano l’una all’altra. A queste due fasi si aggiungeva quella del suo esordio letterario a ridosso della Guerra civile, rimossa da Rodoreda negli anni Sessanta, allo scopo di modellare la propria immagine.⁴

³ Per “letteratura minorizzata” intendo quella letteratura che si trova in una relazione di potere “asimmetrica” rispetto alle letterature e culture dominanti, le quali si presentano come neutre o centrali e hanno storicamente partecipato alla cosiddetta “letteratura universale” (Miguélez-Carballeira et al. 2024, 5-14).

⁴ La voglia di far dimenticare al panorama letterario catalano i suoi primi romanzi risale alla richiesta di pubblicazione dell’opera completa da parte di Edicions 62, a metà degli anni Sessanta, e soprattutto in seguito alla morte del suo compagno e mentore, Armand Obiols (Joan Prat). Ad esempio, a un collaboratore della casa editrice, Joaquim Molas, scrive in una lettera del ’65: “[...] en principi hi ha quatre novel·les que voldria deixar mortes, per dolentes” [innanzitutto ci sono quattro romanzi che vorrei lasciar morire, perché mediocri] (Rodoreda apud. Arnau 2012, 1332), mentre nel 1980, in un’intervista con Joaquín Soler Serrano, dichiara: “[...] escribí una novela. Una primera novela. [...] ¡Se me cae la cara, literalmente, de vergüenza! Vino a verme a casa Puig i Ferrater y a pedirme si tenía alguna novela. Y entonces le dije que sí, porque escribía novelas en lo que se dice en dos días. [...] Le gustó mucho y la publicó. [...] Es una de las novelas de las que ahora también reniego y no quiero que se hable más.” [...] scrissi un romanzo. Un primo romanzo. ... Muoio letteralmente di vergogna! Puig i Ferrater venne a trovarmi a casa per chiedermi se avessi qualche romanzo. E io gli dissi di sì, perché scrivevo romanzi, come si suol dire, in due giorni. ... Gli piacque molto e lo pubblicò. ... È uno dei romanzi che ora rinnego e di cui non voglio più che si parli]. (Rodoreda apud. Mohino i Balet 2013, 174). Rodoreda, però, non solo rifiuta la sua opera letteraria pre-guerra, ma anche tutta la sua produzione giornalistica dell’epoca. Cfr. Ibarz 2024, 13.

Ciononostante, già dalla prima lettura è palese che non si tratti di romanzi realisti *tout court*, benché al loro interno rimanga intatta la reciprocità tra il mondo reale e il mondo fittizio, quella “volontaria sospensione dell’incredulità” di cui già parlava Coleridge (1949, 147). Di conseguenza, diversi teorici hanno aggiunto l’aggettivo “psicologico” al sintagma “romanzo realista” di Rodoreda (Real 2005; Marrugat 2013; Cortés 2018; *passim*), facendo sfumare l’oggettività descrittivista che l’idea di realismo porta con sé, e che è pertanto non applicabile *in toto* ai suoi testi. Tuttavia, la categoria “realismo psicologico” risulta ugualmente insufficiente, non solo per la sua mancanza di precisione nella Storia della letteratura,⁵ ma anche riguardo all’opera della scrittrice catalana. Mentre i romanzi delle due fasi chiamate realiste presentano delle differenze abissali tra di loro (nello stile, nella costruzione spaziotemporale, nella struttura, negli intrecci narrativi e negli interessi tematici),⁶ tutti i romanzi scritti dopo le guerre sono accomunati dalla stessa visione del mondo e della realtà, avendo o meno coordinate storico-geografiche riconducibili a quelle del mondo empirico, avvalendosi in maggior o minor misura di elementi simbolici, fantastici, assurdi e surreali utili alla creazione del mondo finzionale.

La riedizione del romanzo postumo *La mort i la primavera*⁷ [La morte e la primavera] (1986) curata da Arnau Pons nel 2017, inoltre, respingeva nettamente la divisione estetica della sua produzione narrativa: *La mort*, in teoria l’ultimo dei suoi romanzi, e quindi in teoria appartenente alla fase fantastica, non era in realtà stato concepito durante

⁵ Come descrivono i manuali di teoria letteraria, la cosiddetta “narrativa psicologica” può fare riferimento a qualsiasi testo in prosa, di qualsiasi epoca storica, “che si concentra intensamente sulla vita interiore dei personaggi, rappresentando i loro pensieri soggettivi, sentimenti, ricordi e desideri”. Borges, ad esempio, sosteneva che il primo romanzo psicologico di tutti i tempi fosse il *Genji monogatari* di Shikibu, dell’undicesimo secolo. Tuttavia, viene usualmente associata alla narrativa dell’Ottocento, con gli epigoni del realismo Tolstoj e Stendhal, e quella del Novecento, con autori come Proust, Camus, Sartre, Kafka, Joyce, Woolf e Faulkner. Cfr. Melville Logan 2011, 442-443 e 633-634.

⁶ Per comprendere la trasformazione radicale della scrittura di Rodoreda, risulta paradigmatico l’esercizio di comparazione delle due versioni di *Aloma* (1938/1969) di Arnau (2012, 129-152). Ad esempio, l’ultimo capitolo della prima *Aloma* inizia così: “La conductora s’enduu els darrers mobles quan ells arriben” [Il furgone porta via gli ultimi mobili quando loro arrivano]. Nella seconda *Aloma*, invece, leggiamo: “Així que el taxi va tombar la cantonada ja van veure la conductora al mig del carrer i un home que sortia del jardí carregat amb una caixa” [Appena il taxi girò l’angolo, già videro il furgone a metà strada e un uomo che usciva del giardino caricato con una scatola]. Cfr. Rodoreda 1938, 226 e Rodoreda 2008a, 135. Attraverso il paragone dei racconti “Una tarda de pluja” [Un pomeriggio di pioggia] (1937) e “Pluja” [Pioggia] (1978), essendo il secondo una rielaborazione del primo, scritto e pubblicato durante la Guerra civile, Zurrón (2026, 3) osserva che il gioco intertestuale viene inoltre perfezionato e sublimato nella produzione della maturità di Rodoreda.

⁷ Ad oggi, esistono quattro pubblicazioni della *Mort*, raggruppabili in due edizioni diverse frutto di due interpretazioni divergenti delle quattro versioni manoscritte rimaste, non sempre numerate. Cfr. Penalba 2022, 331-333. In quest’articolo verrà usata la prima edizione/interpretazione del romanzo (1986) corretta e rivista da Pons (2017).

gli ultimi anni di vita come Rodoreda voleva far credere. L'aveva iniziato immediatamente dopo la scrittura della *Plaça*, nella primavera del '61, per cui ne condivideva, per dirla con Rodoreda, “el seu estil d'ara” [il suo stile di ora], ovvero: “primera persona i procurant dir les coses de la manera més pura i inesperada” [prima persona e cercando di dire le cose nella maniera più pura ed inaspettata] (2008c, 60). Una prima persona (narratore-protagonista) che presenta il proprio mondo soggettivamente e spesso solipsisticamente, in una sorta di monologo interiore “alla ricerca del tempo perduto” che, però, risulta più fluido e diafano di quello impiegato dai suoi inventori modernisti, presentandosi come se fosse raccontato a qualcuno sebbene un narratorio implicito sia assente.

Questa tecnica narrativa, battezzata “scrittura parlata” da Carme Arnau (1976, 14), genera un effetto di verosimiglianza nel lettore anche nelle situazioni più strane e stranianti: non a caso nel prologo della *Plaça*, Rodoreda confessa che “volia [la novel·la] kafkiana, molt kafkiana” [voleva (il romanzo) kafkiano, ben kafkiano] (2016, 9). Tale esito altro non è che il risultato di uno degli artifici letterari dei “més rebuscats” [più rovistati] (Rodoreda 2023, 13), messo alla prova durante i primi anni dell'esilio grazie alle letture di Steinbeck, Mansfield, Faulkner, Sartre e Camus (Rodoreda 2021, 44; Obiols 2010, 108) e finalmente impiegato in questo romanzo, sotto dichiarata influenza, oltre a quella di Kafka, di *Lady Chatterley's Lover* (1928) di Lawrence e del monologo di Molly Bloom nell'*Ulysses* (1922) di Joyce (Rodoreda 2016, 11-12).

Lo stesso stile si ritrova anche nel *Carrer de les Camèlies* [Via delle Camelie] (1966) e in *Quanta, quanta guerra...* [Quanta, quanta guerra...] (1980), che condividono con gli altri due romanzi una poetica dell'orrore e della crudeltà, coniugata allo sguardo innocente e integerrimo dei loro protagonisti. Protagonisti che, soprattutto nella *Plaça* e nella *Mort*, si rendono conto della meraviglia della vita (o di alcuni dei suoi momenti) in maniera involontaria. In effetti, due delle scene più tenere e prodigiose della sua letteratura sono contenute in questi testi. Una riguarda la fine della *Plaça*, quando Natàlia, la protagonista, prima di addormentarsi a fianco del suo secondo marito, vecchio e malato, mette un dito nel suo ombelico “perquè no se'm buidés tot per allí [...] perquè no s'escorregués com una mitja. Perquè cap bruixa dolenta no me'l xuclés pel melic i no em deixés sense Antoni” [perché non mi si svuotasse tutto da lì [...] perché non si sfilasse tutto come una calza. Perché nessuna strega cattiva me lo succhiasse dall'ombelico e mi lasciasse senza Antoni] (2016, 266).

L'ironia di Rodoreda in questo romanzo è però sottilissima: il primo marito di Natàlia, Quimet, che la sottopone a un progressivo maltrattamento psicologico che culmina nel delirio e nella disperazione, è un miliziano convinto della causa repubblicana, destinato a morire al fronte. Proprio attraverso il suo essere violento si rendono palesi le dinamiche del patriarcato, rappresentate senza filtri di giudizio morale da parte della narratrice e dunque in una forma estremamente cruda e limpida. Il secondo marito,

invece, l'uomo accanto al quale Natàlia riuscirà finalmente a trovare pace, non è soltanto un bottegaio già vecchio e politicamente defilato, ma anche un uomo impotente e sterile, reso dalla guerra “inútil del mig” [inutile in mezzo] (Rodoreda 2016, 217). All'eroe nazionale incarnato da Quimet, tanto repubblicano e virile quanto perverso e maschilista, si contrappone così la figura esile e quasi androgina di Antoni, che permetterà a Natàlia di ottenere, se non l'amore, almeno una certa tranquillità. “El meu esguerradet” [il mio mutilato⁸], lo chiama la protagonista (Rodoreda 2016, 266).

L'altra scena menzionata si trova nella seconda parte della *Mort*, e accenna al risveglio sessuale e all'abbandono dell'infanzia da parte del protagonista, in questo caso anonimo, avvenuta in concomitanza con la scoperta del tempo, o meglio, della fugacità del tempo:

Ella es va aixecar i es va posar al bell mig de la pedra i amb els peus ben junts tapava el forat on hi havia hagut el pal de ferro i va dir que faria el temps i estava quieta i una banda de la seva ombra queia entre dues hores i anava rellicant a poc a poc i al cap d'una estona [...] la seva ombra es va posar damunt d'una hora fins que va anar corrent i es va tornar a posar entre dues hores. Li vaig preguntar si sabia què era el temps i va dir, el temps sóc jo, i va dir, i tu; [...] I mentre érem el temps, de dintre meu es va alçar una força estranya, com si m'acabessin de fer de ferro per dintre. [...] I per primera vegada vaig sentir què era la força d'un noi quan es va desfent de ser una criatura. Ella em mirava. [Lei si alzò e si mise nel bel mezzo della pietra e con i piedi ben uniti copriva il foro dove c'era stato il palo di ferro e disse che avrebbe fatto il tempo e rimase immobile e un fianco della sua ombra cadeva tra due ore e andava scivolando pian piano, e dopo un po' [...] la sua ombra si mise sopra un'ora finché non corse e tornò a mettersi tra due ore. Le chiesi se sapesse cosa fosse il tempo e disse, il tempo sono io, e disse, e tu; [...] E mentre eravamo il tempo, dentro di me si sollevò una forza strana, come se mi avessero appena fatto di ferro per dentro. [...] E per la prima volta sentii che cos'era la forza di un ragazzo quando si va sciogliendo di essere creatura. Lei mi guardava]. (2017, 65)

Lo stile paratattico enfatizza il crescendo di tensione all'interno della scena, culminato con la prima erezione del protagonista. Ancora una volta, però, l'autrice insidia l'idillio e la delicatezza del momento con una patina di cattiveria, suggerendo un potenziale incesto in quanto il primo oggetto del desiderio del protagonista risulta essere la matrigna; anch'essa, tra l'altro, un “esguerradeta”: “tenia un braç molt més petit que l'altre” [aveva una braccia molto più piccola dell'altra] (Rodoreda 2017, 18). Tuttavia,

⁸ Nelle traduzioni italiane de *La plaça* (1970/1990/2016), leggiamo “il mio mutilato” (Cintioli 1970, 203; Tavani 2012, 195), ovvero “il mio povero mutilato” (Saludes 1990: 184), seppur si perda l'ambiguità semantica della parola “esguerradet”. In catalano, “esguerrat”, aggettivo del quale deriva il diminutivo “esguerradet”, è sinonimo di “mutilato” (ossia, persona che ha perso un arto o un organo in un momento dato della sua esistenza, abitualmente per cause di guerra o di lavoro), così come di “deforme dalla nascita”. Mi sembra dunque che l'ambiguità della parola “esguerradet” sia deliberata e ricercata per Rodoreda, anche perché viene usata per la prima volta da un terzo personaggio, la signora Enriqueta, che presuppone che ad Antoni “el devien esguerrar a la guerra” [probabilmente lo mutilarono in guerra]. Cfr. Institut d'Estudis Catalans, 2007; Rodoreda 2016, 219.

di entrambi i romanzi, Rodoreda affermava che si trattasse di “*novel·les d’amor*” [romanzi d’amore] (2016, 12; 2008c, 61).

In più, l’assenza di riferimenti spaziali e storici precisi nella *Mort* e la loro scarsità in *Quanta, quanta guerra...* avevano costituito uno dei principali argomenti per sostenere la vecchia separazione tra realismo e simbolismo/fantastico in Rodoreda. Però, insiste Pons (2017, 359), “gli oggetti realmente fantastici in questo romanzo non sono, a dire il vero, gli elementi soprannaturali che vi appaiono, poiché in certo modo essi sono meri strumenti al servizio dell’allegoria”. Per questo motivo, dice successivamente: “non si può dire [...] sulle figure umane della *Mort* che sono fantastiche perché neanche si può dire che *Aspettando Godot* di Samuel Beckett è teatro dell’assurdo, a meno che l’unico assurdo, in Rodoreda quanto in Beckett, sia quello della Storia” (Pons 2017, 371). Beckett, d’altronde, fu un autore che la catalana lesse avidamente, come testimoniato da quel che è rimasto della sua “biblioteca d’autore”.⁹

Come anticipato, il realismo di Rodoreda successivo alla Guerra civile e alla Seconda guerra mondiale è un realismo di secondo grado alla Woolf o, in altre parole, un “realismo modernista”¹⁰ nel senso stabilito da Riccardo Castellana:

[...] il sostantivo va inteso in un’accezione rigorosamente “debole” e allargata: non è al realismo come poetica storicamente determinata e deducibile dalle opere dei grandi romanzieri “realisti” ottocenteschi (Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Verga) che intendo richiamarmi, bensì al realismo come imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario mediante tecniche di straniamento, cioè di deautomatizzazione dei normali meccanismi percettivi. [...] Ho usato sinora la formula *realismo modernista*: avrei potuto forse parlare di *modernismo* e basta, senza che la tesi di fondo della mia argomentazione cambiasse molto. (2010, 23 e 27)

La stessa Rodoreda, in effetti, rifiutava il termine realismo per definire la sua letteratura: alla domanda se si considerasse “una escriptora de tècnica realista que s’inspira en la realitat aparent” [una scrittrice di tecnica realista che s’ispira nella realtà apparente], l’autrice rispondeva: “De tipus realista, no. Jo no crec que *La plaça* sigui una novel·la de tipus realista. Si fos escrita d’aquella manera que purament i estrictament en diuen realista, no valdria ni cinc cèntims, seria una cosa de tipus local, no tindria cap

⁹ Ho dedicato il terzo capitolo della mia tesi dottorale, attualmente in corso di svolgimento, allo studio critico della “biblioteca d’autore” di Rodoreda, finora mai analizzata perché in larga parte andata perduta dopo la morte dell’autrice. Poiché il capitolo è ancora inedito, si veda Saludes 2005, 30-37.

¹⁰ Il rifiuto di un’interpretazione *realista* del modernismo primonovecentesco è dovuto principalmente a due ragioni: da un lato, perché il *modernism* anglosassone è inteso in sé come un movimento d’avanguardia, non essendoci una chiara differenza tra le correnti moderniste e quelle avanguardiste *stricto sensu*; dall’altro, poiché la rivendicazione e la conseguente canonizzazione degli autori modernisti, nel continente europeo, verrà fatta dai neoavanguardisti della seconda metà del secolo, che rifiutano tali convenzioni della rappresentazione letteraria. Cfr. Castellana 2010, 27-30; Toracca 2022, 119-128.

gràcia, no tindria res” [Da tipo realista, no. Non credo che *La plaça* sia un romanzo di tipo realista. Se fosse stata scritta di quella maniera puramente e rigorosamente chiamata realista, non costerebbe nulla, sarebbe una cosa di tipo locale, non avrebbe nessun garbo, niente] (Rodoreda apud. Mohino i Balet 2013, 266).

Dal modernismo al neomodernismo

La produzione della maturità di Rodoreda oltrepassa cronologicamente il periodo interessato dalle varie espressioni del fenomeno modernista in Europa (Borg 2019, 21-24). Eppure, come abbiamo visto, la sua letteratura si comprende meglio attraverso questa prospettiva interpretativa, alla luce del “concetto crono-estetico del Modernismo” (Ródenas 1998, 11). A tal proposito, alcune delle sue opere riflettono quelle “persistenze moderniste” del secondo Novecento studiate da Tortora (2024, 11-13) concernenti la letteratura italiana degli anni Cinquanta, in particolare in testi quali *Jardí vora el mar* [Giardino sul mare] (1967).

L’avvio della stesura del romanzo, pubblicato poi nel ’67 quando ormai Rodoreda aveva raggiunto una certa notorietà tra il pubblico catalano, data però ’59, precedendo persino quella della *Plaça*. In *Jardí*, è utilizzato un tipo di narratore diverso da quello dei romanzi citati in precedenza, a metà strada tra il soggettivismo della prima persona e l’oggettivismo razionalista del narratore onnisciente. Affidato alla voce e agli occhi di un giardiniere (narratore testimone), il racconto procede per frammenti e ricostruisce la storia di una famiglia di Barcellona e dei suoi ambienti, presso cui il narratore ha lavorato per sei anni. La distanza sociale del giardiniere rispetto ai contesti borghesi dei “senyorets” [signorini] gli garantisce una posizione più credibile come narratore, contribuendo così a rendere un ritratto del loro universo alienato che oscilla tra l’assurdo ed il comico (Škrabec 2010, 241) e della loro vita agiata nella sua dimensione più cinica.

Inoltre, lo spazio chiuso della casa e del giardino, rispetto a quello del mondo “di fuori” di cui non sappiamo granché, rivela la tensione fra interno ed esterno rispecchiata dalla costruzione temporale: benché passino sei anni, il tempo del romanzo sembra statico, o meglio ciclico, quasi come se si trattasse di catturare la vita in un istante, oppure l’*impressione* di essa una volta giunta al tramonto. I dipinti di Feliu Roca nelle prime pagine del romanzo, infatti, ricordano l’impressionismo di Monet:

Havia fet exposicions a París i em penso que a Barcelona és conegut i que ha guanyat molts diners amb aquesta estesa de blau. L’havia pintat [el mar] de totes les maneres: tranquil, boig, amb les onades altes, amb les onades baixes. Verd, de color de por. I gris, de color de núvol. Marines. Deia que feia marines i els seus amics li deien que havia de fer taques que és el que més agrada als americans. [...] De vegades quequejava. Quan no li sortien els colors com ell volia: vull dir això de la barreja. [Aveva esposto a Parigi e mi pare che a Barcellona sia conosciuto e che abbia guadagnato bei soldi con questa distesa di blu. L’aveva dipinto [il mare] in tutti i modi: tranquillo, folle, con le onde

alte, con le onde basse. Verde, color della paura. E grigio, color di nuvola. Marine. Diceva che faceva marine e i suoi amici gli dicevano che avrebbe dovuto fare macchie, che ciò è quello che piace più agli americani. [...] A volte balbettava. Quando i colori non gli riuscivano come lui voleva: voglio dire, ciò del mescolare.] (1968, 7-8)

Non a caso, la pittura moderna è centrale nel *Jardí*: diviene la vocazione di due personaggi principali e tramite le loro opinioni contrastanti diventa un elemento di riflessione meta-artistica e metaletteraria, in cui la rappresentazione (ancora) figurativa di Feliu Roca viene considerata come fuori moda seppur autentica, mentre l'astrazione della "senyoreta" Eulàlia, meglio quotata e ammirata dal "senyor" Bellom (proprio per questa ragione), appare incomprensibile alla vista di quelli che non appartengono ai loro circoli: "[...] la senyoreta Eulàlia s'havia tornat pintor. Feia una pintura estranya" [La signorina Eulàlia era diventata pittore. Faceva una pittura strana] (Rodoreda 1968, 47). E aggiunge, più in avanti: "Tot d'una em va preguntar [en Feliu] què em semblaven les pintures de la senyoreta Eulàlia. – Fa cromos – li vaig dir" [All'improvviso, Feliu mi chiese cosa mi paressero i dipinti della signorina Eulàlia. – Fa figurine –, rispose] (1968, 54).

Come sottolineato da Sara Sullam (2019, 191-211), la poetica di Woolf si articola a partire del dittico impressione/impressionismo in una doppia valenza artistica e filosofica (2019, 195), sempre in rielaborazione e spesso in contraddizione e superamento, che, in buona parte, risponde alla più generale associazione dell'impressionismo letterario a un modernismo femminile, "improntato alla soggettività e limitato alle sole percezioni dei personaggi" (Sullam 2019, 198). Sappiamo inoltre che Rodoreda era entusiasta della letteratura di Woolf,¹¹ per cui i parallelismi tra le loro opere non sono fortuiti. Ciononostante, salvo per il caso di *Jardí*, nei romanzi successivi Rodoreda non si limita a riprendere le forme, le tecniche e i temi dei modelli modernisti come Woolf (ciò che Tiziano Toracca (2022, 144) ha definito "generiche persistenze del modernismo"), bensì li supera e li riformula in dialogo con autori europei a lei contemporanei.

Il distacco dal modernismo che Toracca (2022, 5) individua negli autori italiani di inclinazione modernista post-Seconda guerra mondiale riguarda l'"importanza inedita che viene adesso riservata alla sfera pubblica dell'esistenza" che, pertanto, fa spostare "il problema della verità e dell'inintelligibilità del mondo [...] più esplicitamente su un piano storico". A mio avviso, questa teorizzazione risulta particolarmente utile per interpretare il pensiero estetico che regge i romanzi commentati all'interno di quest'articolo, *La plaça*

¹¹ Nel complesso delle interviste rilasciate dagli anni Sessanta all'inizio degli Ottanta, Rodoreda cita spesso Woolf come uno dei suoi principali autori di riferimento. Da quel che resta della sua biblioteca, tuttavia, si conserva un solo volume di Woolf: *The voyage out* (1915), nella traduzione spagnola di Guillerrno Gossé e con prologo di Marta Pessarrodona (1976). Cfr. Mohino i Balet 2013, 81, 85, 94, 100, 151 e 266; riguardo la biblioteca di Rodoreda, rimando alla nota 5 dell'articolo.

e *La mort*, ma anche *El carrer* e *Quanta, quanta guerra...*. Si tratta di romanzi che, come dicevo, rivelano una visione modernista della realtà, così come delle sue possibilità di rappresentazione e che, al tempo stesso, si fondano sulle guerre del Novecento e i loro effetti sugli individui più umili ed emarginati della società, narratori del proprio mondo in maniera frammentaria e soggettiva.

Madelyn Detloff (2010, 3-4) osserva che tale riconfigurazione del modernismo può essere letta come una risposta contemporanea alla guerra e alle tragedie politiche e sociali, secondo un meccanismo analogo al funzionamento “epidemiologico” della memoria traumatica, “che sopraffà la psiche” (2010, 2). Infatti, come sostiene Mercè Ibarz (2022, 29), la totalità della letteratura di Rodoreda è segnata dalla Storia, che la scrittrice raffigura tramite l’estetizzazione della propria esperienza. Rodoreda soffrì sulla propria pelle la Guerra del ’36 come membro del “Comissariat de Propaganda”, così come l’esilio massiccio dei repubblicani spagnoli in una Francia ostile e collaborazionista e la barbarie della Seconda guerra mondiale e dei suoi lager. Lager dei quali la scrittrice venne a conoscenza nel ’41, pur senza esservi mai stata, in seguito all’internamento del suo compagno Armand Obiols, il quale dal giugno del ’42 vi esercitò lavoro attivo entrando così a far parte della cosiddetta “zona grigia” coniata da Primo Levi (Meseguer et al. 2021, 109-113). Pons (2017, 339-386) e Neus Penalba (2024, 78-107) ritrovano, in questo episodio, il senso ultimo della *Mort*.

Nel suo saggio, Toracca (2022, 5) richiama alcuni dei fenomeni storici, politici e sociali rappresentati, esplicitamente o in chiave allegorica, nei romanzi neomodernisti italiani. Alcuni di questi fenomeni appaiono anche nell’opera di Rodoreda, ma essa è dominata in larga parte dal grande trauma della Catalogna contemporanea. Come emerge particolarmente nell’ultimo romanzo scritto e pubblicato in vita, *Quanta, quanta guerra...*, la Guerra civile diventa, in lei, la guerra per antonomasia. Infatti, Barbara Łuczak (2025) ha osservato che, mentre nei primi capitoli troviamo elementi che ci rimandano all’evento bellico, il romanzo procede verso una “progressiva liberazione dal contesto storico e spaziale” (2025, 26) che gli consente di divenire “un conflitto universale, ma senza mai perdere il [suo] carattere concreto e storico [...], [poiché] gli elementi silenziati – quelli non detti – continuano a pesare nel senso che la scrittrice vuole produrre nel testo; anzi, ne sono una parte integrante e importante”¹² (2025, 28). Questi elementi, inoltre, non appartengono alla guerra in Catalogna in generale, ma sono circoscritti ad un livello ancora più locale: il paesino da dove scappa il protagonista e, successivamente, la retroguardia repubblicana al fronte dell’Ebro.

¹² Traduzione di Ursula Bedogni.

Si assiste dunque ad un trattamento della guerra e della sua rappresentazione paragonabile a quello de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino,¹³ in cui il paesaggio riconoscibile della Liguria occupata all'inizio del romanzo perde consistenza quando il protagonista si imbarca nel distaccamento partigiano del Dritto. Ma i parallelismi tra le due opere vanno oltre: entrambi i romanzi si strutturano secondo la forma episodica della picaresca spagnola, con il *Lazarillo* quale ipotesto principale.¹⁴ Ed è anche per questo motivo che i protagonisti di Calvino e di Rodoreda si rispecchiano l'uno nell'altro: Pin, adolescente partigiano che “non sa bene la differenza tra quando c'è la guerra e quando non c'è” (Calvino 1964, 28), e Adrià Guinart, soldatino quindicenne “que quería ir a la guerra, que se entusiasmava pensando en ella, y que al fin consiguió ir [y,] tembloroso de espanto, huyó” [che voleva andare in guerra, che s'entusiasmava pensando alla guerra, e che alla fine riuscì ad andarci [e,] tremando di spavento, fuggì] (Rodoreda apud. Mohino i Balet 2013, 103), rielaborano l'archetipo dell'antieroe picaresco (orfano, affamato, errante e costretto a cambiare padrone) attraverso due personaggi dallo sguardo puro e vulnerabile collocati in una guerra che, paradossalmente, resta sempre fuori campo.

Nel prologo del romanzo, Rodoreda (1986, 13) confessa che: “de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap” [di battaglia, ciò che si chiama propriamente una battaglia, non ce n'è]. In più, se si dà credito alla data manoscritta (18 marzo 1969) apposta sull'esemplare de *Il sentiero* conservato nella sua biblioteca è ben probabile che l'autrice lesse il romanzo a Ginevra, non molti anni prima della stesura di *Quanta, quanta guerra...*. Oppure che lo rilesse, dato che sotto molti aspetti, come studiato da Kathleen M. Glenn (1994, 110-118), la *Cecilia Ce* de *El carrer de les Camèlies* anticipa già questa dimensione picaresca, forse in modo ancora più tragico.

Mirall trencat (1974): sperimentalismo e tradizione

Finora abbiamo visto come la narrativa postbellica di Rodoreda rappresenti *modernisticamente*, attraverso varie poetiche e diversi gradi di realismo, alcuni dei momenti cruciali della Storia novecentesca, oltre ad aver messo in luce il dialogo incessante che la scrittrice catalana stabilisce, tramite la propria opera, con la tradizione letteraria occidentale. Gli autori citati appartengo a epoche differenti, per quanto sia

¹³ Da notare che non considero *Il sentiero* un romanzo neomodernista a pieno data la sua “visione proletica”, usando l'espressione di Tortora (2024, 11), seppur condivido la tesi di Toracca (2022, 121-122) secondo la quale occorre “riconoscere che i romanzi del primo Calvino [...] sono diversi da quelli del secondo Calvino” nella misura in cui nei primi si ha “una sovrapposizione tra realismo e modernismo” (2022, 163).

¹⁴ Riguardo il rapporto tra la picaresca spagnola e il romanzo di Calvino, cfr. Cirilli 2013, 11-34; riguardo quello tra il romanzo di Rodoreda e il *Lazarillo de Tormes*, cfr. Pérez 1993, 428-438.

evidente che Rodoreda posi l'enfasi sui grandi modernisti che rinnovarono il genere nella prima metà del secolo, così come su alcuni dei coetanei, ad oggi chiamati tardo o neomodernisti. Tale dialogo, talvolta reso palese nei prologhi, nelle interviste e nelle lettere o più spesso soltanto evocato attraverso il gioco intertestuale, si cristallizza in *Mirall trencat*, il suo romanzo più lungo e forse più complesso dal punto di vista formale.

La struttura di *Mirall trencat* ricorda l'ars combinatoria de *Rayuela* (1963) di Julio Cortázar, un libro che "è tanti libri" (2019, 3) e che, pertanto, si può leggere senza un ordine preciso, come indicato dall'autore nella premessa. Un'indicazione simile si trova all'interno di una lettera di Obiols a Rodoreda del febbraio '67, anno in cui Rodoreda riprende la scrittura del *Mirall*, nella quale si legge: "il romanzo potrebbe essere letto iniziando da qualsiasi capitolo e seguendo un ordine qualsiasi" (Obiols 2010, 373). L'influenza nella struttura del romanzo potrebbe persino non essere casuale, dato che gli autori si conoscevano personalmente: Obiols e Cortázar avevano stretto una forte amicizia da quando si eran conosciuti all'Ufficio delle Nazioni Unite a Ginevra (Torra 2024, 392), e il catalano era solito leggere libri e correggere bozze che gli inoltrava lo scrittore argentino. Conclusa la stesura di *Mirall*, le possibilità combinatorie del romanzo di Rodoreda non risultano estese quanto quelle del romanzo di Cortázar, però l'ambizione sperimentale rimane analoga.

Infatti, il romanzo è composto da tre parti, ciascuna preceduta da un'epigrafe, estratti rispettivamente da *The Journal to Eliza* (1744-1778) di Laurence Sterne; *An Island in the Moon* (1784) di William Blake e *Murder in the Cathedral* (1935) di T. S. Eliot, e articolato rispettivamente in diciotto, ventuno e tredici capitoli. Si apre, però, ancor prima del prologo autoriale, con la celebre citazione stendhaliana attribuita a Saint-Réal: "Un romanzo: è uno specchio che portiamo lungo un cammino"¹⁵ (Rodoreda 2018, 5), che l'autrice inserisce con una fine ironia, percepita in contrasto con il titolo.¹⁶ D'altronde, come osservato da Penalba (2016, 227-233) e Cèlia Nadal-Pietro Cataldi (2023, 381), il riferimento a Marcel Proust porta con sé ugualmente un velo ironico: da un lato, *Mirall* riflette la decadenza di una famiglia della borghesia catalana come la *Recherche* riflette la decadenza dell'alta società francese, affinità letteraria rinforzata dal prologo, dove Rodoreda cita la memoria involontaria nell'elenco di cose che servono per fare un romanzo (2023, 7). Dall'altro, Proust è autore caro a Eladi Farriols, forse il personaggio più malridotto del romanzo, che legge frammenti della sua opera e si immedesima perfino in lui come fanno i lettori ingenui. Paragonabile a questo gioco di omaggio-distanza ironica è la riconfigurazione della *femme fatale* nei personaggi di Teresa Goday, Sofia e Maria giacché, come studiato da Eva Bru-Domínguez (2009, 51-57), tutte e tre,

¹⁵ Traduzione di Cinzia Bigliosi (Bompiani, 2021).

¹⁶ Sul rapporto fra il titolo, l'epigrafe stendhaliana e la scena dello specchio infranto (capitolo V, terza parte), cfr. Zwatzko 2026.

allo stesso tempo, incarnano e rifiutano i pregiudizi di genere che il motivo letterario e cinematografico incorpora in quanto prodotto dell'immaginario maschile (2009, 50).

Si tratta dunque di uno dei suoi romanzi più esplicitamente autoriflessivi, come suggerito dai due paratesti menzionati, titolo ed epigrafe iniziale (Nadal Pasqual e Cataldi 2023, 388), e dai numerosi intertesti letterari, cinematografici e artistici a partire dai quali Rodoreda lo costruisce, impossibili da commentare esaustivamente in questo contributo. Ne cito un ultimo a mo' di sineddoche: come hanno recentemente dimostrato Penalba (2025) e Irene Zurrón (2026, 12-14), il primo capitolo rielabora e trasforma, sul piano testuale, l'incipit del film francoitaliano *Madame de...* (1953) di Max Ophüls,¹⁷ per cui ritengo questo capitolo "tra le prime ecfrasi cinematografiche di tutti i tempi" (Zwatzrko 2025, 5). L'innovazione di *Mirall*, però, consiste sicuramente nel fatto che la forma romanzesca stessa muta nel corso dell'opera, in cui si racconta la storia della nascita e la scomparsa della famiglia Goday-Valldaura dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni dopo la Guerra civile, in una sorta di "commento sulla tradizione del romanzo" (Campillo e Gustà 1988, 5) che spazia in quest'arco temporale. Dal realismo più o meno oggettivista dei capitoli iniziali, si passa al "cambiamento del punto di vista" di ascendenza woolfiana, fino ad approdare al racconto labirintico e ossessivo, di impronta kafkiana, che segue i pensieri e le azioni di alcuni personaggi attraverso la loro focalizzazione interna. Nell'ultimo capitolo, il narratore si infila addirittura nella testa di un topo, anch'egli destinato a morire, con il quale assistiamo alla strage di quel che ancora rimane della famiglia:

Al cap d'una estona aquelles ombres feien una pila grossa amb tot el que havien tret de la casa. Hi calaren foc. [...] El foc durà tota la nit. No sabia on anar a dormir. Voltà per la casa; tot era insegur. No veia ni un trist manyoc de roba. Sense esma, mig malalta, arribà al passeig dels castanyers i s'enfilà a una soca; trobà un forat i s'hi entaforà. Al cap d'unts quants dies vingueren més ombres a tallar arbres, a tirar la casa a terra. De seguida veieren a la soca d'un castanyer de l'entrada, cargolada en un esvoranc, una rata fastigosa, amb el cap mig rosegat, voltada de mosques verdes. [Dopo un po' quelle ombre fecero un mucchio molto grande con tutto quello che avevano portato fuori dalla casa. Gli diedero fuoco. [...] Il fuoco durò tutta la notte. Non sapeva dove andare a dormire. Girò per la casa; era tutto insicuro. Non trovava nemmeno un misero pezzo di stoffa. Senza più energie, mezzo malato, [il topo] arrivò al viale degli ippocastani e s'infilò in un tronco; trovò un foro e ci si rintanò. Dopo qualche giorno vennero altre ombre a tagliare alberi e ad abbattere la casa. Videro subito, nel tronco

¹⁷ Zurrón (2026, 14) ipotizza che Rodoreda potrebbe essere stata perfino a conoscenza del romanzo omonimo (1951) di Louise de Vilморin su cui si è ispirato il film Ophüls, sebbene tutto induci a pensare che "si sia ispirata al film più che al libro". C'è però un dettaglio "che compare sia nel romanzo di Vilморin che in quello di Rodoreda e che, invece, è assente nel film": quello dell'avvicinarsi un fiore nelle labbra che condividono sia la protagonista francese che il signor Valldaura con Bàrbara, sua amante di gioventù a Vienna. In entrambi i casi il gesto viene associato alla morte prematura di un personaggio.

di un ippocastano vicino all'entrata, raggomitato in un buco, un topo ripugnante, con la testa semirosicchiata, circondato da mosche verdi.¹⁸] (2018, 378-379)

In quest'opera, sperimentalismo e tradizione si intrecciano in modo totale, ridefinendo il rapporto fra passato e presente come teorizzato da Eliot (1997, 39-49) in "Tradition and the Individual Talent" (1919) e pur rendendo entrambi gli artifici letterari il più "veri" possibile. "Tota novel·la és convencional" [Ogni romanzo obbedisce a certe convenzioni], scrive Rodoreda (2023, 12) nel prologo, "la gràcia consisteix a fer que no ho sembli" [il bello sta nel fare che non lo sembri]. Forse proprio per questo, *Mirall trencat* è il testo che consente di cogliere meglio la radicalità del suo progetto creativo e può essere considerato il suo romanzo più neomodernista, nel momento in cui il rinnovamento di tale corrente tocca uno dei suoi apici. Ricordiamo che il suo esordio narrativo era avvenuto "nella grande cornice del contesto modernista" (Nadal e Cataldi 2023, 381) del primo Novecento, movimento che l'autrice osserva e assorbe, prima e dopo le guerre, assieme al simbolismo francese e ad altre correnti dell'epoca, come quelle idiosincratiche della Catalogna del *fin de siècle* (ibid.). Allo stesso modo, come abbiamo visto lungo l'articolo, prova e rielabora tali movimenti nei romanzi scritti dopo le guerre. E dunque, se con questi non l'aveva ancora conseguito, ora, con *Mirall*, la scrittrice va oltre il primo modernismo e conferisce alla letteratura catalana contemporanea quel "balzo nell'eternità" (Sartre 1948, 118) che, in altri contesti, ha reso tradizione le grandi opere ed i loro autori. Tra i fogli sparsi di Rodoreda pervenuti fino a noi, l'autrice aveva trascritto a mano la frase di Sartre (Ibarz 2022, 15) posta in epigrafe di quest'articolo.¹⁹ Non è difficile immaginare il perché. Riprendendo e riformulando Nadal e Cataldi (2023), Rodoreda merita a pieno titolo un capitolo nella storia della letteratura europea.

¹⁸ Traduzione di Giuseppe Tavani (La Nuova Frontiera, 2013).

¹⁹ Ibarz (2022, 15) traduce con un errore la frase di Sartre al catalano: invece di "historiques" ["Gli autori sono storici"], scrive "histoires" ["Gli autori sono storie"], errore che cambia radicalmente il senso della tesi di Sartre.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, C. 1976. "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda". In M. Rodoreda. *Obres completes*, vol. I. Barcelona: Edicions 62, 5-45.
- . 2012. *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- AUDI, M. 2010. "Passejades i immobilitat a *Mirall trencat*: entre realisme i simbolisme", *Catalonia* 4. <<http://journals.openedition.org/catalonia/6652>> [ultimo accesso: 07/01/2025].
- AUERBACH, E. 1956 [1946]. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. it. H. Hinterhäuser e I. Romagnoli. Torino: Einaudi.
- BORG, R. 2019. "Modernismo europeo: come nasce e che cosa vuol dire il concetto". Trad. it. A. Volpone. In M. Tortora, A. Volpone (eds.). *Il romanzo modernista europeo: autori, forme, questioni*, 21-43. Roma: Carocci.
- BRU, E. 2009. "The Body as a Conflation of Discourses: The *femme fatale* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat* (1974)." *Journal of Catalan Studies*, s.n., 50-59.
- CALVINO, I. 1964 [1947]. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi.
- CAMPILLO, M e M. GUSTÀ. 1988. "*Mirall trencat*" de Mercè Rodoreda. Barcelona: Empúries.
- CASTELLANA, R. 2010. "Realismo modernista: un'idea del romanzo italiano (1915-1925)". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 39/1: 23-45.
- CIRILLI, F. 2013. "Autori letti da autori. Boccaccio e Calvino", *Bollettino di italianistica*, 1: 11-34.
- COLERIDGE, S. T. 1949 [1817]. *Biographia Literaria*. Londra: J. M. Dent & Sons.
- CORTÁZAR, J. 2019 [1963]. *Rayuela*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- CORTÉS, C. 2011. "El tractament simbòlic dels personatges de Mercè Rodoreda: la recerca de l'equilibri". In G. Fiordaliso (ed.). *Giornate Mercè Rodoreda in Toscana*, 54-64. Roma: Nuova Cultura.
- . 2018. "La incorporació de la narrativa catalana al corrent psicologista europeu del segle XX: l'exemple de Mercè Rodoreda", *Revue d'Études Catalanes*, 3: 62-69.
- DETLOFF, M. 2010. *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIOT, Thomas Stearns. 1997 [1920]. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Londra: Faber & Faber.
- GLENN, K. M. 1994. "The Autobiography of a Nobody: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*". In K. McNERNEY e N. VOSBURG (eds.). *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's fiction*, 110-118. Londra/Toronto: Associated Universities Presses.
- IBARZ, M. 2022. *Retrat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Editorial Empúries.
- . 2024. *Mercè Rodoreda: Avui, que ens són familiars la Browning i els gàngsters: Periodisme, humor, sàtira (1932-1934)*. Barcelona: Comanegra.
- KUNDERA, M. 2005. *Le rideau*. Parigi: Gallimard.
- ŁUCZAK, B. 2025. *Mercè Rodoreda Universale*. Trad. di U. Bedogni. A cura di C. Nadal Pasqual. Siena: Edizioni Unistrasi.
- MARRUGAT, J. 2013. *William Faulkner, Mercè Rodoreda i la reformulació de la novel·la moderna*, Literatura, art i cultura: investigació, divulgació i ensenyament. <www.jordimarrugat.wordpress.com> [ultimo accesso: 05/06/2025].
- MELVILLE LOGAN, P. (ed.). 2011. *The Encyclopedia of the Novel*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- MESEGUER, E. G. et al. 2023. "Otto, personatge no identificat". In M. RODOREDA. *Ells no saben res. Cartes i contes de la França ocupada*, 87-125. Barcelona: Club Editor.

- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H.; SUBIRANA, J; PICORNELL, M. e ŠKRABEC, S. 2024. "Les relacions literàries asimètriques (conversa a Weiden)." *L'Espill* 75: 5-27.
- MOHINO i BALET, A. 2013. *Mercè Rodoreda: entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda - Institut d'Estudis Catalans.
- NADAL PASQUAL, C., P. CATALDI. 2023. "Specchio infranto di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo", *L'ospite ingrato: rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini*, 13, 377-391.
- OBIOLS, A. 2010. *Cartes a Mercè Rodoreda*. Ed. by A. M. Saludes. Sabadell: La Mirada.
- PENALBA, N. 2016. "'Les aubépines dintre el llibre de Proust devien ser més boniques que mai'. Mecanismes proustians en la narrativa de Mercè Rodoreda". In X. Pla (ed.). *Proust a Catalunya. Lectors, crítics i detractors de la "Recherche"*, 219-241. Barcelona: Arcàdia.
- . 2022. "Un pou sense fons? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda", *Rassegna iberistica* 45/118, 331-348.
- . 2024. *Fam als ulls, ciment a la boca. Una lectura de "La mort i la primavera" de Mercè Rodoreda*. Valencia: 3i4.
- . *Rodoreda, un bosc* [mostra d'arte]. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), dal 5 dicembre 2025 al 25 maggio 2026.
- PÉREZ, J. 1993. "Presence of the Picaresque and the Quest-Romance in Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*". *Hispania* 76/3, 428-438.
- PONS, A. 2017. "Editar el misteri." In M. Rodoreda. *La mort i la primavera*, 337-434. Barcelona: Club Editor.
- REAL, N. 2005. *Mercè Rodoreda i l'obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RÓDENAS, D. 1998. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- RODOREDA, M. 1938. *Aloma*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- . 1968 [1967]. *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor.
- . 2008a. *Narrativa completa*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62.
- . 2008b. *Narrativa completa*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62.
- e SALES, J. 2008c. *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- . 2013. *Specchio infranto*. Trad. di G. Tavani. Roma: La Nuova Frontiera.
- . 2016 [1962]. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- . 2017 [1986]. *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.
- . 2018 [1980]. *Quanta, quanta guerra....*. Barcelona: Club Editor.
- . 2020 [1966]. *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- . 2021 [1985]. *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona: Club Editor.
- . 2023 [1974]. *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor.
- SALUDES, A. M. 2005. "Una biblioteca a l'exili", *L'Avenç: Revista de història i cultura*, 301: 30-37.
- SARTRE, J. P. 1948. *Situations*, vol. II. *Qu'est-ce que la littérature*. Parigi: Gallimard.
- ŠKRABEC, S. 2010. "Què hi ha sota les flors?". In VVAA. *Una novel·la són paraules: vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda (1908-2008)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 237-259.
- STENDHAL. 2021 [1830]. *Il rosso e il nero*. Trad. it. C. Bigliosi. Milano/Firenze: Bompiani.
- SULLAM, S. 2019. "Virginia Woolf: impressionismo e oltre". In M. Tortora e A. Volpone (eds.). *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*. Roma: Carocci.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano: dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.

- TORRA, Q. 2024. *Armand Obiols, d'una fredor que crema: l'intel·lectual que es va perdre*. Barcelona: Empúries.
- TORTORA, M. 2024. *Tra neorealismo e persistenze moderniste: il romanzo italiano degli anni Cinquanta*. Milano: Ledizioni.
- ZURRÓN, I. 2026. "Poetiche affini tra letteratura e cinema in Mercè Rodoreda". In G. Evangelisti et al. *Prospettive di genere: rappresentazioni, testi e linguaggi delle donne dal Medioevo alla Contemporaneità*. Roma: Bulzoni [in corso di pubblicazione].
- ZWATRZKO, I. 2025. "Mercè Rodoreda, autor europeu", *Quadern | El País*, 14 dicembre, 5. <<https://elpais.com/quadern/art-i-arquitectura/2025-12-12/merce-rodoreda-autor-europeu.html>> [ultimo accesso 11/01/2026].
- . 2026. "Gli "specchi infranti" di Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg". In G. Evangelisti et al. *Prospettive di genere: Rappresentazioni, testi e linguaggi delle donne dal Medioevo alla Contemporaneità*, s.p. Roma: Bulzoni [in corso di pubblicazione].

PIETRO MEZZABOTTA

MODERNISTA E AVANGUARDISTA, NEOMODERNISTA E NEOAVANGUARDISTA

Lo sviluppo neomodernista della prosa di Aldo Palazzeschi

ABSTRACT: The aim of this article is to trace, through the analysis of *Il Doge* (1967) and *Stefanino* (1969), an evolutionary trajectory within Palazzeschi's production, concerning the themes that most distinctly define his literary and (anti)ideological identity. The intention is not only to highlight the persistence of modernist themes in his narrative, but also to capture its dynamic and diachronic development within the broader context of twentieth-century Italian literature, along the intricate intersections that both separate and connect modernism and the avant-garde, neo-modernism and neo-avant-garde. Specifically, will be analysed the theme of the Absence in *Il Doge* (relating it with the modernist sentiment of disbelief toward the stability and coherence of life) and the theme of Otherness in *Stefanino* (in terms of variety of forms and structures within European relativist thought).

KEYWORDS: Palazzeschi, *Il Doge*, *Stefanino*, Neomodernism, Neoavanguardia.

La nostra grandezza sarà di spingere così lontano
l'ardire da rasentare l'imbecillità, il nulla.
Impiegare la nostra sensibilità allucinata a creare
un nulla che sia qualche cosa.
Ardengo Soffici, "Giornale di Bordo", Lacerba I, 24,
15 dicembre 1913, 296.

Nella ricostruzione del bacino romanzesco neomodernista italiano, può non essere peregrina l'analisi della produzione tarda di Aldo Palazzeschi, di quei testi, cioè, che Nozzoli ha ironicamente chiamato i "romanzi del vecchione" (Nozzoli 2002). Sono molti, infatti, i narratori attivi negli anni in cui escono questi romanzi che costituiscono, con le loro opere, una cerniera estetica fra il primo e il secondo Novecento (Toracca 2018, 212), cronologicamente e ideologicamente "in concomitanza e in opposizione alla

neoavanguardia” (214) o che, alternativamente, già guardano “ai modelli di fine Ottocento e di primo Novecento nel tentativo di trovare una via d’uscita dalla *koinè* postmodernista” (Pellini 2018, 23). Palazzeschi, all’interno di tale territorio di transizione, rappresenta un crocevia sostanzialmente unico e irripetibile fra tutte le sopracitate istanze. Campione di relativismo gnoseologico all’interno del campo culturale del modernismo storico italiano,¹ avanguardista della prima ora capace di coniugare la *pars destruens* del nichilismo post-nietzschiano alla *pars construens* del progetto avanguardista, dopo le prove di romanzo “tradizionale” che ne configurano il profilo canonico e antologizzato (dalle *Materassi* ai *Cuccoli*, dalle *Stampe* a *Roma*), Palazzeschi torna, negli anni Sessanta, al “romanzo straordinario” della propria giovinezza, riallacciandosi direttamente (come ammette esplicitamente in Palazzeschi 1969, 12), al *Codice di Perelà*. Anelli terminali d’una carriera elefantica, *Il Doge* e *Stefanino*² escono proprio al centro di un doppio movimento d’attenzione neoavanguardista nei confronti del loro autore. Da un lato, si ha una serie di contributi critici da parte degli autori impegnati nelle prime file del Gruppo 63 (per una panoramica bibliografica si può consultare Magherini 1999) volti alla riscoperta del primissimo Palazzeschi futurista (o “quinta colonna” del crepuscolarismo nel futurismo, secondo la nota definizione di Sanguineti 1961, 99) e all’esplicita intenzione di creare una genealogia avanguardistica “innocente” e divergente da quella egemonizzata da un Marinetti troppo compromesso col fascismo (Sanguineti 1978, 323). Dall’altro lato, i neoavanguardisti guardano con entusiasta complicità a quella che Nozzoli ha intelligentemente definito una “slovskiana mossa del cavallo” con cui l’autore infrange la propria immagine antologica e “conservativa” di narratore borghese tradizionale (2002, 390), ricollegandosi direttamente al profilo non schematizzabile in formule che ne aveva caratterizzato gli esordi futuristi. I romanzi della vecchiaia, in tal modo, scavalcano i confini interni del campo culturale italiano e confermano una prolungata e insopprimibile praticabilità dell’avanguardia (e, si tenterà di dire qui, del modernismo) lungo l’intero arco del Novecento. Con questo “Filo diretto Palazzeschi-Sanguineti” (così titolava il *Corriere della Sera*, il 22 ottobre 1967), il fiorentino diviene un tassello cruciale di quella dialettica fra mercato e museo che l’autore di *Laborintus* spesso volte ha illustrato nel ruolo di teorico dell’avanguardia (Sanguineti 2003, 202). Una nuova

¹ Ad un corretto posizionamento del primo Palazzeschi all’interno del modernismo europeo hanno contribuito soprattutto Cangiano (2011; 2018), Donnarumma (2004, con particolare attenzione alla dialettica fra modernismo e avanguardia), Godioli (2015) e Guido Guglielmi (2001, ma con antecedenti importanti sul relativismo gnoseologico del fiorentino già in Guglielmi 1979). Ad essi si rimanda per una lettura sulla formazione del modernismo palazzeschiiano, al fine di concentrarsi in questa sede sullo sviluppo neomodernista dei due testi presi in esame.

² Tutte le citazioni dei romanzi palazzeschiiani faranno riferimento ai due Meridiani contenenti *Tutti i romanzi*, curati da Gino Tellini (Palazzeschi 2005). Per comodità, le citazioni fra parentesi riporteranno la sola sigla TR, seguita da un numero romano indicante il volume e un numero arabo indicante la pagina.

generazione di artisti sta insomma cercando di forzare il ruolo del museo (ovvero della tradizione) in quanto committente ultimo di un'arte che, ormai consapevole, rifiuta però la mediazione del mercato come veicolo sociale della "menzogna" (Curi 1977, 1). Il vecchio Palazzeschi, in questa dinamica, si trova a ricoprire (più o meno suo malgrado) il ruolo di chi, già all'interno del museo, può riattivare la propria vena eversiva e infrangere l'immagine cristallizzata di una tradizione che, da rivoltosa che fu, si riteneva ormai assorbita e metabolizzata dall'egemonia conservatrice. Mediante la sua figura, la nuova avanguardia ripropone quella medesima e inesausta lotta all'*establishment* sociale, condotta sul piano del linguaggio. È un punto che il Gruppo 63 rivendicherà a lungo, poiché, interrompendo il *continuum* della storia della letteratura, esso può dare una profondità temporale inedita all'azione dell'avanguardia, che le scrolli di dosso l'immanentismo presentista e storicizzi invece quello che Poggioli chiamò il suo istinto agonico (1962, 76-84).

Ma se veramente Palazzeschi è stato, nella sua gioventù, il principale collegamento italiano fra modernismo e avanguardia, questa forza antagonista dovrà presentarsi anche all'interno della storia (e della dialettica interna) del modernismo italiano. In particolare, se il relativismo giovanile, incontrando l'impeto distruttivo di Marinetti, si auto-impossibilitava ad una ricognizione storica e sociale del sé (Cangiano 2018, 270), una riattivazione diacronicamente sviluppata di questo relativismo nel contesto dell'Italia repubblicana, se posta in relazione contrastiva con lo storicismo dialettico dei neoavanguardisti, permetterà l'attualizzazione dei connotati storici e sociali del modernismo. In questa ritrovata collocazione all'interno della storia e dei suoi eventi, "il narratore neomodernista può essere il depositario di riflessioni estese e decisive" (Toracca 2022, 68), dalla portata collettiva e non più solipsisticamente individuale. Nei romanzi della vecchiaia, la voce narrante emerge effettivamente con inedita frequenza e regolarità rispetto ai testi del modernismo giovanile. Ma quando lo fa (ed è questa la precipuità di Palazzeschi) lo fa con vaghe frasi aforismatiche di portata generale. Queste ultime però, anziché saldare un principio di senso, sferzano le pretese di infallibilità e razionalizzazione proprie dell'uomo, ricordando seraficamente l'incontrollabilità dell'esistenza e la sua variopinta caoticità: "l'uomo ha la sfrenata ambizione di fare suoi gli avvenimenti e lasciarsi credere padrone tenendone in mano le guide, ma è soltanto la maledetta paura che glielo fa fare paventandone le conclusioni e le conseguenze che gli rimangono ignote" (TR II, 814).

Il Palazzeschi maturo, insomma, riabbraccia la Storia per continuare la giovanile lotta contro la sua calcificazione, nella abnorme e sregolata resa linguistica del divenire. Contravvenendo alla convenzione che ricerca nella saggezza l'appianamento pacifico dei contrasti, i due romanzi della vecchiaia sono tutti impegnati in un'alacre confutazione del principio di non-contraddizione, impegnandosi non solo a far coesistere, ma a porre in dialogico e non esclusivo contrappunto, i principi di presenza-assenza (*Il Doge*) e di

normalità-eccezionalità (*Stefanino*), calandoli nella vita quotidiana. Come il giovane Palazzeschi aveva mostrato che “la contraddizione è il fondamento stesso dell’arte d’avanguardia” (Curi 1977, 13) prestando il fuoco modernista all’incendiario Marinetti, così un Palazzeschi oramai anziano rivela l’eterna e sempre variabile fertilità di questo principio, proprio nell’epoca che assiste alla scalata dei neoavanguardisti (sull’assimilazione regressiva che il neomodernismo fa delle avanguardie storiche cfr. Miller 1999, 19-20).

La vita è movimento: // *Doge*

Il romanzo dogale ha come proprio oggetto linguistico un “significante senza significato, o meglio un significante con infiniti significati [...] la cui non-univoca interpretazione della folla produce un’incalcolabile serie di congetture” (Chirumbolo 2008, 151). La diegesi della vicenda, continuamente frustrata dalla mancata apparizione del Godot lagunare, implode nella verbalizzazione di questo continuo rimando del fatidico momento della conoscenza. Non succede nulla e, conseguentemente, su questo nulla si sviluppa in direzione puramente verticale la ben nota “antigrammatica del pensiero in atto” (Montale 1978, 24) per cui il romanzo borghese tradizionale e “ben fatto” perde in un sol colpo la propria struttura diegetica, fatta di una appassionante successione consequenziale di eventi, e la propria coerenza linguistica, specchio razionalmente comunicativo della materia trattata (si veda, su questo tema, Persiani 2023).

Se la trama in senso stretto non procede, le fantastiche ipotesi degli astanti sulle continue assenze del Doge “vengono assunte a verità finalizzate all’elaborazione di ulteriori ipotesi, sulla base delle quali la massa decide di comportarsi in certo modo” (Rampazzo 2023, 103), sostituendo a uno svolgimento effettivo una serie infinita di possibilismi privati e idiosincratici, che trascinano nella trivialità del chiacchiericcio tanto il *gossip* mondano su Sophia Loren quanto le gravi considerazioni su un eventuale conflitto mondiale in procinto di deflagrare. Questi numerosi e divergenti oggetti del discorso, proprio nel loro non godere di un reale svolgimento logico, si mantengono liberi e vivi come pure forme, anarchicamente non incatenabili alla reificazione. Nel momento in cui la storia (quella del romanzo) si annulla in fumisteria, la Storia (quella che governa gli uomini), abbandonando il dominio dei fatti deve aggrapparsi al fiorire discontinuo delle opinioni (il Dante esploratore del Polo Nord che ritorna costantemente nel romanzo). Se “la vita è insaziato appetito di vita [...] non è mai se stessa, è sempre oltre sé, nell’inesausta procreazione della propria vita” (Curi 1987, 17) e il romanzo borghese tradizionale, che “uccide per raccontare” (ricordando le parole di Olivia di Bellonda che chiudono *Il Codice*), non può accoglierla senza, appunto,

strangolarla, è proprio in questo permanere perpetuamente ipotetico che il relativismo modernista rivive nei soggetti massificati del capitalismo maturo degli anni Sessanta.

Il narratore neomoderno infonde gli stilemi del modernismo storico in una pratica narrativa più attenta “alla sfera pubblica dell’esistenza” (Toracca 2022, 61), e per Palazzeschi questa ricomposizione “sociale” della frammentarietà psicologica e storica non può avvenire se non nel corpo informe e disordinato della folla veneziana e del suo strenuo blaterare in cerca di risposte totalizzanti e assolute. Difatti, è proprio nell’incontro con gli altri, con i turisti, che la vita lagunare si riscopre come entità poliprospectica e variopinta.³ In questo confronto, essa può superare lo statuto (sornionamente) monolitico e macchietistico che aveva caratterizzato i grandi romanzi popolari palazzeschi, dalle *Sorelle Materassi* ai *Fratelli Cuccoli*, le cui figure sedimentavano negli asfittici “luoghi dove la vita langue” (TR I, 640) ben diversi dalle rumorose e gremite piazze dei romanzi degli anni Sessanta, ricolorate dalla vita.

Questa massa caotica eppur ostinatamente giudicante che si erge a protagonista, formata sul modello fornito dal sociologo Gustave Le Bon (per cui si veda Rampazzo 2023, 78 sgg.), si presenta come l’ironica ipostatizzazione di quella isterica marea di turisti, violentemente deumanizzati come “valigie” (TR II, 673), che ogni anno invade le calli di una Venezia i cui abitanti, all’opposto, custodiscono e alimentano un sacro “mito del Doge [...] ancora onnipresente” (Jung 2007, 243). Non è un caso, insomma, che alla torrenzialità linguistico-finzionale di periodi sconclusionati e policentrici, privi di referenti precisi e annaspanti nel definire un’essenza che continuamente sfugge, corrisponda sul piano sociologico la calcificazione ideologica di una storia millenaria, un Assoluto storicamente caduto e, di contro, la sua ostentata ritualità (lo “sposalizio col mare”). Avrebbe ragione quindi De Maria a dire che lo sconclusionato periodare del romanzo farebbe “il verso allo stile storico e cronachistico” (1994, 136), irridendo per via di sottrazione, con movenze fiabesche e fumose, un concetto di potere politico tanto evanescente nella concezione che ne può avere il cittadino comune quanto stringenti sono le “catene del vivere” (1991, 207) con cui quello stesso potere avvinghia le esistenze quotidiane.

L’alternativa al grigiore borghese non è però mai, in Palazzeschi, alternativa rivoluzionaria nel senso marxista del termine (come pure De Maria e altri critici vicini, non a caso, alla Neoavanguardia hanno tentato di far intendere). Anticomunista convinto (sulla sua mobilitazione a favore della DC per “salvare la nostra civiltà” da una

³ Ricordando, insomma, come “non essere l’uomo opera di un geometra e tanto meno di un ragioniere, ma [...] del Signore, il quale ama la varietà delle cose e l’originalità delle sorprese, tanto da non esistere una sua legge che non abbia l’eccezione” (TR II, 689). Come in tutta la produzione comica di Palazzeschi, lo “scetticismo relativistico” si traveste linguisticamente, in sede estetica, con formule bibliche ed evangeliche, di cui il romanzo moderno inabissa la radice epistemologica di matrice cristiano-platonica (Mazzoni 2011, 380).

vittoria dei “fanatici capaci di tutto” del PCI si veda Tellini 2024, 274-275) Palazzeschi, presentando la Rivoluzione come l’ultimo grande “chiacchiericcio” originato dall’assenza del Doge (che ne avrebbe dichiarato l’inizio di fronte a una piazza vuota), ne straccia le pretese costruttive e (antiteticamente) ri-fondazioniste dell’esistenza. Il ricco signore che, temendo di finire servitore del proprio cameriere, sviluppa “l’impressione che il giorno dopo [i borghesi] avrebbero camminato con la testa e pensato con le gambe”, ricalcando parodisticamente il già ironico modo con cui Marx proponeva di storicizzare l’idealismo hegeliano (Marx 1886, 681), respinge la prospettiva socialista nel dominio di una sorta di lukacsiana “possibilità vista astrattamente, e cioè soggettivamente” (Lukács 1957, 82). È interessante come un autore posto dai giovani protagonisti della letteratura al centro del loro contro-canone neoavanguardistico, implicitamente veda le possibilità oggettive raggiungibili da questa nuova avanguardia in maniera tanto disincantata e sfiduciata quanto un critico centrale nello sviluppo ermeneutico di quella stessa scuola.⁴

Il tema tutto modernista dello scrittore, chiamato a fare i conti con la progressiva relativizzazione dell’esistenza e dell’esaltazione possibilistica del fluire della vita, rivive in un anziano Palazzeschi nel giornaliero contatto con una società anacronisticamente cristallizzata e comunque, mediante questa cristallizzazione, in perenne ricircolo sotto forma di merce. I veneziani vivono a discapito e anzi *contro* il mito della loro stessa città, volatilizzandosi proprio nell’atto con cui quest’ultima viene monoliticamente riassunta in uno stereotipo da cartolina e si scontra, a sua volta, col nuovo “flusso” informe dei visitatori. Lo spazio mercificato della laguna vive un doppio movimento, di denaro e di uomini, subendo con piena forza la spinta de-ideologizzante del capitalismo maturo. Con un unico gesto, quest’ultimo strangola il contenuto della Storia e ne ipostatizza la forma. Da un lato, infatti spazza via la legittimità ontologica di ogni alternativa a lui contraria, presentando come naturale quella che è, in realtà, una specifica circostanza storica (la Venezia fagocitata dal turismo di massa e messa in vetrina). Dall’altro lato crea, in un contrasto feticizzato, il simulacro di un denaro in perenne movimento capace di acquistare e quindi trattenere questa merce e la storia che essa porta con sé. Esso è in grado di immobilizzare la vita proprio mentre si sforza di esaltarne la multiformità irriducibile, oggettificando l’uomo nell’immagine dei propri (dinamici) vincoli storico-economici (i due volti pietrificati dell’opposizione incomunicabile fra turisti e veneziani). La lingua letteraria, in questa ottica, viene “storicizzata” proprio “in quanto esposizione rovesciata di effettive dinamiche sociali” (Cangiano 2018, 299). Nell’atto di

⁴ Si pensi a quanto è centrale Lukács nei primi libri di un critico che a Palazzeschi ha dedicato pagine imprescindibili come Curi, o all’esperienza “palazzeschiana” di un lukácsiano di ferro (cfr. Codebò 2013, 22) come il giovane Sanguineti. Non è un caso, poi, che allo scioglimento di quest’*impasse* provvederà il contributo teorico d’un autore che, dialetticamente, si scosterà da Lukács senza dimenticarlo come Adorno.

assumere una forma contorta e sfuggente come quel perenne divenire che il buonsenso tenta di immobilizzare, esplode per contrasto in forme che permangono come incontrollabili di fronte alla continua latenza del principio ordinatore intimamente desiderato. Rinnegando il proprio valore sociale, il disordine linguistico si autorappresenta nella forma della falsificazione cui l'ha assoggettato l'uso e il riuso tradizionalmente ordinato, esprimendo una profonda critica soggettiva di un'oggettività artificiale e coatta:

La parola in sostanza non è sociale, bensì apparentemente individuale: tale parola tuttavia non può non ammettere un rapporto con il suo statuto convenzionale, anzi si definisce soltanto in relazione con esso, e pertanto assumerà valore semantico proprio la differenza, ossia un atteggiamento critico verso la legalità degli istituti, giacché in un universo del discorso ordinato dall'alto, la parola utilitaria, immediatamente transitiva, sociale, non può avere corso legale se non come moneta contraffatta. (Guglielmi 1967, 30)⁵

Palazzeschi, relativista autentico, sconfessa non solo le pretese razionalizzanti tipiche del pensiero dominante ma anche la riduzione a strumento di persuasione e controllo tanto di strutture ideologiche *autres* quanto del relativismo stesso. Opponendo all'assoluto invisibile del Doge il variopinto divenire delle piazze, irride la successiva ricaduta nella "naturalizzazione" di questo stesso divenire nell'immagine stereotipata dell'ideale andato perduto e già coperto di nostalgia. Senza cedere al sogno di alternative edificanti, il romanzo si chiude nello spazio negativo generato da questa doppia dissoluzione laddove, per il fiorentino, è "dall'emergere di questo niente e nel misurarsi con esso [che] noi creiamo l'esistenza" (Peckham 1965, 409). Accettando l'assenza del Doge come sua unica forma possibile di esistenza, superando il paradosso della Basilica volante trainata dai cavalli e poi riatterrata nel nome dell'assurdo, Venezia si rinnova e riscopre la vita come forma irriducibile di contraddizione, in cui il vero trauma è costituito dalla regolare e sbiadita banalità (cfr. Tortora 2018, 48).

La vita è diversa: *Stefanino*

Nessuno dei personaggi può asserire di conoscere Stefanino, nel senso che nessuno di loro, nel corso del romanzo, ne comprende la natura fino in fondo. Anzi, il loro arrestarsi alla deformità esteriore, pur permettendo al Sindaco e ai suoi sodali di collegare la differenza estetica di Stefanino a una sua diversa dignità ontologica, una volta

⁵ *Letteratura come sistema e come funzione* è, come altri libri del suo autore, un libro fortemente indebitato coi francofortesi. Se nelle pagine di Guglielmi l'eco più presente è sempre quello di Benjamin, il passo qui citato pare però legato quasi direttamente ad Adorno 1954, 95-6 ("solo ciò che non ha bisogno di essere compreso passa per comprensibile; solo ciò che, in realtà, è estraniato, la parola segnata dal commercio, li colpisce come familiare"). Su Guglielmi critico "francofortese" si veda Manganelli 2024, 69-81.

inchiodatolo allo stereotipo del “mostro”, sterilizza l’operazione ermeneutica in isteria oppositiva. Come il Lukács più caustico aveva commentato l’ingenuità oppositiva di taluni intellettuali e scrittori al capitalismo egemone, la folla di *Stefanino* lo “combatte con autentica indignazione e con calzante derisione, ma non è capace di comprenderne l’essenza” e la loro “critica si converte in falsità sociale” (1977 I, 478), utile solo a legittimare la propria posizione irrigidita nelle forme del potere normativo e normativizzato. L’esperienza non ha, come risultato diretto e scontato, la comprensione e la conquista del reale, ma naufraga nell’oscillazione fra significati parziali, “zone di realtà, non la realtà come tutto” (Guglielmi 1996, 568). Queste ultime possono essere abbracciate e vissute autenticamente o, situazione a cui più spesso si assiste nell’opera di Palazzeschi, sofferte come parzialità coatta di chi si sente strappato a una presunta totalità organicistica di concezione ancora pre-moderna.

Si è di fronte a un’ulteriore storicizzazione del pensiero modernista: come l’omino di fumo del romanzo giovanile veniva costretto al ruolo “dello specchio vivente che, girovagando per le pagine del libro, si offre agli altri personaggi come strumento in cui riflettersi” (Fichera 2008, 40), obbligato a svanire per non sottostare alla “simbolizzazione” da parte di chi voleva vedervi un ideale incarnato, *Stefanino* si trova a combattere con chi vuole inquadrare la sua diversità secondo categorie prestabilite. Ma se la salvezza di Perelà passava per quella che Guglielmi aveva adornianamente chiamato “negazione della negazione: non [...] la sintesi che faccia passare l’uno nell’altro i termini della contraddizione, ma una negazione più radicale che denuncia l’assenza di bellezza e felicità” (1979, 8), in questo romanzo si assiste a un ulteriore escamotage contro l’imprigionamento univoco dell’esistenza. Chiudendosi in un vero e proprio castello kafkiano, impenetrabile dall’esterno e regolato da una legge superiore e incomprensibile agli altri, *Stefanino* rovescia negativamente il processo assolutizzante rivoltogli: non sarà quindi simbolo o allegoria di un *qualcuno* o di un *qualcosa*, ma categoria esistenziale di Allegoria, manifestazione sensibile della capacità che ha la vita di opacizzarsi di fronte a noi. Forzando la contraddizione che Lukács vedeva nell’allegoria (in linea con il rifiuto goethiano della stessa, e contro Benjamin), Palazzeschi delinea i contorni (impossibili, appunto) di un personaggio che sia un nucleo concettuale dall’esito disantropomorfizzante, un “surrogato di [...] necessità interna” (Lukács 1970 II, 1489), un simulacro che “ha perso la somiglianza conservando l’immagine” (Deleuze 1975, 227) e feticizza ontologicamente un deficit ermeneutico. Quella “distruzione delle forme visibili e dell’oggettività essenziale” (Lukács 1970 II, 1513), con cui l’ungherese liquidava le avanguardie viene, fra l’approvazione dei neoavanguardisti, calata nel contesto civile italiano, chiamata a non rappresentare nulla se non la magnificenza di ciò che non si credeva rappresentabile, ovvero il mostruoso ircocervo che, solamente esistendo, fa riconoscere e assieme contraddice il concetto di “normalità”. Gli astanti, forti (anche narrativamente) del loro essere “tipici”, nel senso già engelsiano (Marx –

Engels 1954, 27) di singole particolarità riconosciute come autenticamente rappresentanti di modelli integrati al contesto sociale, si ammassano in una sorta di hegeliano esercizio di cattiva infinità che non accetta, non incorpora e non supera attraverso un'integrazione dialettica una particolarità ulteriore: pretendendo l'assolutezza del modello in cui si riconoscono, ne mostrano tragicamente i limiti e la finitezza.

La sfrontatezza di uno Stefanino oramai cresciuto stride alacremenente col pietismo ipocrita cui il suo corpo deforme, ancora in fasce, era andato incontro nelle prime fasi del romanzo. Il riso che, nei romanzi modernisti degli esordi “seppellisce gli avversari” (Donnarumma 2012, 16) e permette al giovane Aldo di afferrare il suo dolore, “entrarci, e risolutamente andare” (TRI, 1351), uscendo indenne dalla crisi gnoseologica di inizio secolo, si sdoppia definitivamente negli anni Sessanta. Opponendo la derisione del diverso alla vendetta che questa diversità sardonicamente esercita su chi non la comprende,⁶ si esprime un “clash between social uniformity and personal anomalies” (Godioli 2015, 2), con le seconde nel ruolo di “cheerful sign of nature’s infinite variety” (81). La potenza negativa del riso palazzeschi, abituato a relativizzare l’esistenza esaltandone la policromia multiforme, ingloba a sé anche la mancata comprensione di questo stesso principio anti-fondazionista. Tale negazione radicale conduce anche le “forme della fissità” (le pretese del Sindaco e dei vari comitati) alla problematizzazione narrativa della loro infondatezza, recuperando il dialogismo di *Perelà* e dell’*Interrogatorio* fra reificazione monolitica della coscienza e multiforme varietà del mondo. Sempre con Godioli, “the tension between *varietas* and uniformity is universal and pervasive as the one between nature and culture” (Ibidem) e chi si sia rapportato con i testi del modernismo storico non può che leggere la dicotomia natura-cultura come la dicotomia fra *Kultur* e *Zivilisation* (Cangiano 2022, 125-158) che il giovane Palazzeschi aveva visto (con altri termini) lacerare ideologicamente gli ambienti culturali dei suoi esordi (dai “passatisti” Boine e Slataper al futurismo tecnocratico di Marinetti, su cui si veda Somigli 2003, 111-ss.).

Far rivivere questa dicotomia conflittuale negli anni Sessanta vuol dire non solo schierarsi stilisticamente contro la “bella pagina” che normalizza l’esistenza nella forma della sua narrazione, ma sornionamente riproporre quell’oscillazione ideologico-politica fra forme del pensiero e dell’agire che molti recepivano oramai come esaurite dopo il trauma del Ventennio (di cui certo erano state preparatrici), l’avvenuta Liberazione e la faticosa ricostruzione di un’Italia democratica. Palazzeschi, insomma, liberando i fantasmi dei suoi esordi, mediante la già citata “negazione della negazione”, riconduce per via di privazione il lettore a un ambiente e a un patrimonio linguistico, retorico e ideologico fatto di una violenza verbale che, precipitando, “communicate the break with

⁶ ““Ammetterai che tu rappresenti un errore della natura.” “Un errore siete voi che la natura non riuscite a comprendere e per cui rimanete ignoti anche a voi stessi”” (TR II, 952).

communication” (Marcuse 2002, 71) demistificando la natura sociale del linguaggio. Se esso si costituisce come valore condiviso, è solo in quanto perpetra quella pratica di soppressione della peculiarità singolare che il consenso civile, invece, pretenderebbe di aver sepolto nel recente passato della nazione, stemperandolo nel ricordo (su cui Giuliani 1977, 237).

Se, ad esempio, nei *Fratelli Cuccoli* il “diverso da me” veniva affettatamente sopportato in virtù del pietismo religioso (TR II, 224), nei romanzi dei più secolarizzati anni Sessanta non c’è falsa coscienza cristiana che possa metter freno alla paura dell’ignoto che alimenta l’odio delle masse, nel quale “la ragione è del più forte in ogni caso” (Ivi, 893). Il narratore di lungo corso, quindi, “tira le fila su un tema che gli sta molto a cuore” (Tellini in TR II, LXII) e contesta le “forms, definitions, and functions” (Davis 2012, 334) di una contemporaneità che non ha sviluppato alcun miglioramento rispetto a un passato tragico che asserisce però di aver superato.⁷ Nel farlo, non cede alla banalizzazione moralizzante ma, anzi, riattiva un perpetuo circolo dialogico fra posizioni che, irriducibili a sintesi, si manifestano nella loro complementare insufficienza (la fallita spinta normalizzatrice dei cittadini e l’anelito identitario di Stefanino, costretto a scomparire). Per farlo, è necessario spezzare alle radici il solipsismo di *Varietà*, prima formalizzazione (per quanto possibile) sistematica (in Palazzeschi 2009 i curatori lo ascrivono alla categoria del Manifesto) della palazzeschiana ossessione per la differenza e la contraddizione. In esso, infatti, chi parla è ancora un io allucinato e sospeso in un mondo che lo affligge di “infinita malinconia”, dove la pratica del relativismo gnoseologico è ancora in bilico fra ansia del divenire e paura di non potersi abbandonare indenne: “Se eravate padrone del vostro stampo avreste certo saputo romperlo” recita un Aldo (Palazzeschi 1915, 6) che, di quella rottura, anela disperatamente la soluzione nella molteplicità delle forme. Il trauma vissuto da un inconsapevole e candidamente ingenuo Perelà di fronte alla “monocularità cognitiva” (Wehle 2007, 89) dei cittadini del regno che spasimano per contenerlo in una definizione univoca, viene quindi impugnato da Stefanino con una matura consapevolezza storica, e il romanzo della vecchiaia è in questo davvero l’ultimo anello di una catena.

Quella che si è sedimentata nel tempo è la coscienza di chi ha già vissuto, in vite passate, il tentativo di contrastare la modernità attraverso la *reductio ad unum* delle sue forme multicentriche, ignorando “l’incertezza e il movimento eterni che

⁷ Ne sono figura narrativa le tre vecchie inferocite e desiderose di eliminare (fisicamente) il “mostro”. La loro furia cieca a difesa del buoncostume e del buonsenso borghese che non tollera eccezioni alla regola le tramuta, ironicamente, in animalità deformate dal regresso a una condizione psicologica ferina (il “tricheco” e la “rana pescatrice”, TR II, 899).

contraddistinguono l'epoca dei borghesi" (Berman 1985, 17).⁸ Il romanzo storicizza il sentimento della crisi e, inserendolo nella diacronia vivente, ne fornisce una genealogia in cui gli esemplari più recenti hanno assimilato e sviluppato i loro diretti antecedenti.

Come nei romanzi della gioventù (la frattura logico-formale degli stilemi liberty nelle voci giornalistiche di *riflessi* e il venir meno della delega a Perelà per la scrittura di quel *Codice* che comunque darà il titolo a un romanzo svuotato del proprio compito normativo), lo scioglimento del romanzo è più una destrutturazione della sua tenuta organica che una conclusione coerente della vicenda narrata. Stefanino si rivela anormale anche nella voce, capace delle più variegate note: se la difformità fisica non poteva essere socialmente reintegrata, quella vocale, non grottescamente corporea ma nobilmente eterea, ha la possibilità di oscurare la prima. Il tentativo che la politica orchestra è chiaro: permettere sì a Stefanino di vivere, ma come pura voce, nell'occultazione del corpo. L'angoscia di assolutezza conduce al tentativo di concettualizzare quell'entità corporea che, di quest'idea immutabile, aveva minato le fondamenta e che adesso, per sopravvivere, deve annichilire la propria peculiarità evidente per vivere sì come unicità, ma unicità ideale e non visibile; deve, cioè, rientrare nelle fila dei modelli. Poco importa, al sindaco e ai suoi, che, se anche il tentativo andasse in porto, questi "modelli" non dimostrerebbero nulla se non che "non vivevano di vita propria, ma esistevano in quanto egli stesso li aveva creati nella propria mente, e aveva continuato a tenerli in vita mediante la sua propria fede" (Savinio [1947] 2004, 559), perché, come il romanzo ha fatto emergere, è nella menzogna che si alimenta la società e Stefanino è cosciente di rappresentare, con la sua sola esistenza, un attacco al potere (TR II, 950). Ma Stefanino scompare (ancora un riassorbimento nello spazio del negativo): quando viene sollevato il telo che ne doveva celare il corpo, appare un grammofofono che ne riproduce l'angelica voce. Se il modernismo è stato "anche una rivolta contro la reificazione e un atto simbolico di compensazione utopistica per la crescente disumanizzazione della vita quotidiana" (Jameson 1990, 45), il protagonista del romanzo, da principio disumanizzato, per poter sopravvivere come eccentrica "utopia", fugge lasciando dietro di sé la feroce ironia di una ulteriore reificazione. In questa irridente e benjaminiana "riproducibilità tecnica" di quell'arte romanticamente assoluta in cui avevano tentato di rinchiuderlo, Stefanino sviluppa in neomoderna ironia sociale il discorso antisociale del modernismo. Nella tensione eterna fra vita e forma, fra divenire e irrigidimento, una volta presentato il tentativo ultimo di assolutizzazione della vita particolare, Palazzeschi riapre

⁸ "Io non pretendo né ho mai preteso nulla, sono gli altri che pretendono da me, e mi creano giorno per giorno per loro uso e consumo alla loro stregua e sulla loro misura, io mi sento plasmare quasi non fossi più di carne ma di creta; [...] Ah! Ah! Ah! Ah!' Emise una interminabile risata" (TR II, 951) col riso tipicamente Palazzeschi che, schermendosi dal mondo, sferra il contrattacco di chi ne ha compreso le radici irrazionali e le vane e parallele pretese di chi, "volendo ricondurre la varietà della vita a un punto di fuga fisso" arriva a "provocarne l'irrigidimento totalitario" (Wehle 2015, 129).

il cerchio: quello che doveva essere un compromesso fra individualità e comunità organizzata precipita in una opaca oggettività terza che, assieme, libera la vita del singolo (ma con l'ombra della sua estraneità al consorzio umano) e ridicolizza le pretese immobilizzanti della collettività (che con esse paga il prezzo della propria coesione). Come precedentemente detto circa la natura di Stefanino come "allegoria di allegoria", il grammofoño appare come suo ulteriore correlativo oggettivo, ma non ne può assumere il carattere totalizzante di eccezionalità. Costringendone la voce straordinaria in un ordinarissimo corpo inanimato, esso denuncia la piatta mediocrità del conforme. L'eccezione autentica, la persona di Stefanino, non può vivere nella società se non a patto della sua soppressione identitaria e, come il *Doge*, non può che essere ipostatizzato nelle forme dell'inautentico.

La tendenza divergente dell'esistenza particolare rispetto al modello universale e socialmente imposto giace irrisolta (e irrisolvibile) sul fondo della Storia, risollevandosi e riproponendosi problematicamente nei periodi di crisi. Come nel primo modernismo, allo stridere delle idiosincrasie sociali Palazzeschi risponde mettendo mano alle strutture portanti del romanzo, genere egemone della modernità. Di questo mondo ordinato in "prosa" Aldo Giurlani addita lo squilibrio fondativo, il nucleo umano "fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo" (Hegel [1835] 1967, 171), per lui rappresentabile solo nella presenza negativa di una contraddizione.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. 1954. *Minima Moralia*. Trad. it. R. Solmi, Torino: Einaudi.
- BERMAN, M. 1985. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*. Trad. it. V. Lalli, Bologna: Il Mulino.
- CANGIANO, M. 2011. *L'Uno e il Molteplice nel giovane Palazzeschi (1905-1915)*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- . 2018. *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura, 1903-1922*. Macerata: Quodlibet.
- . 2022. *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*. Milano: Nottetempo.
- CHIRUMBOLO, P. 2008. "Palazzeschi e la neoavanguardia: appunti per una lettura di 'Il Doge' e 'Stefanino'." In L. Somigli, G. Tellini (eds.). *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi fra le due avanguardie*. Atti del convegno internazionale di Toronto, 29-30 settembre 2006, 147-159. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- CODEBÒ, M. 2013. "Between Words and Things: Intellectuals, Avant-Garde, and Social Class in Edoardo Sanguineti." In P. Chirumbolo, J. Picchione (eds.). *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde*, 10-23. London: Routledge.
- DAVIS, T. S. 2012. "Late Modernism: British Literature at Midcentury." *Literature Compass*, 9: 326-337.
- DE MARIA, L. 1991. "Ancora sul 'Codice di Perelà'." In A. Palazzeschi. *Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, ed. di M. Marchi, 201-210. Milano: SE.

- . 1994. "Postfazione" In A. Palazzeschi. *Il Doge*, 133-140. Milano: SE.
- DELEUZE, G. 1975. *Logica del senso*. Trad. it. M. de Stefanis, Milano: Feltrinelli.
- DONNARUMMA, R. 2004. "Palazzeschi e 'Il Codice di Perelà': narrare nell'avanguardia." *Belfagor* 59/4: 446-459.
- . 2012. "Tracciato del modernismo italiano." In R. Luperini, M. Tortora (eds.). *Sul modernismo italiano*, 13-41. Napoli: Liguori.
- CURI, F. 1977. *Perdita d'aureola*. Torino: Einaudi. 1987. *Parodia e Utopia*. Napoli: Liguori.
- . 1987. *Parodia e Utopia*. Napoli: Liguori.
- FICHERA, G. 2008. "Il codice di Perelà e la leggerezza: un problema storico, ideologico e formale." in L. Somigli, G. Tellini (eds.). *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*. Atti del convegno internazionale di Toronto, 29-30 settembre 2006, 37-46. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- GODIOLI, A. 2015. *Laughter from Realism to Modernism. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi and Gadda*. Leeds: Legenda.
- GIULIANI, A. 1977. "Alleg(o)ria! Alleg(o)ria!." In Id. *Le droghe di Marsiglia*, 235-238. Milano: Adelphi.
- GUGLIELMI, G. 1967. *Letteratura come sistema e come funzione*. Torino: Einaudi.
- . 1979. *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il Futurismo*. Torino: Einaudi.
- . 1996. "Tradizione e romanzo sperimentale." In F. Brioschi, C. di Girolamo (eds.). *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, vol. IV, 556-615. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2001. *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*. Napoli: Liguori.
- HEGEL, G. W. F. 1967. *Estetica*, ed. di N. Merker. Trad. it. N. Vaccaro, Torino: Einaudi.
- JAMESON, F. 1990. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*. Trad. it. L. Sosio, Milano: Garzanti.
- JUNG, W. 2007. "Il 121° Doge o L'invenzione della storia." In W. Jung, G. Tellini (eds.). *Palazzeschi europeo*. Atti del convegno internazionale di Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, 239-252. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- LUKÁCS, G. 1957. *Il significato attuale del realismo critico*. Trad. it. R. Solmi, Torino: Einaudi.
- . 1970. *Estetica*, 2 voll. Trad. it. A. Marietti Solmi, Torino: Einaudi.
- . 1977. *Scritti sul realismo*, vol. I. Ed. di A. Casalegno. Torino: Einaudi.
- MAGHERINI, S. 1999. "Bibliografia palazzeschiana (1978-1999)." *Studi Italiani* 11/2: 315-339.
- MANGANELLI, M. 2024. "Guido Guglielmi, un di più di critica." In P. Giovannetti, A. Inglese (eds.). *Maestri contro. Brioschi, Guglielmi, Rossi-Landi*, 69-81. Milano: Biblion.
- MARCUSE, H. 2002. *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society* (1964). London: Routledge.
- MARX, K. 1886. *Il capitale: critica dell'economia politica*. Torino: Unione tipografico-editrice. <<https://archive.org/details/marx-capitale-boccardo/page/6/mode/2up?q=cammina>> [ultimo accesso: 21/10/2025].
- MARX, K., ENGELS, F. 1954. *Sull'arte e la letteratura*, ed. di V. Gerratana. Roma: Editori Riuniti.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del Romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- MILLER, T. 1999. *Late Modernism. Politics, fiction and the Arts Between the World Wars*. Berkley-Los Angeles: University of California Press.
- MONTALE, E. 1978. "Palazzeschi oggi." In L. Caretti (ed.). *Palazzeschi oggi*. Atti del convegno di Firenze, 6-8 novembre 1976, 21-28. Milano: Il Saggiatore.
- NOZZOLI, A. 2002. "Il Doge, Stefanino, Storia di un'amicizia: i romanzi del vecchione." In G. Tellini (ed.). *L'opera di Aldo Palazzeschi*. Atti del convegno internazionale di Firenze, 22-24 febbraio 2001, 389-401. Firenze: Olschki.

- PALAZZESCHI, A. 1915. "Varietà." *Lacerba* 1/3: 5-7.
- . 1969. "L'ultimo scherzo di gioventù." *Corriere della Sera* 9 novembre 1969: 11-12.
- . 2005. *Tutti i Romanzi*, 2 voll., ed. di G. Tellini. Milano: Mondadori.
- . 2019. *The Manifestos of Aldo Palazzeschi*, ed. di K. Pansa, N. Grosso. New York: Bordighera Press.
- PECKHAM M. 1965. *Oltre la visione tragica*. Trad. it. L. Sartini Mussio, Milano: Lerici.
- PELLINI, P. 2018. "Zola modernista? Con una premessa sul periodizzamento." In L. Somigli, E. Conti (eds.), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, 19-42. Perugia: Morlacchi.
- PERSIANI, G. 2023. "Divertirsi con la lingua: 'Il Doge' di Aldo Palazzeschi." *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication*, 17: 171-180.
- POGGIOLI, R. 1962. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- RAMPAZZO, G. 2023. "Forme di rappresentazione della massa nella narrativa di Aldo Palazzeschi." *Oblivio* 13/48: 75-105.
- SANGUINETI, E. 1961. *Fra liberty e crepuscolarismo*. Milano: Mursia.
- . 1978. "Intervento alla Tavola rotonda." In L. Caretti (ed.), *Palazzeschi oggi*. Atti del convegno di Firenze, 6-8 novembre 1976, 323. Milano: Il Saggiatore.
- . 2003 [1961]. "Poesia informale?" In A. Giuliani (ed.), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, 201-204. Torino: Einaudi.
- SAVINIO, A. 2004. *Scritti dispersi (1943-1952)*, ed. di P. Italia. Milano: Adelphi.
- SOMIGLI, L. 2003. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press.
- TELLINI, G. 2024. "Non faccio il poeta per mestiere". *Le opere e i giorni di Aldo Palazzeschi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- TORACCA, T. 2018. "Il neomodernismo italiano." In M. Tortora (ed.), *Il modernismo italiano*, 211-228. Roma: Carocci.
- . 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- TORTORA, M. 2018. "La vita quotidiana in primo piano." In M. Tortora (ed.), *Il modernismo italiano*, 41-51. Roma: Carocci.
- WEHLE, W. 2007. "Nel regno dell'intrascendenza. La parabola del 'Codice di Perelà'." In W. Jung, G. Tellini (eds.), *Palazzeschi europeo*. Atti del convegno internazionale di Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, 65-94. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- . 2015. "Chi sono? Saggio sull'avanguardia di Aldo Palazzeschi." In G. Tellini (ed.), *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels*. Atti del convegno internazionale di Amburgo, 25 ottobre 2013, 113-132. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

JOHN COLIN MARSTON

AN INTERMEDIAL PHENOMENOLOGY OF SEEING IN 'NEO-MODERNIST' ITALIAN WRITING

Curzio Malaparte, Giovanni Testori, and the Visual Arts (1944-1960)

ABSTRACT: While the role of the visual arts in modernist writing has become well-established, particularly in the Italian context (Palazzeschi, Bontempelli, Savinio), the centrality of the image in text continued well into the postwar period. 'Neo-modernist' writing perpetuated modernist style and form via Proustian *ekphrasis* albeit with different objectives: namely re-capturing the aura of the art object in a moment of cultural homogenization and presenting social critique of the "affluent society" through altered modes of perception and phenomenology of seeing (Merleau-Ponty). This paper focuses on how Curzio Malaparte and Giovanni Testori engage in strategies of intermediality and visualization as key aspects of a literary style at the threshold between modernist form and novel postwar subjectivities. Malaparte, through a wide range of pictorial references in *La pelle* (1949), wrests painting from an idyllic antiquarianism, and instead employs it as a crucial vector of memory and vitality. A similar approach to visualization occurs in Testori's *Dio di Roserio* (1954), where the imagistic subjectivity of the main character paints a Brianza textured by Cezanne, hurtling towards the destruction of solidarity wrought by the *boom economico*. A close examination of visibility in Malaparte and Testori's fiction offers a powerful rebuttal to the hegemonic position of neorealism in Italian culture after World War II, which prescribed to varying degrees a cultural politics dependent on "realistic" representation in service of a new humanism, and shows the continued relevance of painting in mid-century European fiction and neo-modernism.

KEYWORDS: Italian modernism; Neo-modernism and the visual arts; Malaparte; Testori.

The interpretative malleability of defining modernism continues to pose a challenge for understanding 20th century culture. The world of the moderns is defined by estrangement, alienation, rupture, and more than any one correlative: crisis.¹ But how does this help us situate literature and other artistic mediums as modernist? A crucial

¹ The significance of the concept of crisis in the historiography of modernism comes in large part from Reinhardt Koselleck (Koselleck 1988).

requirement must be to expand it away from its conceptual origins, as a label to read the works of canonical Anglo-American authors, and engage with modernisms in different linguistic and geographical contexts and traditions. The specific task of addressing Italian modernism has taken off in the last twenty years, leading to new literary and cultural genealogies that directly impact our understanding of transnational cultural networks, the role of translation in creative production, modernism under fascism, among many other areas of interest (Somigli and Moroni 2004; Ben-Ghiat 2001; Donnarumma 2006; Cangiano 2018). This paper is concerned with addressing under the rubric of Italian modernisms, the neo-modernism of postwar Italian fiction and its intermedial engagement with the visual arts, most specifically painting. A number of Italian authors into the 1960s, influenced particularly by Proustian *ekphrasis* and immersed in an artistic milieu which included Etruscan, Renaissance, and Baroque art, alongside *pittura metafisica*, maintained a linkage between fictional writing and painting (Pratesi 2023; Jewell 2004). Two authors in particular, Curzio Malaparte and Giovanni Testori, prioritized the image in their literary texts in order to provoke the reader to face some of the most pressing problems in postwar Italy: the social, moral, and economic devastation caused by fascist Italy's participation in World War II and the subsequent full-scale anthropological mutation of the *boom economico*. I argue that the literary techniques of pictorialism and *ekphrasis* employed by Malaparte and Testori, in addition to a more general intermedial poetics influenced by the visual arts and the history of art, is a continuation of discernable modernist experiments in form that emphasize narrative fragmentation and vision as impressionist and provisional. The presence of painting in the prose of both authors centers the constitutive role of the subject and their imaginative faculties in the description and narration of an external reality undergoing tectonic historical changes. Although much work has been done to broaden the influences of modernism to include mass culture and the proliferation of different types of media (Pease 2011), both Malaparte and Testori are culturally revanchist in their desire to preserve certain hierarchies of cultural production. While Malaparte was certainly influenced by other mediums, most notably cinema, both Testori and Malaparte still consider the artwork as a privileged hermeneutical space. The visual arts as they are referenced, reworked, and transposed into their writing open the enclosures of past historical time and cultural tradition, allowing new ways of seeing the present. Their engagement with the history of painting, therefore, stands in marked contrast with postmodernist deployments of visual culture in text that instead seek to highlight pastiche, reproduction, and the destruction of any distinction between "high culture" and mass culture (Jameson 1991, 280).

Pioneering studies, including *Pictorialist Poetics* and *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, have since the 1980s highlighted the importance of visual readings of modern literary texts (Scott 2009; Bal 1997), creating interdisciplinary and intermedial

connections that showcase the increasing contamination, appropriation, and exchange between different mediums and forms. Such a cross-pollination becomes ever more evident and appropriate considering the deluge of images in mass society created by photography, cinema, television, and the need to explore how those modes of seeing become transplanted in written text. The importance ascribed by Malaparte and Testori in their respective texts to the multiplication of vision and the tenacious attempt to actualize a “critical realism,” in contrast to both a *letteratura impegnata* or an insular subjectivism, is in large part realized through strategies of visualization and allusions to art as a means to expand how texts engage with images in order to position them as a crucial means of understanding reality.² This is despite the dominant tendency until recently to read Malaparte as antimodern and Testori as neo-realist (Buonuomo 1982).

Even if classically the relationship between word and image was most closely associated between poetry and painting, fiction has the capacity to “paint” visual images and engage with artwork through actual and notional ekphrasis.³ Artworks appear and play crucial roles, for example, through a wide range of 19th century novelists, including Balzac, Zola, D’Annunzio, Wilde, Huysmans, and Maupassant (Muhlstein 2017). This continued into the early 20th century and perhaps in an even more intense fashion as Laura Marcus argues. “Many modernist writers turned with exceptional frequency and fullness to the visual arts, in their endeavors to define and work through questions of aesthetics and ideology...to this extent, literary modernism is a visual culture” (2015, 240). In the 20th century, modernist authors including Wyndham Lewis, Aldo Palazzeschi, and Marcel Proust, are regarded by critics and scholars as engaged not only with the history of painting in their writing but also with creating “images littéraires” (Bal). In Proust, and in many works of modernist fiction, the multiplication of the sensible is produced by the privileging of vision in text, both through intermedial experiments in form and through an explicit use of the visual arts in prose. Both

² György Lukács, in his *Meaning of Contemporary Realism*, uses the term critical realism to find a middle ground between modernism and social realism. Critical realists engage with modernism through a “critical detachment” which is able to use different stylistic techniques while simultaneously returning to an objective whole or context where those sensations or perceptions take place in. Critical realism is attentive to the ways cultural hegemony molds human behavior, and holds in high esteem the place of perspective, the use of detail and structure, which for Lukács are dismissed by both modernists and naturalist writers. The notion of *letteratura impegnata* or *littérature engagée* was an influential current in fiction of the 1940s and 1950s, due to Jean-Paul Sartre’s essay *Qu’est-ce que la littérature?* (1948).

³ Since at least the Roman poet Horace, who wrote in his *Ars Poetica* “Ut pictura poesis” (“As is painting, so is poetry”), painting and poetry have been seen as complementary and symbiotic “sister arts.” Despite the obvious sensorial, cognitive, and experiential differences between image and text, W.J.T. Mitchell contends that both “have a long history of mutual migration, cultural exchange and other forms of intercourse.” W.J.T. Mitchell, “Word and Image,” in *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 49.

Malaparte and Testori were deeply influenced by modernist writing's incorporation of visual culture and wrote critically on modern art. What though, is the significance of labeling the works of Malaparte and Testori as neo-modernist, instead of as merely exceptions to the rule or as late prodigy of a modernism that had run its course? One important feature that distinguishes neo-modernism from modernism, is a change in historical perspective, one that is articulated in various strands as apocalyptic, millenarian, or irremediable. Emphasis switches from the disorientation of straddling two worlds to the complete subsumption of the old world and its concomitant features under the rubric of a new and totalizing form of economic and cultural development that hasn't been fully mapped out yet (the *humus* of postmodernism). The desire to chart the anthropological transformations of the postwar period is carried out in neo-modernist fiction by both experimenting in a form that hints at the phenomenological disorientation of the rapid change and laying a final brick in what Jean-François Lyotard called a "metanarrative" of culture and historical sense no longer seen as adequate or even alive (1984). Pier Paolo Pasolini famously articulated this sentiment in similar fashion when he mourned "la scomparsa delle lucciole" (2015) and the last text that Malaparte wrote was *Mamma marcia*, a lamentation of postwar Italy as the figurative embodiment of a rotting corpse that somehow continues to live. Tiziano Toracca's claim that a neo-modernist text is distinguished from a modernist one in part by its attention to the "sfera pubblica dell'esistenza," defined more concretely as, "eventi storici, trasformazioni sociali, questioni etiche e politiche, diagnosi del tempo, critica del costume" (2022, 5) is a strongly plausible one, and a key to unlocking our own tired "metanarratives" of 20th century literary schema. If neo-modernist fiction hyperbolically narrates the "crisis" of postwar culture, it does so from a sense that that reality can be understood and investigated even as it gestures towards the future as irreconcilably different. Tyrus Miller in his seminal study *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars* (1999), posits that the category of late modernism (i.e. neo-modernism) both elucidates "an alternative depiction of modernism" (1999) that had already run its course and was already beginning to be canonized by the 1930s with the prospect of novel perspectives on mid-century culture: "late modernist writing...strongly anticipates future developments" (7). If modernism has been relegated to an increasing antiquarianism and our contemporaneity is still defined by postmodernism, then the firmament of our present milieu comes, in part, from a mid-20th century neo-modernism. In continuity with modernist authors from Marcel Proust to Virginia Woolf, the pictorial writing of Malaparte and Testori serves to destabilize the observational self. It is however laden with an additional caveat: the bleeding of the visual arts into narrative prose is not employed as a sort of synesthetic clarion call to the crises of modern existence, but rather as a bookend to the continuous, iterative existence of European culture, and an appeal

for the reader to expand their perceptive capacities in the construction of a new mid-century one.

Painting (Neo-Modern) Images with Words: Uses of Visualization and *Ekphrasis* in the poetics of Malaparte and Testori

In a letter titled “Lana caprina” published in the spring 1940 edition of the literary magazine *Prospettive*, Malaparte creates a clear collocation between the development of the war and the need for a literature that can respond to its cultural and social effects and transformations. “Sullo sfondo di questo infelicissimo dramma europeo, i problemi dello spirito, quelli della cultura, e della letteratura in particolare, acquistano un’importanza tanto maggiore, quanto più gravi sono i problemi politici che la guerra pone in gioco” (Malaparte 2014, 358). Written in June 1940, shortly after the entrance of Italy into the war with Malaparte drafted as a captain in the Alpine Regiments, the letter acts as a manifesto criticizing a generation of writers who responded to the outbreak of First World War with tropes of bravura and sacred duty. Through his two most significant novels *Kaputt* (1944) and *La pelle* (1949), Malaparte hybridizes his prose into an unstable mixture between reportage and autofiction in order to move beyond the mimesis of realism, hinting at the wholesale transformations of life caused by total war. The use of images in this breakdown of mimetic reliability is a critical formal choice that grafts onto the unreliable narrator the simultaneous derealization of experience with a recourse to the sublimity of the visual object as narrated in diegesis. *Kaputt* and *La pelle* can be read in a neo-modernist prism for how the mobilization of visual referents canonically held in the Western history of art are used to narrate the apocalypse of the Second World War, aestheticizing spectacular violence and corroding a sense of separation between the narrator’s subjectivity and exterior events. The duality of continually layering onto the literary text canonical works of art that act as metonyms of Western civilization with a description of a world totally destroyed (“Eravamo... i due soli esseri umani sopravvissuti alla distruzione del mondo”; Malaparte 2010, 340) creates an unresolved tension regarding the meaning of history and the inheritance of past cultural transmission – two themes critical to neo-modernist fiction. The continued influence on Malaparte’s style from Surrealism (Sica 2008), which laid focus on inner subjectivity, and modernist authors such as Marcel Proust (Monaci 2024), who saw the literary text as investigating how recollection and association shape interiority, put him

out of sync with the turn towards a politically-engaged naturalism under Neorealism by the mid-1940s in cinema and literature.⁴

However, it is precisely on account of these complex tendencies that Malaparte's fiction proves crucial in portraying trauma, total war, and selfhood. The continual detournement of fixed conceptual categories and boundaries, from literary structure and genre to allegory and hyperrealism, emphasizes the epistemic breakdown caused by the scale of the Second World War. Notorious for how his baroque and surrealistic style documented the monstrosities and crimes committed during World War II, Malaparte is an author who in particular grapples with the importance of image in text via *ekphrasis* and the history of painting. The necessity of eliciting the contours of the invisible and the surreal from the folds of everyday life, and approaching them through the autonomy of an art structured equally through observation as much as imagination shapes an essential aspect of Malaparte's war writings. As Lucrezia Ercoli writes, "La sua concezione dell'arte si erge sulla tesi di fondo del realismo magico: solo rinunciando alla pura mimesi, l'arte svela l'enigmatica verità di una realtà irragionevole" (2011, 67). For twenty years, Malaparte worked with and was influenced by surrealist and magical realist movements, both as a prominent editor and cultural commentator for the literary magazines "900" (1926-1927) and *Prospettive* (1937-1941) and as a fiction writer who incorporated many surrealist elements in his short story collections *Fughe in prigione* (1936), *Sangue* (1937), and *Donna come me* (1940). In 1926, Malaparte together with the writer Massimo Bontempelli (1878-1960) founded the cultural magazine "900" as a forum to articulate new artistic and literary forms, and publish works of prose in line with those considerations. Although Malaparte collaborated with Bontempelli on "900" for only a year, he published the article "La folie du 'Seicento' italien", finding strategies of the *stupore* in the Baroque Seicento much as Bontempelli had done in the Quattrocento, and frequently employed the technique of *stupore* throughout his prose fiction. Malaparte's poetics and writings are equally shaped by the Italian reception of Surrealism in the 1930s. In a series of articles published in 1939-1940 in the magazine *Prospettive* which became one of the principal disseminators of Surrealism in Italy (Martellini 2014, 82),

⁴ What neorealism was, both for cinema and for literature, provoked a strenuous debate and it ultimately eluded easy definition. Carlo Bo summarized the following: "Il fenomeno del neorealismo italiano, almeno in letteratura, è nato da una suggestione polemica e dalla necessità di risolvere su altri piani e con altre voci un problema di espressione che aveva raggiunto delle forme rigide, chiuse mentre si toccavano certi punti alti della prosa d'arte" (2015, 16). The sort of codifiable definitions given by Zavattini were largely rebuked by even authors seen as the most clearly neorealist, such as Vittorini or Pavese. Its literary aesthetic is broadly connected with a privileging of social realism, documentary, the witness, and a certain ethos of humanism. Neorealism's notion of culture as a conciliatory venue that would cement the newly created First Republic as antifascist while engaging with the rapidly urbanizing and literate Italian population were accomplished however by marginalizing literary practices and authors that did not properly atone for political collaborationism or directly participate in its concern for mimetic realism.

Malaparte sought to create stylistic connections common between the baroque, magical realism, and surrealism which could be exploited in the provocation or revelation of the strange, grotesque, and astonishing in experience, in order for art to enlarge its expressive forms. Malaparte sees in Surrealism a means for the reactivation of enchantment through an art work's relentless refusal of the objective world, and its insistence on its own logic, a theme which also surfaces in his fascination with archaic forms of the sacred.⁵



Figure 1. "Pagamento del tributo" Masaccio, c. 1425



Figure 2. Photo of the Piazzale Loreto massacre in Milan, August 10, 1944. Italian soldiers of the Repubblica di Salò killed 15 partisans, under orders from the Nazi SS. Mussolini's corpse would be displayed in the same piazza in April 1945.

Referents to the history of art and the prioritized place of the image over the plot in Malaparte's postwar fiction act as rhetorical devices to produce forms of *ekphrasis* that

⁵ Martellini on Malaparte's interpretation of *stupore*: "Espressione di un'arte non intesa a meravigliare, ma ad inventare e creare di nuovo la realtà, a leggerla non nella sua logica e nel suo realismo obbiettivo, ma in modo magico" (81).

compel the reader towards unsettled modes of perceiving technology, war, and the totalitarian state. While writers such as Henri Barbusse, Ernst Junger, or Aldo Palazzeschi had used imagistic techniques influenced by Futurism and Surrealism to describe the novelty and brutality of World War I, Malaparte is engaged throughout his novels with the continued relevance of painting and its ways of seeing not as superimposed on existing referents out-there in the world, but as perceptive compositions of the world *itself*. The necessity of creating new forms of what Italo Calvino describes as *visibilità* corresponds with Merleau-Ponty's ontology of the flesh, where perception, memory, consciousness, and imagination are equally accounted for as valid mechanisms for the construction of narrative and reality.⁶

Works of art explicitly referenced by Malaparte include paintings of the Italian Renaissance, the Spanish Baroque, and pastoral painting of Naples and Vesuvius.⁷

⁶ Merleau-Ponty in his 1961 essay "Eye and Mind" writes, "The idea of universal painting, of a totalization of painting, of painting's being fully and definitively accomplished is an idea bereft of sense. For painters, if any remain, the world will always be yet to be painted" (1994, 148). The painter, through an awareness of the world's relentless changing of form, refuses the construction of discreet and finite processes which would definitively define it, in a similar way to how Roland Barthes describes, in contrast to the Author, how the scribe, "is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now" (1977 145). Images, and the visual arts, offer a crucial means by which to resurrect perception and imagination out of the dirge of habit, predictability, ignorance, and assumptions. For Merleau-Ponty, the first task in constructing a new phenomenology of seeing is to reduce the distance between subject and object through a process of reversibility where both monism and dualism are superseded. "The seer is caught up in the seen...to emigrate into the world, to be seduced and captivated by it, 'so that the seer and the visible reciprocate one another and we no longer know which sees and which is seen' (47). Instead of insisting on a discrete self that observes phenomena taking place adjacent and outside of oneself, depth is accrued through a continual reversibility of positions between that which is seeing and that which is seen, to an extent where the "invisibility" of the supposedly exterior entity is able to be seen or articulated through a mode of vision. Reversibility for Merleau-Ponty, must be cojoined with vision which acts as a jumpstart to the multiplication of virtuality. "Vision is not a certain mode of thought or presence to self; it is the means given me for being absent from myself, for being present at the fission of Being from the inside – the fission whose termination, and not before, I come back to myself" (136). Vision is an intimately personal process, inextricable from the singularity of the seer and their modes of expression and style. It is not merely perception, but an awareness of being incarnated in the world in a specific spatial-temporal realm, and creatively developing "fascination" so that this sense becomes a vision facilitated by a personal mediation of meaning, not only a passive view (Merleau-Ponty 1994; Barthes 1977; Calvino 1988).

⁷ In *La pelle*, the dwarfs of the Pendino di Santa Barbara in Naples are a direct descendant of Velázquez and, "la fronte di quelle nane è scavata delle stesse profonde rughe che solcano la fronte delle orribili vecchie di Goya." Maurizio Serra, Malaparte's biographer makes the argument that representations of Naples in *La pelle* fundamentally altered the popular imagination of the city: "Ciò che Malaparte distruggeva scientemente era la tradizionale immagine pittoresca di Napoli come città 'annema e core' diffusa nel mondo intero dalle cartoline e dalle canzonette. Napoli prendeva ora il posto di Jassy e della

Martínez Garrido argues that the presence of artworks becomes a totem of a dying European culture, and thus functions as a visual metaphor for social transformations underway: “La laudatio alla bellezza-artistica e al peso determinante che la cultura classica del Mediterraneo ha avuto nella formazione dell’immaginario europeo; entrambe sparite definitivamente, secondo l’autore, dopo l’arrivo dei soldati americani e la vittoria degli alleati nel 1945” (2017). Despite his engagement with Western visual culture and its pivotal role in the representation and narration of destruction and war, Malaparte maintains an ambivalent attitude towards its future comprehensibility due to the rise of mass culture and a changing European culture.⁸

Malaparte’s narrator often detaches himself from his immediate setting, especially in moments of extreme violence, where descriptions of aerial bombings and massacres resemble extant works of art. The use of pictorial analogy and the flight from realism in the description of battles, massacres, pogroms, and mass killing also raises ethical problems regarding aesthetics, testimony, and the responsibility of the witness. In “Il processo,” the eleventh chapter of *La pelle*, young fascists shot by communist partigiani of the Divisione “Potente” are transfigured from a pile of corpses into a mountain of grey plaster in the guise of the early Renaissance painter Masaccio (Fig. 1). “Parevano dipinti da Masaccio nell’intonaco dell’aria grigia. Illuminati a picco dalla luce di gesso sporco che cadeva dal cielo nuvoloso, tutti tacevano, immoti, il viso rivolto tutti dalla stessa parte. Un filo di sangue colava giù per gli scalini di marmo” (2010, 307). This imposition of Masaccio’s imprimatur and the careful choreography of the bodies both gives them a dignity that otherwise would not be available to them, but also distances us from the act of death in a way distinctly different from earlier uses of the corpse as a blurring of boundaries. Deeply disillusioned by the prospect of a redemptive postwar future, the layering of art onto contemporary violence then becomes a way to memorialize while creating distance from the trauma of the present (Baldasso 2022, 172-198; Martínez Garrido 2017, 146). This idea of *ekphrasis* in Malaparte could also be applied to how the death of an impoverished young woman, Concetti, in an air-raid in Naples, when placed in the palazzo of Prince of Candia, is “transformed” into the Clorinda of Torquato Tasso’s *Gerusalemme liberata*, rendered into painting notably by Tintoretto, Nicholas Poussin and Artemisia Gentileschi (Fig. 3). “Quel cadavere, disteso su quella tavola, dava alla scena un tono chiaro e quieto, faceva della sala, della gente, un paesaggio pieno di serenità, dominato dall’indifferenza alta e semplice della natura” (253). The proximity of the naked corpse being washed to the imposing wall panels recounting Tasso’s poem, mixed with the assault of colors, porcelain, candelabra, and crystals allows the narrator

Bessarabia, di Varsavia e dell’Ucraina, nella sua descrizione dei disastri della guerra, che restavano fondamentalmente gli stessi, a est come a ovest, a sud come a nord del mondo” (2012, 345).

⁸ For further theoretical considerations on the changing function of the art object in a consumer society see Adorno 1998).

and his fellow guests to act as spectators: “noi contemplavamo dalla soglia quella scena dolce e viva” (255-256).



Figure 3. “Tancred Baptizing Clorinda” Domenico Tintoretto, c. 1586-1600



Figure 4. “La danza di Salomè” Filippo Lippi, 1464.

In these examples, *ekphrasis* is taking narrative episodes of ad-hoc retributive justice and civilian casualties of air raids and transforming them into an image lending solemnity, gravitas, and a sense of purpose behind their deaths. The transcendence of art for the narrator, even amidst suffering and at the expense of bearing witness, comes during a reconnaissance mission in his hometown of Prato to see if there are any German soldiers still stationed there. He remembers an earlier evening when Jack, the American officer, and the narrator Malaparte, saw lights glimmering over the city.

Io dicevo a Jack: ‘Sono gli occhi delle Madonne e degli Angeli di Filippino Lippi.’ ‘Perché mi vuoi far paura?’ diceva Jack. ‘Sono le lucciole.’ Ed io, ridendo, gli dicevo: ‘Quel tenue bagliore laggiù, presso la fontana che canta nell’ombra, è il bagliore dei veli della Salomè di Filippino Lippi... bisogna essere un concittadino di Filippino Lippi, per capire che non sono le lucciole, ma gli occhi degli Angeli e delle Madonne di Filippino (319).

This passage shows not only that, “la guerra, in quanto evento tragico, è qui chiaramente contrapposta alla bellezza cromatica e armoniosa degli affreschi di Filippo Lippi” (Martínez Garrido) but also underscores the insistence on aesthetic escapism to sustain a sense of identity as European and Italian for the narrator. Salvatore Francesco Lattarulo interprets the role of art in this episode as a form of consolation: “Solo la

bellezza dell'arte, pare essere il vibrato monito dell'intellettuale libero, può a conti fatti 'ingentilire' le brutture di Caino" (2016, 188). It is important however to emphasize, the subjective nature of the narrator's observations, and the allusions and appearances of art in the wasteland of the Italian Civil War are fleeting and contingent. The interspersions of art throughout the text serves not as an expressionist vision of the eternal autonomy of art, but as the final abnegation of its force, reduced to spectral images confused with glowworms (Fig. 4). Pictorial references and the construction of image in general allow Malaparte's oeuvre to simultaneously be grounded in a cultural continuity and the fashioning of radical new experience. Elucidating the function of the image in Malaparte's fiction allows the possibility to reconceptualize the fragmentation of experience through technological total war as *ekphrasis*, and consider other genres besides testimony and realism as dutifully "authentic" in the narration of violence.



Figure 5. "Herodias" Francesco Cairo, before 1635.



Figure 6. "Erodiade con la testa del Battista" Francesco Cairo, c. 1635.

Testori, born a generation after Malaparte, chronologically charts the path from the carnage of Naples and Rome in the 1940s to the explosion of economic growth in the Pianura Padana in the 1950s-60s. Testori, a painter, art critic, playwright, and fiction writer, was always inextricably intermedial. "La mia vera biblioteca è appesa ai muri" Testori remarked (Dall'Ombra 2003, 29), highlighting both his role as collector, and his refusal to limit the confluence of mediums.¹ His initial published writings in the 1940s were art reviews. He had his breakthrough with a 1952 essay on the Lombard painter

¹ In another instance, when asked who were his literary influences, Testori said "sono tutti pittori" citing Tanzio da Varallo, Caravaggio, and Cairo (Cappello 1983, 3).

Francesco Cairo (1607-1655), and began publishing throughout the 1950s in Roberto Longhi's magazine *Paragone*. Longhi, one of the most important art historians of the 20th century in Italy, read many drafts of Testori's fictional works, and as Davide Dall'Ombra claims, "correggeva, talvolta influenzandone profondamente la stesura" (2024, 100). Testori began writing *Il dio di Roserio*, his fictional debut in 1951, shortly after meeting Longhi. He continued writing while preparing the catalogues for two shows: the 1953 "I pittori della realtà in Lombardia" at the Palazzo Reale in Milan and the 1955 "Mostra del mannierismo piemontese e lombardo del Seicento" in Turin. The infusion of visual art is inseparable from Testori's written work, and can be most explicitly highlighted in his poems *Suite per Francis Bacon* and his 1969 play *Erodiade*, which takes material inspiration not only from the biblical story of John the Baptist but also from one of Francesco Cairo's most famous pictorial subjects, Herodias, the mother of Salome. Much like Malaparte, Testori was fascinated with the artwork of the 17th century and developments in figuration and *chiaroscuro* in the wake of Caravaggio. Their mutual interest in the carnal and visual expressions of ecstasy or *stupore* give both of their usages of the visual arts in writing a sense of morbidity, of figures in liminal zones between death and life, aesthetic imprints that are not only meditative *memento mori*, but also figural gestures of the anthropological mutations at work in modern warfare and its postwar aftermath.

In her reading of Cairo's paintings of Herodias, the art historian Bronwen Wilson writes, "Death is prolonged through its spectacle that betrays the limits of representation in the face of death... the horror of the separation of the head and its mutilation appeals to the beholder to reassemble mentally the violated parts back together again" (2011, 372). The presence of Cairo's Herodias, at the threshold of boundaries marking subject from matter, life from death or pleasure from agony, runs through Testori's tragic female heroines (Figs. 5-6). A figure that appears in almost all of his literary works, they lay bare the dysfunction and discontent of the Milanese periphery's subproletariat, showing their fragmentation and disaggregation in the machine of a new economy and expanding city. Their decay and ostensibly tragic ends, instead of resting in a morbid petrification, becomes a polemical jolt for new forms. Arialda, the protagonist of the eponymous play (1960), stands out in her cry against the injustice of life that render her spectral yet defiant. In the play's final lines Arialda cries out for death to come and take all of the living, following the abandonment of her suitor Amilcare and as her son Eros is dying after a car crash. "E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse" (Testori 1976, 227). Arialda is intoning the apocalypse, seeing nothing better on the horizon than the complete destruction of her social universe. In its tragic, but insistent valence, however, her deathly embrace could be fatalistic, but not nihilistic or absurd. Its indictment of economic precarity ideologically rendered as destiny is a rebellion towards

non-existence against her very disenfranchisement. Testori takes from the baroque painting of Cairo an insistence on the sacralization of the flesh and the iconographic quality of the destitute.



Figure 7. "Paessagio sul fiume (Adda)" Ennio Morlotti, 1955



Figure 8. "Gli amanti" Ennio Morlotti, 1950.

Testori's *I segreti di Milano* cycle (1954-1961), composed of short stories, novels and plays including *Il dio di Roserio* and *L'Arialdia*, can be considered, as Luigi Cepparrone argues, a series of frescos on the *boom economico*'s transformation of Italian national life, and the production of enormous interstitial zones of cultural and social impoverishment (2018, 119). Read in large part alongside the Roman novels of Pier Paolo Pasolini or Vasco Pratolini's chronicles of the working-class in Florence, Testori's stylistic

experimentation and engagement with the visual arts in creating modes of multi-perspectivism has been critically undervalued. An essential aspect in understanding Testori's oeuvre, in addition to the influence of 17th century painting, is the importance of modern art, from Paul Cézanne to Ennio Morlotti. As Giuseppe Frangi writes, "gli interessi di Testori siano da subito trasversali tra arte del passato e arte contemporanea" (2023). The lessons of impressionism, expressionism, and abstraction present themselves in the text on the centrality of impression on perception, and the need to never completely fix a perspective from a monolithic, univocal position. *Il dio di Roserio*, Testori's first fictional work, works in a neo-modernist poetics largely through its insistence on impressionism and fractured perspectivism, while simultaneously presenting a deep critique of the new neo-capitalistic logic of instrumentalizing human life through competition (Toracca 2022, 175-186). The relevance in the novella of the disjointed Brianza landscape and the stylistic configuration of passerbys, neighbors, citizens, and people in general into abstracted containers (in relationship with the degeneration of the human in form both in Cairo and Bacon) was influenced by Testori's interest in the 1950s in the work of Cézanne, Morlotti, and Renato Guttuso. Morlotti, in particular, was a source of inspiration, with Testori writing several articles and curating catalogues on his work. In a 1956 essay he describes a series of figurative paintings by Morlotti (Fig. 8): "Sono, queste figure, come sunti del disperato amore con cui l'uomo moderno cerca di resistere alle insinuazioni delle prigionie ideologiche, di cogliere dalla vita il massimo di vitalità; di sperimentarla nella sua tumultuosa profondità, nel suo mistero. I lacerti di uno spirito, l'europeo, che non abdica, dopo tutto, alla sua forza: tanto più vividi e sacri, quanto più raccolti sull'orlo di un precipizio storico." In sync with this couple on the canvas, in search of vitality on the abyss of the European mid-century, are the protagonists Dante Pessina and Sergio Consonni, two professional bicyclists who are visualized in the text of *Il dio* more as speeding assemblages of man-machine than fixed naturalist portraits, a consequence of the use of interior monologue with few omniscient descriptions (it was in fact this aspect of Testori's style, that led the first chapter of *Il dio* to be received with mixed reviews from Testori's editors Calvino and Vittorini at Einaudi, and was excised when *Il dio* was included in the 1958 collection *Il ponte della Ghisolfia*). Another influence of Morlotti, the landscape functions in the text again through the use of interior monologue. The outside world is strictly seen through the prism of the characters speeding down the countryside, where optical illusions abound and colors blur. Discussing the centrality of the landscape as a character in *Il dio*, Nicolo Rubbi makes the case that, "la frammentazione va attuandosi in un processo in cui Testori tenta di coinvolgere, e far immergere, il lettore" (2016, 280). It is in some of Testori's most visually arresting lines that the reader is called forth to conjure their own sense of vision. "Si era incominciato a vedere il lago, come se venisse su verso noi, che continuavamo a pedalargli contro...in alto, il lago continuava a venir su...per scomparire poi, nella

nebbia, che continuava a venire su e a confondersi col resto del cielo” (2018, 27). The reader is not seeing Consonni from a distance or merely immersed into his psychological states, but is seeing with him as the lake and sky seemingly merge. In a 1953 essay, Testori considers Morlotti’s evolution from Cezanne as consisting of a “naturalismo di partecipazione,” an aspect equally crucial to the narrative strategy of *Il dio*. The visual strategies required to see into Morlotti’s *Paessagio sul fiume* (Adda) (Fig. 7) function in a similar fashion to those of a literary nature in *Il dio*.

The author’s deep engagement with the visual arts, both off the page and formalistically within the texts, anchors him to a deep tradition within modernism of intermediality between “the sister arts” (Hasgtrum 1987). But the additional relevance of intermediality for neo-modernism comes from how its formal characteristic acts as a repudiation of larger postwar historical forces. Testori, in an interview from 1979 frames the problem in terms of how Brianza and the hinterlands of Milan had in the span of forty years become unrecognizable, markedly different from the setting painted in *Il dio*:

La periferia di Milano, per esempio, era straordinaria, era di una umanità! Si passava veramente dalla campagna alla città, gradatamente, senza scossoni. Oggi la periferia è ridotta proprio a quella specie di cubi, dove la gente abita come in carceri, dove non sono stati fatti i minimi servizi, i minimi giardini, le minime possibilità d’esistere; non ci sono bar, non ci sono luoghi d’incontro, non c’è nulla (1979).

The project of *I segreti di Milano* then becomes an attempt to chronicle that transformation – a *modus operandi* peculiar to neo-modernist fiction. The recourse to painting and the visual arts in Testori and Malaparte speak to a connection with previous modernist culture, but for purposes that transcend the adoption of experimentalist prose as the inauguration of new (individualist) subjectivities. The intermedial quality of Malaparte and Testori’s writing connects them to the lineage of modernist intermediality but also simultaneously distances them as well. Pure or distilled experimentation of form, a hallmark of modernism, is complemented with and by the authors’ polemical social and political critiques of Italian and European historical development, delivered precisely via their intermedial poetics of vision. Their creation of “images littéraires” to expand the limit of how texts engage with visuality positions them as a crucial means of understanding the role of art in the sensory world.

REFERENCES

- ADORNO, T.W. 1998. *Aesthetic Theory*. Trans. by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BALDASSO, F. 2022. *Against Redemption: Democracy, Memory, and Literature in Post-Fascist Italy*. New York: Fordham University Press.
- BAL, M. 1997. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford University Press.
- BARTHES, R. 1977. *Image, Music, Text*. Translated by S. Heath. London: Fontana Press.
- BEN-GHIAT, R. 2001. *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*. Durham, NC: Duke University Press.
- BO, C. 2015. *Inchiesta sul neorealismo*. Milano: Medusa Edizioni.
- BUONUOMO, M. 1982. "Un colloquio con Alberto Moravia." In M. Buonomo (ed.) *Malaparte. Una proposta*, 11-13. Roma: De Luca.
- CALVINO, I. 1988. *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- CANGIANO, M. 2018. *La nascita del modernismo italiano: Filosofie della crisi, storia e letteratura, 1903-1922*. Macerata: Quodlibet.
- CAPPELLO, G. 1983. *Giovanni Testori*. Firenze: La Nuova Italia.
- CEPPARRONE, L. 2018. "La comédie humaine della periferia milanese: *I segreti di Milano* di Giovanni Testori." *Studium Ricerca. Letteratura* 114/1 (gennaio): 112-123.
- DALL'OMBRA, D. 2003. *Giovanni Testori. Una vita appassionata*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- . 2024. "Nell'anno del libro su Giovanni Testori e Roberto Longhi." *La Rivista di Engramma* 208 (gennaio): 99-110.
- DONNARUMMA, R. 2006. *Gadda modernista, Gaddiana 2*. Pisa: Edizioni ETS.
- ERCOLI, L. 2011. *Philosophe malgré soi: Curzio Malaparte e il suo doppio*. Roma: Edilet Edilazio Letteraria.
- FONTANELLA, L. 1983. *Il surrealismo italiano: Ricerche e letture*. Roma: Bulzoni.
- FRANGI, G. 2023. "La pittura di Testori." Doppiozero, 5 maggio 2023. <<https://www.doppiozero.com/la-pittura-di-testori>> [Last accessed: 14/06/2026].
- MARTÍNEZ GARRIDO, E. 2017. "Tra scrittura e immagine: La pelle di Curzio Malaparte." *Forum Italicum* 2017: 25-33.
- HAGSTRUM, J. H. 1987. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- JAMESON, F. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- JEWELL, K. J. 2004. *The Art of Enigma: The de Chirico Brothers and the Politics of Modernism*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- LATTARULO, S. F. 2016. "'Come un vero santo toscano': pellegrinaggi di Curzio Malaparte in Terra di Siena tra letteratura, arte e memoria." *Skené. Rivista di Letteratura francese e italiana contemporanea*, 6: 188.
- LYOTARD, J.-F. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by G. Bennington and B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MALAPARTE, C. 2010. *La pelle*. Milano: Adelphi.
- . 2014. "Lana caprina." In L. Martellini (ed.). *Le "Prospettive" di Malaparte (Una rivista tra cultura fascista, europeismo e letteratura)*, 358. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MARCUS, L. 2015. "Modernism and Visual Culture." In *A Handbook of Modernism Studies*, 240. Wiley-Blackwell.

- MARTELLINI, L. 2014. "Introduzione." In *Le "Prospettive" di Malaparte (Una rivista tra cultura fascista, europeismo e letteratura)*, 82. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MILLER, T. 1999. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- MITCHELL, W. J. T. 1996. "Word and Image." In Robert S. Nelson, Richard Shiff (eds.). *Critical Terms for Art History*, 47-57. Chicago: University of Chicago Press.
- MONACI, L. 2024. "Donna rossa: su un fil rouge proustiano nell'opera di Malaparte." In E. Ceresi, G. Candela (eds.). *Dire quasi un'altra cosa. Intertestualità e traduzione nella letteratura del Novecento*, 145-164. PUP.
- MUHLSTEIN, A. 2017. *The Pen and the Brush*. New York: Other Press.
- MERLEAU-PONTY, M., and G. A. JOHNSON. 1994. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston: Northwestern University Press.
- PASOLINI, P. P. 2015. "L'articolo delle lucciole." In *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- PEASE, A. 2011. "Modernism and Mass Culture." In M. Levenson (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*, 197-211. Cambridge: Cambridge University Press.
- PRATESI, M. 2023. *Gioia degli Etruschi. Riscoperta, fascino archeologico, storico, artistico, letterario e di costume nell'arte italiana degli anni venti e trenta*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- RUBBI, N. 2016. "La decollazione del profeta e la mostruosità del volto: Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell'opera letteraria di Giovanni Testori." In P. Travacci, E. Cancelliere (eds.). *Ut pictura poesis: intersezioni di arte e letteratura*, 277-298. Trento: Università degli Studi di Trento.
- SERRA, M. 2012. *Malaparte. Vite e leggende*. Venezia: Marsilio.
- SICA, B. 2008. "L'Italia è magica. Contini, Malaparte, Savinio e i caratteri del surrealismo Italiano." In G. Caltagirone, S. Maxia (eds.). *"Italia magica". Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, 613-628. Cagliari: AM&D.
- SCOTT, D. H. T. 2009. *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOMIGLI, L., MORONI, M. (eds.). 2004. *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde Studies*. Toronto: University of Toronto Press.
- TESTORI, G. 1956. "Introduzione." In E. Morlotti (ed.). *Sei tavole a colori*, Milano: Edizioni del Milione.
- . 1976. *L'Arialdà*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- . 1979. Interview by A. BENASSI. *Un autore, una città*. RAI (Italian Television). Broadcast 1979.
- . 2018. *Il dio di Roserio*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano: Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- WILSON, B. 2011. "The Appeal of Horror: Francesco Cairo's Herodias and the Head of John the Baptist." *Oxford Art Journal* 34, 3 (October): 355-372.

SIMONE COSTAGLI

PERSISTENZA DELLE IMMAGINI

I fototesti nella letteratura tedesco-occidentale del Dopoguerra e il recupero dialettico del moderno

ABSTRACT: This essay examines the flourishing of the photo-text in West Germany between the 1960s and the 1970s, interpreting it as a crucial stage in the *Nachholbedarf* – the need to catch up – with the experience of European modernism. Through the study of Rolf Dieter Brinkmann and Alexander Kluge, the article investigates how the integration of photography did not amount to a passive revival of modernist models, but rather to their dialectical reworking, aimed at overcoming the crisis of the programmatic realism that had dominated West German literature in the early postwar period.

KEYWORDS: Brinkmann; Kluge; Photo-texts; Modernism; Postwar West German literature.

Dopo il 1945, la letteratura di lingua tedesca sentì fin da subito un “bisogno di rimettersi in pari” (*Nachholbedarf*,” Horst 1965, 731) e di riscoprire quei modelli letterari della stagione del modernismo europeo e delle avanguardie brutalmente cancellati nel dodicennio hitleriano.¹ Le risposte date a questa esigenza furono diverse a seconda del paese. Nella Germania Est, il rapporto con il modernismo fu segnato dalle tensioni generate dalla dottrina del realismo socialista (Emmerich 2000, 118-120). In Austria, per quanto sia possibile definirla come entità letteraria autonoma, questa riscoperta ebbe caratteristiche peculiari sia per il rapporto diverso con la storia recente, sia per la specifica tradizione della *Moderne*, soprattutto viennese.² La Svizzera,

1 Questo “bisogno di rimettersi in pari” riguarda la stagione del modernismo europeo, e non quella della *Moderne* di lingua tedesca, che ha una cronologia e caratteristiche in parte differenti. Per questo motivo, nel saggio, il termine “modernismo” è usato, salvo diversa indicazione, nell’accezione prevalente nella critica internazionale, soprattutto anglosassone.

2 Come è stato fatto notare da studiosi tedesco-occidentali (Jens 1961, 150 e Barner 1994, 163), uno tra i momenti chiave del recupero del modernismo fu l’incontro del Gruppo 47 a Niendorf del 1952 dove furono presentati autori di provenienza austriaca o dei vecchi territori austroungarici, come Paul Celan, Ingeborg Bachmann e Ilse Aichinger. La germanistica austriaca ha espresso da parte sua qualche perplessità e sottolineato semmai il persistere di un’atmosfera restaurativa in Austria (Amann 1984). Tuttavia, sempre in Austria, fin dai primi anni del Dopoguerra si fecero sentire sia l’influsso del surrealismo sia quello dello sperimentalismo della critica del linguaggio, che rimanda a nomi viennesi come Wittgenstein oppure Hofmannsthal, e che porterà a fenomeni di riscoperta della tradizione avanguardistica come la Wiener Gruppe (Wischenbart 1984).

soprattutto con Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, può essere vista come un'eccezione rispetto al quadro tedesco-occidentale, cui è dedicato questo articolo. Nei suoi primi anni, la letteratura tedesco-occidentale ha due esigenze fondamentali che condizionano le modalità della riscoperta del modernismo: obbedire a un dettato realistico, per non ricadere nell'escapismo della letteratura nazionalsocialista, e rafforzare la propria parentela culturale con i modelli occidentali, soprattutto francese e anglo-americano. Portavoce di queste idee fu soprattutto il Gruppo 47, che assunse il ruolo di piccola avanguardia letteraria all'interno di un clima culturale dominato da un'atmosfera restaurativa, (re)introducendo nel dibattito autori come Joyce, Hemingway, Sartre o i dimenticati Kafka e Musil (Barner 1994, 163). Ben presto, tuttavia, i suoi protagonisti si trovarono a fronteggiare tendenze nate proprio da quel recupero del modernismo che, proponendo un tipo di letteratura sperimentale e antimimetico, ne mettevano in crisi il realismo programmatico (Barner 1994, 165). All'occidentalismo e al realismo si aggiunse, all'incirca dalla metà degli anni Cinquanta, l'assunzione di una posizione di impegno politico della letteratura che sottopose a un'osservazione critica quelle tendenze moderniste che invece volevano estremizzare l'aspetto sperimentale e autoriflessivo della letteratura (Barner 1994, 165-166).

Nel modello di letteratura che domina nella Germania Ovest dagli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Sessanta, l'integrazione di elementi di sperimentazione tipici del romanzo moderno dovette dunque mantenersi all'interno di una cornice che lasciava intatto il ruolo tradizionale del soggetto-autore che osservava la realtà e la giudicava in senso morale (Hartmann 1997, 289). Le coordinate del realismo, dell'influenza della letteratura europea occidentale e americana e dell'impegno della letteratura determinano il recupero di modernismo anche nei decenni successivi. Il novero degli autori che si potrebbero chiamare in causa è notevole. Da Heinrich Böll a Peter Weiss, da Wolfgang Koeppen a Günter Grass, da Alfred Andersch a Max Frisch ecc., tutti mostrano tracce di un confronto più o meno profondo e consapevole con l'eredità modernista, non solo tedesca ma internazionale. Ancora più evidenti sono i casi più estremi come quelli di Helmut Heißenbüttel o di Arno Schmidt. Per osservare più da vicino questo fenomeno si è deciso di studiare due autori come Rolf Dieter Brinkmann e Alexander Kluge, che sono stati, tra gli anni Sessanta e Settanta, i principali sperimentatori delle possibilità di commistione tra testo e immagine, soprattutto fotografica. All'interno del modernismo, la tradizione del fototesto è minoritaria, e questo può apparire come un paradosso dal momento che la fotografia è un mezzo di comunicazione tipico della modernità. La relazione tra letteratura e fotografia non è stata sempre lineare. All'ammirazione per la capacità della fotografia di restituire la natura in modo immediato si è alternata una repulsione nei confronti del suo aspetto meramente tecnico; soltanto le avanguardie hanno saputo spezzare questa barriera per ampliare le possibilità del testo attraverso questo mezzo moderno (Koppen 1987). Gli stessi

esperimenti dell'avanguardia si sono rivelati la cellula germinale da cui, nel caso tedesco, il fototesto si è sviluppato giungendo alla piena maturità nel contesto del Dopoguerra. In questo solco tracciato nel primo Novecento si inseriscono quindi Brinkmann e Kluge. Entrambi giungono al fototesto dopo un personale percorso di rinnovamento delle forme letterarie che inizialmente non contemplava ancora l'impiego diretto di materiali fotografici. I primi testi di Kluge, come la raccolta *Lebensläufe* (1962, tradotto in italiano con *Biografie*), o la *Schlachtbeschreibung* (prima ed. 1965, tradotto in italiano con *Organizzazione di una disfatta*, sulla battaglia di Stalingrado), sono vicini al genere documentario, all'epoca molto diffuso soprattutto nel teatro tedesco, con esempi come *Il vicario* di Hochhuth o *L'istruttoria* di Peter Weiss. L'uso di materiali come protocolli, resoconti impersonali, citazioni da altri testi, ecc. è difatti molto accentuato. A caratterizzare questi testi in realtà, più che un esclusivo documentarismo, è un'originale ibridazione di documento e finzione (Visch 1983), oppure una "finzione nella forma espressiva del documento" (Lewandowski 1980, 15). Questa commistione tra stili e materiali diversi è attuata attraverso la prassi del montaggio, a cui Kluge arriva anche sulla scia della sua esperienza di cineasta influenzato dalla *nouvelle vague* e dall'avanguardia sovietica degli anni Venti. Sostituendo al racconto fluido di una trama un montaggio di blocchi narrativi autonomi ed eterogenei, Kluge elabora quella che è stata definita come "poetica di quello che sta in mezzo" (Sombroek 2005).

Anche gli esordi di Rolf Dieter Brinkmann si collocano, pur con una declinazione personale (Baßler 2011), all'interno di un movimento più ampio che cerca di andare oltre il recupero degli strumenti della modernità, imponendo un nuovo tipo di realismo. Si tratta della *Kölner Schule*, che, auspicando la figura di Dieter Wellershoff, si fece portatore di una ricezione del *nouveau roman* in terra tedesco-occidentale. Le poesie e le prose del primo Brinkmann puntano infatti alla restituzione impassibile di momenti di percezione di oggetti concreti della realtà quotidiana, come spiega questo breve componimento, spesso citato dalla critica per spiegare il carattere fotografico della sua produzione poetica (Paefgen 2012, 53):

Photographie
Mitten
auf der Straße
die Frau

in dem blauen Mantel. (Brinkmann 1980, 52)³

La combinazione di foto e testo diventerà per entrambi una scelta naturale quando entra in crisi il modello di letteratura tedesco-occidentale del dopoguerra, sancita a livello simbolico dalla fine delle attività del Gruppo 47 intorno al 1968. Questa crisi, a cui in genere si dà il nome di "morte della letteratura," reso celebre da un articolo di Hans

3 Trad. it. "Fotografia// In mezzo / alla strada / la donna / con il cappotto blu."

Magnus Enzensberger (Enzensberger 1970), nasce da due fenomeni: l'avvento dei nuovi *media* e la contestazione del 1968. La fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo è del resto quella d'oro del fototesto nella letteratura di lingua tedesca, a cui si avvicinano tra gli altri anche Jürgen Becker, Peter Handke, Arno Schmidt e infine Thomas Brasch. La critica ha avuto gioco facile nel richiamare alla memoria antecedenti tedeschi, come *Deutschland, Deutschland über alles* di Kurt Tucholsky e John Heartfield oppure la *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, oppure, allargando la visuale, anche i fototesti di Breton come *Nadja* o *L'amour fou*, fino a risalire alle avanguardie storiche con il dadaismo (Koppen 1987, Steinaecker 2007). Altri esempi genealogici, meno discussi dalla critica, possono essere i *Bilderbücher* di Ernst Jünger. Come si vedrà nell'analisi, il recupero di modelli modernisti non è mai passivo e sia Brinkmann sia Kluge li mettono in alcuni momenti addirittura in discussione.

Cominciando da Brinkmann, i primi esempi di sperimentazione con il genere fototestuale risalgono alla fine degli anni Sessanta. Negli stessi anni, egli si dedica inoltre a un intenso lavoro teorico, che è testimonianza di una volontà sia di ripensare le proprie categorie estetiche e formali, sia di posizionarsi all'interno del panorama tedesco-occidentale. Per cercare nuovi stimoli, egli guarda dunque ancora verso Ovest, spingendosi oltre la Francia del *nouveau roman*, per arrivare ai modelli statunitensi della *pop art* e dell'avanguardia *underground* (Vangi 2005, 115-116). Fondamentale per la sua idea di ibridazione tra testo e fotografia è in particolare William Burroughs con le sue tecniche del *cut-up* e del *collage* (Schmitt 2012, 124-125 e Bacherini 2020, 213-218). In realtà, già in questi esordi, Brinkmann sembra più mettere in discussione che recuperare in modo acritico il moderno. Egli si riallaccia difatti piuttosto al postmoderno, inteso nell'accezione resa popolare in Germania Ovest negli stessi anni dal critico statunitense Leslie Fiedler, che nel suo manifesto *Cross the border, close the gap* aveva suggerito l'annullamento dei confini tra generi colti e generi popolari (Schumacher 2003, 66ss. Vangi 2005, 116). La sua raccolta di fotopoesie *Godzilla* (1968) si pone infatti in continuità proprio con questo programma (Steinaecker 2007, 117). Il suo contenuto è una raccolta di poesie di argomento erotico, quando non esplicitamente pornografico, sovrimpressioni su immagini fotografiche di corpi femminili tratte da riviste illustrate o pubblicità, per lo più private dei volti. Questa commistione di alto e basso non riguarda soltanto il piano generale della raccolta *Godzilla*, ma si riflette anche sulla composizione delle foto-poesie o, come sarebbe meglio dire, nel loro *layout*. I testi poetici sono infatti iscritti all'interno delle immagini dei corpi femminili e, in alcune composizioni, come nel caso di *Celluloid 1967/68*, ne seguono graficamente la forma attraverso la disposizione dei versi, che dunque tende essa stessa a farsi immagine.

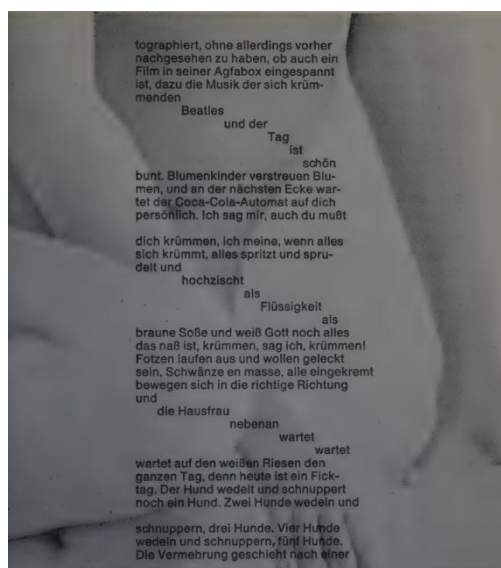


Figura 1. Brinkmann 1980, 171

Al procedimento, dunque, di adattare la poesia alla comunicazione di massa della pubblicità (Schmitt 2012, 189) si uniscono altresì richiami alla “poesia visiva, medievale o moderna” (Cometa 2016, 91).

Questo interesse per la componente visiva della poesia, pur essendo stato già sperimentato nella *Konkrete Poesie* tedesca fin dagli anni Cinquanta, non era presente nelle raccolte antecedenti di Brinkmann, se non a livello di contenuto. È stata probabilmente la presenza contemporanea di immagine e testo ad aver suggerito questa ricerca formale, destinata a diventare una costante delle raccolte successive da *Die Piloten* (1970) fino a *Westwärts 1&2* (1975), nella quale tuttavia, non sono presenti fotopoesie, ma soltanto fotografie separate dai testi (Stamper 2001).

La critica (Schumacher 2003, 185, Vangi 2005, 118, Schmitt 2012, 137-138, Göllner 2014, 79-80) è concorde nello spiegare l'incontro tra poesia e fotografia in Brinkmann rifacendosi a un'affermazione contenuta nella sua prefazione a *Die Piloten*: “La poesia è il mezzo più adatto per fissare come istantanee (*snapshot* nell'originale) processi e movimenti colti in modo spontaneo, una sensibilità che mostra in modo evidente soltanto nell'attimo” (Brinkmann 1980, 185). Una simile idea si riallaccia, inoltre, all'analogia tra scrittura ed “epifania” dell'attimo, caposaldo della letteratura moderna da Baudelaire, fino a Proust, Joyce e Benjamin. Ancora una volta si deve sottolineare che non si tratta di una mera riproposizione, bensì di una reinterpretazione in chiave postmoderna, più vicina alla tradizione pop americana che a quella colta europea. Le immagini epifaniche di Brinkmann non presentano mai, o quasi mai, l'aspetto mistico o simbolico che invece caratterizza quelle degli antecedenti moderni (Schumacher 2003,

88).⁴ Il loro referente è semmai una realtà che si presenta come pura superficie, collocata in un presente senza memoria (Vangi 2005, 117-119). Il modernismo è dunque in Brinkmann riconsiderato alla luce di una realtà nuova, dominata dai mezzi di comunicazione di massa. Per vedere ancora il modo dialettico e mai acritico con cui Brinkmann si relaziona al modernismo, è opportuno prendere in esame *Rom, Blicke* (lett. *Roma, sguardi*), uscito postumo nel 1979, e nato durante la sua esperienza di borsista presso la Villa Massimo di Roma tra il 1972 e il 1973. Si tratta di un lavoro di montaggio in cui la parte testuale, composta da lettere alla moglie ed estratti del diario, si combina con materiale iconografico di tipo diverso, come fotografie, disegni, ritagli di giornale, cartine stradali, cartoline postali ecc. Per come sono inserite nel *layout* della pagina, le immagini rimandano non più soltanto all'idea dell'istantanea, ma anche a quella di sequenzialità cronologica e dunque narrativa (Göllner 2014, 304-311). L'analogia che si rende evidente è quella con il cinema, soprattutto per il valore che acquisisce il procedimento del montaggio dei vari elementi (Schmitt 2012, 193). Un esempio è contenuto già nelle prime pagine. Qui si trovano infatti una pagina di appunti, scritti con uno stile frammentario, sul giorno della partenza dell'io narrante da Colonia con il treno verso Roma, e, nella pagina accanto, un collage di quattro immagini di statuto iconico diverso tra loro: il disegno di una porta semiaperta, ad opera del pittore Günther Knipp, un biglietto ferroviario Colonia-Roma, un ritaglio di giornale con una scritta che dice "what are you waiting for?" e infine, nella parte inferiore, una foto notturna della stazione Termini (Brinkmann 1979, 6-7). La relazione tra contenuto del testo e immagini oscilla tra la funzione documentaria (il biglietto e la veduta notturna) e quella simbolica (il disegno e la scritta, che richiamano l'idea della partenza e dell'attesa). Una funzione documentaria, o più precisamente deittico-illustrativa, è svolta in seguito ad esempio dalle fotografie che riprendono luoghi della città di Roma, oppure delle cartine della stessa città, in cui è stato segnato a penna il percorso compiuto in un determinato giorno nelle *flâneries* dell'io narrante. Le immagini non sono tuttavia sempre legate al testo, ma spesso sono inserite in modo casuale e irrelato. In questi casi, il loro scopo è piuttosto stimolare associazioni simboliche. Un caso è la presenza ravvicinata di riproduzioni fotografiche di donne (semi)nude e di immagini di chiese o di contenuto religioso, che sottolinea una commistione di sacro e profano tesa più a provocare disgusto che meraviglia, prive come sono di qualsiasi approccio estetizzante.

La critica ha ampiamente studiato *Rom, Blicke* sia come fototesto (più recentemente Steinaecker 2007, 135-43; Schmitt 2012, 192-205; Göllner 2014, 180-320, Cometa 2016, 103-104) sia come esempio di ripresa critica, o addirittura dissacrante, del motivo del "Viaggio in Italia" nella letteratura tedesca (Lange, 2000). C'è tuttavia un'altra tradizione, tipica della modernità, in cui esso si inserisce: quella della descrizione

4 Come significativa eccezione è indicata la poesia *Einen jener klassischen Tangos*, contenuta in *Westwärts 1 & 2* (Schumacher 2003, 88).

letteraria della metropoli come luogo degradato e di morte. Sotto questo aspetto, gli antecedenti più prossimi non sono Goethe e gli altri innumerevoli viaggiatori tedeschi in Italia, ma Rilke e i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* oppure Alfred Döblin di *Berlin Alexanderplatz*, anche sul piano formale, dal momento che entrambi si caratterizzano come testi in cui dominano il frammento e il montaggio di parti eterogenee. Il *collage* testo/immagine di Brinkmann riprende infatti l'idea di successione di istantanee rapide, che vogliono provocare una reazione di choc nel lettore, analoga a quella della metropoli, presente nell'estetica moderna almeno da Georg Simmel e da Walter Benjamin. L'io narrante del testo di Brinkmann si avvicina infatti alla metropoli con l'atteggiamento tipico del *flâneur* (Keidel 2006, 49-64), che fa collezione di fotografie e istanti (Marfé 2021, 46). Le passanti che incontra, come quella anonima che si vede attraversare Piazza Navona in una foto dell'autore (Brinkmann 1979, 128).



Über den Platz Navona, zusammengekrümmt liegt einer auf der ersten Stufe am Gitter der Kirche gegenüber dem 4-Flüsse-Brunnen, danach einbiegen in eine Gasse, eine größere Straße überqueren, wieder hinein in eine schmale Straße.

Figura 2. Brinkmann 1979, 128

rappresentano tuttavia un'apparizione del tutto superficiale e banale, cui resta ben poco dell'archetipo baudelairiano che, secondo Benjamin, rappresentava la possibilità di una fugace redenzione dell'individuo dalla massa (Benjamin 1962, 100-101). Riferimenti ad *A une passante* erano già presenti nei primi testi poetici di Brinkmann (Späth 1989, 16-17) ed è dunque possibile pensare a un atto consapevole di ripresa di un *topos* classico della modernità. Il confronto tra la parola scritta della poesia di Baudelaire e la pura superficie fotografica di Brinkmann impone tuttavia di pensare a una differenza ontologica delle due diverse immagini, che sottrae all'operazione dello scrittore tedesco qualsiasi sospetto di citazionismo nostalgico. Al tempo stesso, non per questo si deve pensare che la distanza che le separa sia la stessa che intercorre, per citare un esempio

noto per indicare lo scarto tra moderno e postmoderno, tra le scarpe dipinte da Van Gogh e quelle riprodotte su lastra fotografica da Andy Warhol (Jameson 2007, 24-27). La passante della foto acquista una propria individualità se messa a confronto, infatti, con le altre immagini di stereotipi femminili che si incontrano in massa nel collage di Brinkmann, non solo quelle tratte da riviste pornografiche, ma anche quelle delle pubblicità, che mostrano un ideale di donna addomesticato come sposa elegante al servizio dell'uomo (ad es. Brinkmann 1979, 46). Per quanto concentrata sull'io dell'autore e sulla superficie dello sguardo, l'operazione di Brinkmann non è del tutto sconnessa da una visione critica, persino apocalittica, della società e della storia. Lo dimostra il collage fotografico posto più o meno a metà del volume, che riempie due pagine e che mostra il volto di Hitler comparire sulla silhouette incerta di quello che potrebbe essere un fungo atomico (Brinkmann 1979, 236-237).

Anche per Kluge, il recupero delle forme moderniste si caratterizza come riattualizzazione e non come ripresa passiva. Ancora una volta, il campo di indagine è il dialogo tra testo e immagine nei suoi fototesti. Anche egli approda a questo particolare genere sull'onda della crisi del Sessantotto, alla quale tra l'altro Kluge aveva dedicato uno dei suoi film più famosi, *Gli artisti sotto il tendone del circo: perplessi* (1968). Il primo esempio di fototesto, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (lett. *Processi di apprendimento con esito fatale*, 1973), esce dopo il saggio *Öffentlichkeit und Erfahrung* (tradotto in italiano con *Sfera pubblica ed esperienza*, 1972), scritto insieme al sociologo Oskar Negt e dedicato alla crisi della sfera pubblica borghese dopo il fallimento della protesta studentesca. Nel saggio, gli autori propongono lo sviluppo di una sfera pubblica che possa creare un'esperienza alternativa a quella della società capitalistica. Questo presupposto spiega perché, da questo momento in avanti, le fotografie diventeranno un elemento essenziale nei testi di Alexander Kluge. Innanzitutto, esse possono aprire l'esperienza della lettura a un tipo di sensorialità diversa da quella tipica della letteratura borghese, perché coinvolge in modo più intenso la vista (Bechtold 1983). Secondo una nota definizione di Kluge, il testo deve infatti rivolgersi al "realismo del modo in cui lavora l'apparato percettivo umano" (Kluge 1975, 218). Le fotografie sono usate inoltre in modo capovolto rispetto a quello tipico delle forme fototestuali della sfera pubblica borghese, ad esempio i giornali. Anziché testimoniare realtà, esse diventano infatti marcatori di finzione (Visch 1983, 30). Già la prima illustrazione fotografica del volume, inserita nel racconto *Ein Bolschewist des Kapitals* (*Un bolscevico del capitale*), mostra in modo evidente questo principio. Qui si vede un gruppo di bambini tra i quali, indicato con una freccia, compare Rieche, il protagonista.



Figura 3. Kluge 1973, 159

La foto servirebbe dunque a rendere visibile il volto del personaggio, che qui sarebbe ritratto da bambino. Se la si osserva bene, si nota come essa non possa tuttavia essere stata scattata all'epoca dell'infanzia di Rieche (che dovrebbe risalire a prima della Seconda Guerra Mondiale), ma semmai in quella della stesura del racconto. Kluge non è dunque interessato a servirsi della fotografia per aumentare la verosimiglianza ma per dare un'immagine contraffatta del reale. La foto deve infatti suggerire un contrasto tra l'immagine di Rieche, ritratto come uno spensierato bambino con il caschetto biondo in mezzo ad altri coetanei, e l'integerrimo funzionario di sicurezza di una fabbrica, "specialista nella repressione di rivolte" (Kluge 1973, 149), che conosciamo nel resto del racconto.

Una simile distorsione dell'effetto di reale attraverso l'illustrazione fotografica (e non) caratterizza anche il testo che conclude la raccolta e che le dà il titolo, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, una storia di fantascienza ambientata nell'anno 2103, che può essere compresa nel genere distopico. I protagonisti sono quattro ufficiali della Wehrmacht che fuggono nello spazio dopo essere scampati all'assedio di Stalingrado e dopo la distruzione della Terra in seguito a un conflitto planetario avvenuto tra il 1981 e 1985. Là, essi costruiscono una nuova società che mantiene intatte le caratteristiche che avevano provocato la distruzione sulla Terra, e che porteranno quindi inevitabilmente a un nuovo esito fatale. Alle fotografie, così come agli altri materiali iconografici come disegni o cartine, dovrebbe essere affidato il compito di documentare sul piano visivo questa realtà extraterrestre. In molti casi, come quello della foto in cui si vede un

piccolissimo punto bianco nel buio dello spazio indicato da una freccia, che starebbe a indicare una navicella spaziale da guerra nel mezzo delle galassie (Kluge 1973, 283), queste immagini risultano tuttavia difficilmente decifrabili e suscitano nel lettore un senso di incertezza più che di attendibilità documentaria (Lewandowski 1980, 106).



Figura 4. Kluge 1973, 283

Di altrettanto scarso valore documentario, ma ricche sul piano simbolico, sono alcune illustrazioni che dovrebbero mostrare i palazzi di Giustizia costruiti su un pianeta della galassia occidentale, su cui si era deciso di concentrare tutte le questioni giuridiche, trasformandolo in una “cattedrale della distorsione del diritto” (Kluge 1973, 334). Esse sono, in realtà, due disegni di un progetto di cenotafio dell’architetto francese Étienne-Louis Boullée, autore di progetti utopistici durante la Rivoluzione Francese (Bosse 1989, 175). Anche in questo caso, dunque, le immagini, anziché potenziarla, sottraggono credibilità all’evidenza che esse dovrebbero mostrare (Steinaecker 2007, 198).

Un’intenzione antiillustrativa caratterizza anche il fototesto forse più noto di Kluge che è *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* (*L’incursione aerea su Halberstadt dell’otto aprile 1945*) compreso nel volume *Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit* (1977, tradotto in italiano con *Nuove storie. Spaesato nel tempo*).⁵ La prima sezione, ambientata all’interno di un cinema la cui proiezione mattutina è brutalmente interrotta da una bomba che ne squarcia il soffitto, si apre con il manifesto del film *Heimkehr* del regista Gustav Ucicky. La combinazione con il testo sembra suggerire che quello fosse il film proiettato proprio quella mattina nel cinema, idea sostenuta per esempio anche da Sebald in un suo saggio (Sebald 2001, 66). Il testo, a dire il vero, non fornisce alcuna prova in tal senso e la questione potrebbe essere più complessa

⁵ Il racconto è stato poi ritradotto singolarmente nell’edizione citata in bibliografia.

conoscendo il modo in cui Kluge manipola la mimesi attraverso la combinazione di testo e immagini. Il film, un prodotto di propaganda che voleva giustificare l'invasione della Polonia, mostrando le (presunte) condizioni di sofferenza in cui vivevano i tedeschi in territorio polacco, era infatti uscito nel 1941 e non è dunque così scontato che venisse proiettato in quei giorni. Più suggestive appaiono le associazioni mentali che il titolo (lett. *Il ritorno a casa*) può aver suggerito agli spettatori in quel preciso momento storico. Più che alle mire espansionistiche dei primi mesi della guerra, *Heimkehr* fa pensare alla nostalgia per un ritorno a casa dal fronte. *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* è incentrato sul bombardamento della città della Sassonia in cui l'autore è nato nel 1932 e da lui vissuto personalmente. La prospettiva autobiografica è tuttavia del tutto assente, dal momento che Kluge è interessato a indagare l'evento piuttosto sul piano dell'astrazione (Roberts 1983, 79). Non sorprende dunque che le foto obbediscano a questo principio anziché a quello della testimonianza personale. All'intenzione di rendere astratto il resoconto del bombardamento corrisponde sul piano tematico la divisione tra due tipi di strategia: quella "dal basso," che riguarda le vittime che cercano di mettersi in salvo come possono, determinata da una prospettiva ristretta di osservazione che rende incapaci di comprendere in modo razionale quello che avviene e quella "dall'alto," caratteristica invece degli aerei da guerra che rappresentano la pianificazione d'insieme decisa a priori dall'industria bellica (Roberts 1983, 88-91, Sebald 2001, 70). Le immagini come le foto dei piloti, presumibilmente non autentiche (Kluge 2018, 45), oppure i grafici e gli schemi del volo in formazione dei caccia americani (Kluge 2018, 46-47), svolgono un ruolo fondamentale nel suggerire l'idea di una spazialità del testo che, nella contrapposizione tra alto e basso, vuole riprendere questa diversa prospettiva, andando così oltre la bidimensionalità tipica sia della letteratura sia della fotografia.

Secondo W.G. Sebald, *L'incursione aerea su Halberstadt* è una delle poche testimonianze letterarie efficaci dei bombardamenti delle città tedesche nella Seconda guerra mondiale (Sebald 2001, 66-72). Il suo interesse per Kluge risale almeno all'inizio degli anni Ottanta e dunque è facile stabilire una linea genealogica tra Kluge e i fototesti dello stesso Sebald (Schütte 2011). Il testo di Kluge può essere quindi considerato un archetipo del fototesto come dispositivo per il recupero memoriale del trauma, tipologia che diventerà molto comune nei decenni successivi nella letteratura non soltanto di lingua tedesca (Cometa 2016, 112-115; Marfé 2021, 125-144). Kluge e Brinkmann dimostrano che la Germania Ovest fu un laboratorio in cui le forme del modernismo vennero rielaborate e riattualizzate. L'evoluzione del genere si dimostra coerente in un percorso che va dal primo Novecento fino all'età contemporanea. In un archetipo del fototesto moderno si afferma che l'illustrazione fotografica "permette di eliminare qualsiasi forma di descrizione" (Breton 1972, 5). In *Nadja* la supposta capacità mimetica della fotografia è tuttavia messa in dubbio dalla composizione del testo che sfrutta le

associazioni mentali delle immagini con il testo e tra di loro, per aprire a possibili significati che vanno oltre la pura superficie rappresentata (Koppen 1987, 126). Immagine e testo dialogano in modo molto simile sia in Brinkmann sia in Kluge. Il primo racconta un'esperienza personale e interiore, mentre Kluge vuole descrivere la società contemporanea in modo critico e oggettivo. Il suo progetto si colloca quindi in una tradizione che affonda le sue radici nel realismo e nel naturalismo, seguendo non la logica del rispecchiamento, bensì quella della contraffazione. Si capovolge il principio per cui la fotografia è prova inconfutabile della realtà, che ritroviamo anche in molte affermazioni di Tucholsky alla base della sua collaborazione con John Heartfield al fototesto *Deutschland Deutschland über alles* (Steinaecker 2007, 55). Alla base della poetica di Kluge (Lewandowski 1980, 58, Negt/Kluge 1981, 511) si ritrova la medesima sfiducia di Brecht nella capacità della fotografia di rispecchiare in modo oggettivo la società dominata da processi economici astratti. Secondo Brecht era necessario non proporre "una "semplice riproduzione della realtà concreta"" bensì ""costruire qualcosa," qualcosa di "artificiale"" (Brecht 1973, 71-72). Se, come è stato detto all'inizio, la riscoperta dei modelli letterari della modernità era stata frenata in Germania Ovest dalla necessità di rispettare un assunto sostanzialmente realistico per raccontare il presente e il passato recente, Kluge si avvicina a questo tema provando anche a elaborare un concetto nuovo di letteratura che prenda atto della crisi del realismo tradizionale. Non diverso il caso di Brinkmann, per il quale le immagini rappresentano un'estensione del tentativo di registrare la superficie della realtà che aveva caratterizzato i suoi primi esperimenti letterari. La loro proposta amplia il dettato realistico della letteratura tedesca occidentale dopo la Seconda guerra mondiale, rendendo inoltre giustizia al "bisogno di rimettersi in pari" con l'esperienza del modernismo internazionale.

BIBLIOGRAFIA

- AMANN, K. 1984. "Vorgeschichten. Kontinuitäten in der österreichischen Literatur von den dreißiger zu den fünfziger Jahren." In F. Aspöckberger, N. Frei, H. Lengauer (eds.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, 46-58. Wien: Bundesverlag.
- BACHERINI, G. 2020. *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni sessanta e settanta*. Firenze: Firenze University Press.
- BARNER, W. 1994. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- BASSLER, M. 2011. "In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus." In M. Fauser (eds.). *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne, 185-198*. Bielefeld: Transcript.
- BECHTOLD, G. 1983. "Die Sinne entspannen. Zur Multimedialität in Alexander Kluges Texten." In T. Böhm-Christl (eds.). *Alexander Kluge*, 212-232. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. 1962 [1939]. "Di alcuni motivi in Baudelaire." In Id. *Angelus novus*. Trad. it. di R. Solmi, 89-124. Torino: Einaudi.
- BOSSE, U. 1989. *Alexander Kluge: Formen literarischer Darstellung von Geschichte*. Frankfurt am Main: Lang.
- BRECHT, B. 1973 [1931]. "Il processo dell'Opera da tre soldi. Un esperimento sociologico." In Id. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Trad. it. di B. Zagari, 53-111. Torino: Einaudi.
- BRETON, A. 1972 [1928]. *Nadja*. Trad. it. di G. Apollonio. Torino: Einaudi.
- BRINKMANN, R.D. 1979. *Rom, Blicke*. Reinbek: Rowohlt.
- . 1980. *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. Reinbek: Rowohlt.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In M. Cometa, R. Coglitore (ed.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 69-115. Macerata: Quodlibet.
- EMMERICH, W. 2000. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Berlin: Aufbau.
- ENZENSBERGER, H.M. 1970 [1968]. "Luoghi comuni concernenti la più recente letteratura." In Id. *Letteratura e/o Rivoluzione. Tre saggi di "Kursbuch"*. Trad. it. di G. Cacciapaglia, 9-24. Milano: Feltrinelli.
- GÖLLNER, S. 2014. *Das Bild bedrängt das Wort. Rolf Dieter Brinkmanns visuelles Konzept am Beispiel der Abbildungen und Fotografien in „Rom, Blicke“*. Marburg: Tectum.
- HARTMANN, K.H. 1997. "Romane und Erzählungen der fünfziger und sechziger Jahre." In H. A. Glaser (eds.). *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, 280-302. Paderborn: UTB.
- HORST, K.A. 1965. "Neue Strömungen in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit." In H. Kunisch (eds.). *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, 730-745. München: Nymphenburger Verlag.
- JAMESON, F. 2007 [1991]. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. it. di M.V. D'Amico. Roma: Fazi.
- JENS, W. 1961. *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen. Stile. Tendenzen*. München: Piper.
- KEIDEL, M. 2006. *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KLUGE, A. 1973. *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1975. *Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2018 [1977]. *L'incursione aerea su Halberstadt dell'8 aprile 1945*. Trad. it. di A. Ruchat. Milano: Meltemi.
- KOPPEN, E. 1987. *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler.
- LANGE, W. 2000. "Auf den Spuren Goethes, unfreiwillig: Rolf Dieter Brinkmann in Italien." In W. Lange, N. Schnitzler (eds.). *Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik*, 255-281. München: Fink.

- LEWANDOWSKI, R. 1980. *Alexander Kluge*. München: Beck.
- MARFÈ, L. 2021. "Un altro modo di raccontare." *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*. Firenze: Olschki.
- NEGT, O., KLUGE, A. 1981. *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- PAEFGEN, E.K. 2012. "Photographie." In J. Röhnert, G. Geduldig (eds.). *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen, Band I*, 50-62. Berlin/Boston: De Gruyter.
- ROBERTS, D. 1983. "Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte. Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. 4. 1945." In T. Böhm-Christl (eds.). *Alexander Kluge*, 77-116. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHMITT, S. 2012. *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*. Bielefeld: Transcript.
- SCHUMACHER, E. 2003. *Gerade. Eben. Jetzt. Schreibweise der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHÜTTE, U. 2011. "Lebensläufe, Schlachtbeschreibungen, Geschichte(n) von unglücklichem Ausgang. Zu den Spuren von Alexander Kluge im Werk von W. G. Sebald." *Text+Kritik*, 85/86: 97-108.
- SEBALD, W.G. 2001 [1999]. *Storia naturale della distruzione*. Trad. it. di A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- SOMBROEK, A. 2005. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: Transcript.
- SPÄTH, S. 1989. *Rolf Dieter Brinkmann*. Stuttgart: Metzler.
- STAMPER, R. 2001. "Textstruktur und Bildlichkeit in der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns." In G. Schulz, M. Kagel (eds.). *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, 45-58. Vechta: Eiswasser.
- STEINAECKER, T. VON. 2007. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: Transcript.
- VANGI, M. 2005. *Letteratura e fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald*. Pasion di Prato: Campanotto.
- VISCH, M. 1983. "Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges Schlachtbeschreibung." In T. Böhm-Christl (eds.). *Alexander Kluge*, 26-49. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WISCHENBART, R. 1984. "Zur Auseinandersetzung um die Moderne. Literarischer „Nachholbedarf“-Auflösung der Literatur." In F. Aspöck, N. Frei, H. Lengauer (eds.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, 351-366. Wien: Bundesverlag.

FEDERICO FASTELLI

LA TEORIA DELL'ARTE D'AVANGUARDIA TRA NEO- E POST-

Su alcune questioni terminologiche e (dunque) tassonomiche

ABSTRACT: This paper offers a theoretical survey of the categories that structure literary modernity – modernity, modernism, the avant-gardes, the neo-avant-gardes, and postmodernity/postmodernism – with particular attention to the terminological, and therefore taxonomic, consequences of certain improper yet widely accepted equivalences. It starts from the premise that periodisation, although not the final goal of critical inquiry, remains unavoidable if distinct phenomena are to be made comparable. The article examines how historical generalisation produces symmetries and paradoxes that unsettle the assumptions underpinning national literary histories. It rereads “modernité” in the light of the material transformation of the art market and of the changing role of the artist between the nineteenth and twentieth centuries. Within this framework, it defines the specificity of avant-garde art in relation to Modernism: not merely stylistic and formal experimentation, but an assault on the “institution of art”, on its forms of autonomy, and on its apparatuses – the market and the museum. Finally, the article clarifies the position of the neo-avant-gardes in the post-war period: movements that come “after” the historical rupture constituted by the Second World War and the third industrial revolution, yet cannot be reduced to Postmodernism.

KEYWORDS: Neo-avant-gardes; Modernism; Postmodernism; Periodisation; Poetics.

Per alcuni importanti studiosi del nostro passato più glorioso, l'amore per la simmetria e il gusto del paradosso erano, più o meno dichiaratamente, il segno di una tara interpretativa; di una mancanza di profondità o di una eccentricità superficiale dannose alla nobile arte della critica, della storiografia letteraria e della filologia¹. Del resto, non si può non convenire con loro sull'evidenza che al mestiere del critico letterario sia essenziale l'intelligenza interpretativa, e che questa intelligenza debba esercitarsi sul testo. Schematizzazioni, incasellamenti e bizzarrie paradossali raramente sono fruttuosi in questo campo. Tuttavia, per quanto non siano essenziali al suo lavoro, l'attività tassonomica e quella consequenziale di periodizzazione vengono nondimeno praticate dal critico. In esse, quasi inevitabilmente, finiscono per avere un certo peso sia l'amore

¹ È questione nota, sollevata a più riprese da filologi e critici di primo piano, da Auerbach a Spitzer, da Croce a Timpanaro.

per la simmetria che il gusto per il paradosso: storicizzare è di per sé una forma di generalizzazione. E una generalizzazione, per essere intellegibile, deve ridisporre i fenomeni in un quadro che consenta, quanto meno, paragoni, confronti, paralleli. Tale attività, sovente, apparirà paradossale, cioè letteralmente distante dall'opinione comune, perché quasi sempre finirà per mettere in discussione alcuni degli assunti decisivi delle storie letterarie nazionali. Del resto, è bene ricordarlo: senza generalizzazione non sarebbe nemmeno possibile gerarchizzare, comparare, selezionare, ovverosia giudicare in maniera critica quali opere, quali autori, quali testi meritano la nostra attenzione. Così l'inessenziale diventa propedeutico a ciò che è essenziale: quando si passa dall'unicità del testo alla storia delle intenzioni e delle situazioni che lo hanno reso possibile, per dirla con Anceschi, cioè quando da una dimensione autoriale, "medagliionistica" (cfr. Anceschi 1983), tipica di tutti gli approcci idealistici al fatto letterario (anche di quelli più raffinatamente mascherati), si giunge allo studio dei fenomeni nel tempo, ci si rende conto che la storia che si sta scrivendo, che sia una storia delle forme o una storia delle poetiche poco importa, risulterà paradossale rispetto alla statica giustapposizione dei profili degli autori "classici", per così dire, e implicitamente simmetrizzante in relazione al contesto transnazionale considerato. Questo breve intervento è fortemente condizionato sia dalla necessità di restituire una qualche simmetria (non necessariamente armonizzare) a fenomeni storico-letterari sorti in contesti diversi, e storicamente etichettati in maniera difforme; sia da un certo gusto per il paradosso, inteso come espediente retorico volto a sottolineare i meccanismi dell'invenzione della tradizione e a polemizzare con gli usi, molto diffusi, ma di fatto erronei, di equivalenze semantiche ampiamente accettate dalla storiografia, almeno in alcuni contesti (per esempio modernismo = avanguardia, sperimentalismo = avanguardia).

La modernità letteraria è un'epoca nella quale la produzione letteraria concepisce il mercato come istanza oggettiva, secondo una celebre affermazione di Benjamin (1969). Baudelaire incarna l'autocoscienza del moderno perché è il primo poeta europeo a pensare consapevolmente la propria poesia alla stregua di una qualsiasi altra merce e a trasferire, perciò, a livello di composizione, strategie espressive essenzialmente rivolte a spazzar via la poesia concorrente per far posto alla propria. Non che un mercato delle arti non fosse in qualche modo già presente nel corso dei secoli della lenta ascesa della borghesia. Nel contesto anglosassone, per esempio, l'ascesa del *novel* veniva potentemente trainata, ben prima dei *Fiori del male*, da ragioni e strategie commerciali, all'epoca decisamente innovative. D'altro canto, è un fatto che scrittori e poeti abbiano coltivato le proprie rivalità e le proprie angosce di influenza praticamente in ogni epoca. Ma, in Baudelaire, tutto questo si declina in maniera peculiare: nell'inventare il nuovo a norma di mercato (cfr. Poggioli 1962; Sanguineti 1965; Benjamin 1969; Curi 2013) in lui appare chiara la consapevolezza concettuale di un cambio di status del poeta rispetto

alla lunga stagione aristocratica. Tra la seconda metà del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento, come ha spiegato più chiaramente di altri Pierre Bourdieu (1979), avviene una mutazione radicale dell'ordinamento storico e filosofico che aveva retto il mondo almeno dall'Umanesimo in avanti. L'ordine simbolico del mondo che precede la metà del Settecento e che poi trova il proprio termine nella Rivoluzione francese è retto dal fatto che la nobiltà, che ne occupa il vertice, è in grado di riconoscere sé stessa per nome o per schiatta. Dalla nascita come diritto ereditario dipendono i caratteri costitutivi della *virtus*, della *certa habitatio* e della *constantia*, che, peculiarmente, caratterizzano il ceto nobiliare e che ne contrassegnano il ruolo sociale, l'onore e l'onere dell'amministrazione della terra e la conservazione della tradizione. La classe borghese, al contrario, manca di tale principio di regolazione, dal momento che non può contare su un'investitura o su un mandato trascendente (e naturalmente condiviso) che non tragga origine dalla società stessa. È forse per questa ragione che la lenta ascesa ai vertici della società della borghesia elegge una possibile forma di auto-riconoscimento sociale nel giudizio riflessivo. Come ha scritto Terry Eagleton (1990), la borghesia attribuisce alle nuove forme di autonomia e autodeterminazione proposte dall'estetica moderna una funzione modellizzante per le proprie aspirazioni politiche. La libertà dai vincoli della committenza, che coincide con l'esaurimento dell'arte come raffinato strumento celebrativo o propagandistico, ha come speciosa conseguenza quella di immettere l'opera letteraria in meccanismi di mercato che la rendono, da ultimo, nuovamente eteronoma (con un effetto di apparente autonomia). L'artista moderno vive così una sostanziale scissione dal momento che la supposta libertà che ha adesso a disposizione dipende in larga parte dalla condizione di declassamento e disoccupazione che patisce e lo costringe a vendere – a prostituire, dice Benjamin – i propri prodotti. In Baudelaire questa cognizione costituisce l'innescò di un atteggiamento di esibita disaffiliazione (cfr. Curi 2013) rispetto al proprio tempo e alla propria classe. Nella sua postura vengono convocate e sovrapposte due modalità apparentemente inconciliabili di rifiuto e opposizione: da un lato il disprezzo snobistico, aristocratico, emblemizzato dalla figura del dandy; dall'altro l'aggressivo, plebeo ricorso a modalità “contraffattorie”, diffamatorie e polemiche di natura teppistica (Poggioli 1962). Riposa in questo inedito “contegno” la prefigurazione di ciò che sarà l'avanguardia novecentesca (Sanguineti 1965, 54).

L'atteggiamento di Baudelaire, tuttavia, non solo non è comune rispetto alla nascente sensibilità moderna, ma non corrisponde affatto alla serietà quasi ascetica della ricerca dell'artista, di norma isolato, in lotta con la forma e con la modalità della rappresentazione che eredita dal passato. L'ascendenza romantica di questa immagine di artista, assai diffusa nella sensibilità del secondo Ottocento e del primo Novecento, non è caratteristica dell'atteggiamento di Baudelaire, così come non lo sarà di quello

dell'avanguardia. Già questo basta a ritenere corretta l'impostazione della storiografia letteraria francese (cfr. Pellini 2016, 206-214) che considera la *modernité* come qualcosa che riassume movimenti, tendenze, stili, mode letterarie molto diverse tra loro. Francesca Frigerio (2014) ha giustamente scritto che per il contesto anglosassone l'epoca moderna non si lascia ridurre alla sola linea modernista: la lotta successiva per la legittimazione di una specifica poetica ha di norma tralasciato che la principale caratteristica materiale di questa fase, determinata da cambiamenti di tipo industriale e distributivo, sia stata l'esplosione di un'enorme produzione *middlebrow* e che soltanto questo paesaggio culturale ha reso effettivamente possibile, leggibile e vendibile il modernismo. Certo, chi cercasse di riportare la rappresentazione della condizione moderna a costanti stilistiche o a tendenze generali nella sola produzione *highbrow* troverebbe senz'altro buone ragioni per sottolineare la sostanziale continuità tra le ricerche artistiche di metà Ottocento con quelle dei primi decenni del Novecento. Sia, con ogni evidenza, in ambito narrativo, che, più sorprendentemente, in quello poetico, una periodizzazione sul collaudato modello formalista alla Wellek (1949) darebbe luogo a coriacee linee di continuità. Ma questa continuità tiene scarsamente in conto le condizioni materiali che hanno effettivamente permesso l'emersione, tra gli anni Dieci e gli anni Venti, di alcuni grandi capolavori modernisti (cfr. Frigerio 2014), in base ai quali, col senno di poi, organizziamo le nostre genealogie. Tali condizioni distinguono due momenti diversi nella composizione dei rapporti di forza tra intellettuali, oltre che della produzione letteraria, e la Prima guerra mondiale ne costituisce di fatto il confine. Le rotture storiche, infatti, non sono tali perché introducono regressioni o innovazioni di qualche tipo – mettiamo, nel nostro caso, di un certo trattamento stilistico del materiale estetico – ma perché modificano i parametri e i presupposti con cui si misurano le regressioni e le innovazioni. L'opposta ipotesi, che vede un'irrimediabile frattura tra il realismo ottocentesco e il modernismo, trascura, d'altra parte, il fatto che lo spostamento dell'orizzonte di verità da una dimensione trascendente alla sfera del consenso perseguito dalla logica culturale modernista (Cangiano 2018) è, in realtà, un processo di ben lunga durata. Sebbene non coincida con la crisi moderna della coscienza europea (notoriamente Hazard 1935), che inizia circa due secoli prima, ne è, in sostanza, la ritardata conseguenza nel campo letterario. Perciò concetti come quelli di impersonalità, polifonia, montaggio, oggettualità non sono propri del solo modernismo, ma emergono progressivamente già nel corso dell'Ottocento.

Entrambe le ipotesi, tuttavia, misconoscono l'inestinguibile differenza e la specificità dell'avanguardia. Le ragioni profonde di questa differenza rispetto al resto della produzione artistica moderna indicano che il distacco dell'arte dai rapporti con la vita pratica non è una condizione assoluta e inevitabile, ma è in realtà un processo storico condizionato socialmente. Le avanguardie agiscono attraverso il ricorso insistito e organizzato "militarmente" a proporre sul mercato oggetti sempre più privi di valore

d'uso, ma intrinsecamente forniti di un sorprendente valore di scambio. È perciò vero che l'avanguardia, in pieno spirito modernista, sfrutta a proprio vantaggio la ricerca della novità, e si pone in ciò in stretta omologia con le regole della produzione capitalista. Ma per Futurismo, Dada e Surrealismo questa omologia è esplicitamente una strategia di conflitto, del resto sottolineata dall'uso, a propria volta metaforico, del lessico militare. Come sostiene Bürger (1974), l'alienazione dell'uomo borghese trova nelle forme dell'espressione artistica un terreno di rinvenimento della propria totalità perduta. Se nel corso della sua esistenza pratica egli è costretto ad agire soltanto secondo fini razionali e per profitto, al contrario l'arte gli offre un (falso) supplemento, capace di riempire questa sua parzialità, consentendogli di sperimentarsi come persona, di dispiegare in maniera totale le proprie facoltà. Ciò presuppone una radicale separazione tra l'ambito estetico e la vita economico-produttiva e occulta il fatto decisivo per il quale il primo, nella modernità, esiste soltanto *sub condicione* del secondo. L'aggressione delle avanguardie investe questa separazione: riportare l'arte al centro della vita o fare della vita una forma d'arte significa negare un'esistenza interamente sovrintesa da finalità utilitaristiche e razionali e, allo stesso tempo, significa mostrare la natura illogica e irrealistica della sbandierata autonomia del fatto estetico. La prima parte del Manifesto del Surrealismo del 1924, come si ricorderà, è quasi totalmente incentrata su questo punto. Ma, più in generale, tutte le avanguardie, in contrasto con qualsiasi dimensione contemplativa della fruizione dell'arte, esprimono il tentativo, disperato e impossibile – disperato e impossibile perché restano movimenti borghesi, del tutto interni al mondo che disprezzano – di organizzare una nuova prassi vivente a partire dall'arte. La condizione che fa degli avanguardisti delle “sentinelle avanzate” (Marinetti 1968, 7), non si raggiunge solo attraverso il rifiuto del canone letterario o il rifiuto del ruolo tradizionale del poeta (cfr. Curi 2009), e dunque attraverso una prospettiva inedita di poesia, sebbene entrambe le cose si possano agilmente ritrovare in tutte le avanguardie. La vera scommessa del Futurismo, poi ripresa da Dada e dal Surrealismo, consiste in un attacco scoperto allo status dell'arte nella società borghese, attraverso l'aggressione al suo mercato e il corrispondente attacco al suo rovescio, ovvero al museo. Come ha scritto ancora Bürger, le avanguardie “non negano una precedente impronta dell'arte (uno stile), ma l'istituzione arte in quanto qualcosa di separato dalla vita concreta degli uomini” (1974, 59). Per farlo adottano una strategia peculiare che unisce in modo paradossale l'idea mercantile di novità, l'irrisione delle logiche di eteronomia dell'arte in epoca capitalista e una feroce denuncia dell'illusione di ogni autonomia dell'arte (e dell'artista). Dall'ambito estetico, in questo modo, si colpisce direttamente quello economico (il mondo dominato dall'unico fine del profitto) e quindi quello politico (le relazioni tra gli uomini e le istituzioni mediate da tale fine). La dissacrazione del buon gusto come codice sociale della modernità borghese non si traduce più soltanto nel potenziale allargamento dello spazio del poetabile (come avveniva presso i

romantici) e nemmeno di ciò che è rappresentabile in chiave seria dalla letteratura, come nelle “poetiche dell’insignificante” (Pellini 2016) dal naturalismo al modernismo. Non è più soltanto l’appropriazione letteraria di un lessico, di un tono o di uno stile precedentemente inammissibile. È un atto di diserzione rispetto alle grammatiche comportamentali inscritte nel campo estetico. L’eccentricità e l’esibizionismo dell’avanguardia, espresse ora dal presentismo, ora dal primitivismo e ora soprattutto dall’antagonismo verso il pubblico sono mezzi per dar voce ad una dissidenza antiborghese ad un tempo aristocratica e plebea, come indicato, appunto, dall’esempio di Baudelaire. Ma, in più, nell’avanguardia tutto questo si configura come un’astuzia, una scorrettezza impropria, perseguita in maniera fredda e gratuita, che colpisce duramente il faticoso lavoro del buon artista-artigiano, per così dire, e specialmente di colui che coltivi atteggiamenti di progressismo sperimentale. Come ha indicato Edoardo Sanguineti, l’avanguardia compie un movimento che, per un verso, indica “l’ispirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire al giuoco immediato della domanda e dell’offerta” e per l’altro “il virtuosismo cinico del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza indebolita e stagnante di produttori meno avvertiti e meno spregiudicati” (Sanguineti 1965, 54). In altri termini, l’avanguardia pone sul mercato un oggetto apparentemente invendibile, con la cinica consapevolezza che esso, per la natura irrazionale e interessata al solo profitto del mercato stesso, troverà i propri acquirenti, tagliando fuori i concorrenti. Come si capisce, qui, a differenza di tutta l’estetica modernista, non importa affatto l’oggetto, ma il meccanismo, come dimostra in maniera leggendaria la *Fontana* (1917) di Duchamp.

Ora, il punto fondamentale che vorrei sottolineare in questo contesto è che per intendere e pensare l’arte non come discorso autonomo sull’uomo ma come autoriflessione eteronoma sulla società che produce una certa idea di uomo e dunque anche di arte abbiamo dovuto attendere che si sviluppasse un ragionamento teorico sopra le avanguardie primo-novecentesche. Non è dunque un caso che quel ragionamento teorico sia stato promosso, se non esclusivamente, certo massicciamente e in misura decisiva dalle neoavanguardie, la cui collocazione nelle storie letterarie ha sofferto di una indecisione tassonomica simile a quella con cui frettolosamente si è cercato di diluire l’avanguardia del primo Novecento nel mare magnum del modernismo. Il parallelo è interessante: così come le avanguardie storiche sono movimenti moderni, impropriamente assimilati al modernismo, specie dai contesti culturali in cui esse non hanno di fatto operato, o dove lo hanno fatto soltanto in parte o in maniera incompiuta (il vorticismismo nel Regno Unito), così le neoavanguardie sono movimenti postmoderni, nel senso che nascono dopo la grande faglia storica rappresentata dal secondo Dopoguerra e dalla terza rivoluzione industriale, ma certamente non sono assimilabili

alle poetiche postmoderniste. Le neoavanguardie si pongono sul crinale di due stagioni culturali profondamente differenti. Come ha scritto diversi anni fa Raffaele Donnarumma a proposito del contesto italiano, il Gruppo 63 “da un lato enfatizzava la logica stessa del moderno, portandola a un punto di rottura; dall’altro, era dentro il corso del mondo, esibiva quella degradazione dell’arte che la società di massa perseguiva e dava voce a parte di quell’antagonismo sociale che, già manifestatosi con i beatniks e poi esploso con il Sessantotto, avrebbe colpito quell’ordine e quella tradizione” (Donnarumma 2003, 65). Se rifiutiamo l’idea che concepisce il Novecento come blocco continuo di avanguardie, balza all’occhio che tra avanguardie storiche e neo-avanguardie non vi sia soltanto uno iato temporale di vari decenni. Vi è piuttosto una distinzione, anche troppo evidente, imposta da quel “neo-” che trasforma in storiche le avanguardie del primo Novecento, e si tratta, appunto, della funzione storicizzante che le neoavanguardie hanno praticato sul concetto stesso di avanguardia, preservandone la differenza costitutiva, ovvero sia facendo dell’avanguardia un’arte da museo, secondo una nota espressione sanguinetiana. Laddove le avanguardie storiche avevano concentrato gli sforzi teorici in direzione di manifesti che ad un tempo chiarissero e imponessero una determinata poetica, le neoavanguardie hanno in genere evitato imperativi categorici lasciando spazio al contrario ad una dialettica interna spesso anche accesa. La differenza decisiva non è dunque “di grado” ma di contesto: cambia il funzionamento della sfera pubblica, del mercato, dei media e quindi cambia il significato del “fare avanguardia”. Nel secondo Dopoguerra l’avanguardia fronteggia un’industria culturale completamente mutata, organizzata da un mercato assai flessibile, ormai del tutto abilitato a inglobare rapidamente il nuovo, trasformandolo in stile o in moda. Ciò che per l’avanguardia storica era possibile come rottura totale tramite lo scandalo (la marinettiana “voluttà di essere fischiati”), nel contesto in cui operano le neoavanguardie diventa spesso inefficace: lo spettatore, sempre più emancipato, rigetta o assorbe con facilità tali espedienti, e ne risulta in larga misura “impermeabile”. L’addomesticamento dell’avanguardia passa anche attraverso due espedienti retorici impiegati più o meno inconsapevolmente dalla storiografia letteraria: considerare d’avanguardia tutto ciò che è radicale da un punto di vista stilistico; utilizzare in senso metaforico l’espressione avanguardia per caratterizzare tendenze e poetiche dell’intera storia letteraria, finendo per considerare la modernità come un susseguirsi di manifestazioni di avanguardia. Alcuni neoavanguardisti radicalizzano la natura sovversiva delle proprie manifestazioni, esprimendo il proprio disgusto anche attraverso il disgustoso: la rottura dell’ordine rappresentativo dell’arte passa esattamente attraverso la rappresentazione del più decisivo degli interdetti kantiani sulle possibilità del bello. Da una parte, l’intento è mostrare che l’arte stessa non è altro che la presentazione di ciò che è abietto in forma di piacere assoluto, è insomma il disgusto come forma escrementale e distruttiva e insieme come godimento innocente. Dall’altra però la neoavanguardia, rispetto all’avanguardia

storica, tende a rinunciare volontariamente al mandato eroico del proprio intervento; fa a meno, insomma, di quel miraggio di purezza – poter riattivare la vita contro la passività dell'arte sublimante – sottraendosi alla sublimazione, come avviene programmaticamente nell'Internazionale Situazionista. Alla provocazione del ribelle primo-novecentesco fa seguito la progettazione ordinata del disordine del rivoluzionario, del sabotatore consapevole. Allo “shock esterno” si sostituisce il lavoro interno sui codici, sui dispositivi, sui linguaggi della comunicazione. La separazione e il rifiuto, ancora romantici, sono rimpiazzati dal tentativo, già espresso peraltro dall'ultima avanguardia storica, cioè dal Surrealismo, di occupare posizioni strategiche, esercitando autorevolmente forme di egemonia culturale. Così le pratiche d'avanguardia si distribuiscono, si specializzano, entrano in circuiti editoriali/mediatici differenti.

Tutto ciò ha contribuito non poco all'elaborazione della critica più nota e severa rivolta alle avanguardie secondo-novecentesche, ovvero che, al netto del loro radicalismo formale, le neoavanguardie non sarebbero state altro che l'espressione più organica della nuova industria culturale. Tali accuse, tipicamente rivolte, per esempio, contro il Gruppo 63 in Italia, ma, in qualche modo, riferibili anche al Nouveau Roman, o a Tel Quel in Francia, nascondono preoccupazioni assai più generali, che colpiscono il significato profondo e intimo anche di Futurismo, Dada e Surrealismo, ovvero attaccano le tecniche con cui le avanguardie sperimentano il conflitto. Ciò riguarda, più specificamente, l'accettazione avanguardista delle condizioni storiche: così come il Futurismo prende atto che la seconda rivoluzione industriale ha realizzato e superato la mitologia, e che la velocità della macchina ha irreversibilmente modificato la percezione – “lo spazio e il tempo bruciarono sul colle” –, così come Dada e Surrealismo prendono atto che la logica e il sapere razionale occidentali hanno condotto l'Europa verso il baratro morale, inaccettabile e rivoltante, della Prima guerra mondiale, nello stesso modo anche il Gruppo 63 e i gruppi internazionali di poesia visiva e di poesia concreta prendono atto che la nascita del neocapitalismo comporta la fine delle lingue letterarie, l'Internazionale Situazionista prende atto che l'unico modo per evitare la feticizzazione commerciale dell'arte sia “detournare” lo spazio in cui l'arte come manifestazione sociale ha effettivamente luogo, il movimento nucleare prende atto che l'esplosione dell'atomica e la guerra fredda comportano la necessità di dar compiuta e giustificata rappresentazione ad un'alienazione di ordine essenzialmente comunicativo e formale. Insomma, il “presentismo” delle avanguardie è in realtà, da sempre, la prima delle tecniche del conflitto che esse mettono in campo, e consiste, in sostanza, nella totale, cinica mancanza di nostalgia o di rimpianto per le condizioni storiche del passato, molto spesso difese con forza dall'establishment culturale (anche da quello più dichiaratamente progressista). Le avanguardie accettano in positivo e anche in negativo le condizioni storiche all'ordine del giorno. La differenza tra le prime e le seconde avanguardie, da questo punto di vista,

consiste nel fatto che per queste ultime la spinta dal presente verso il futuro porta con sé anche l'esigenza di recuperare nell'esperienza complessiva del primo Novecento la discontinuità rappresentata dalle avanguardie storiche. Alla loro attività si accompagna, dunque, non raramente la piena consapevolezza non soltanto di aprire una nuova epoca, ma soprattutto di chiudere quella precedente, assecondando un sentimento che altrove ho definito ottimismo-apocalittico. Ciò, oltre a trovare uno straordinario parallelo con la stagione letteraria statunitense dei primi anni Sessanta, è anche alla base del fraintendimento che vuole le neoavanguardie come ultimo momento del cosiddetto *high modernism*. Non può non venire in mente l'etichetta italiana *I Novissimi*, apripista della stagione neoavanguardista del Gruppo 63, che, per testimonianza dei suoi stessi ideatori, sintetizzava proprio due opposte polarità: novità e apocalisse. Come dichiarato dai suoi stessi ispiratori l'etichetta risultava "più ambigua possibile, perché pigliava due piccioni con una sola fava" andando a significare "da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro lato gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo" (Sanguineti 2005, 89). Se il discorso *a posteriori* sembra riconnettere il gruppo all'ultima fase del modernismo europeo – "dopo di noi il diluvio" – non è difficile scorgere che, *a priori*, il significato de *I Novissimi* si colloca in un terreno ambiguo, siccome, ad un tempo, contribuisce ad accelerare il tramonto di una certa idea di cultura e si fa testimone, esaltando tale crepuscolo, della fine di un'epoca.

È proprio questa innervatura incipiente che rende il nuovo delle neoavanguardie ambiguo, relativo, strategico, essenzialmente diverso rispetto al nuovo modernista: il suo movimento non è più proiettato verso il domani come promessa di fondazione, ma si rivolge a un oggi da pensare, secondo un celebre motto di Charles Olson, come un mattino di cui il poeta è archeologo. Questa inclinazione, unita all'attenzione metalinguistica, al riuso di universi semiotici e di strutture prosodiche, al freddo ricorso al già scritto o al già realizzato, e alla polemica con l'impegno politico diretto o contenutistico, connette le neoavanguardie al clima che, con varie approssimazioni, chiamiamo postmoderno. Ma mentre i postmodernisti tendono a reimpiegare scarti formali e procedure d'avanguardia per fini eminentemente letterari (anche quando la posta in gioco è la legittimazione di una nuova posizione nel campo), i neoavanguardisti, sul modello delle avanguardie storiche, continuano a reagire con obiettivi extraletterari alla condizione materiale e storica del loro essere artisti. Anche questa dialettica non è troppo diversa da quella tra avanguardie storiche e modernismo. A ben vedere, infatti, mentre l'arte modernista, anche nei suoi momenti più radicali, tende a puntellare le rovine del mondo, dandogli rappresentazione, tenendo insieme lirismo e crollo della tradizione, risemantizzando il mito e insistendo sulle poetiche del frammento, l'arte d'avanguardia, al contrario, scuote quelle rovine, impiegando espedienti stilistici spesso simili, ma per farle definitivamente cadere. L'arte d'avanguardia, in altri termini, non è

arte sperimentale, se non in modo apparente ed epidermico. Non è arte nuova, nel senso molto romantico di arte guidata dal genio individuale che non conosce o disconosce modelli. Avanguardia significa soprattutto arte contro o anti-arte: arte contro il mercato, arte contro l'idea d'arte, arte contro la condizione di degradazione e disoccupazione cui la società borghese induce l'artista moderno. Arte contro l'artista moderno, contro il genio individuale. Avanguardia significa considerare tutta l'arte, anche la migliore arte di ricerca del proprio tempo, come merce. Avanguardia vuol dire in particolare sottrarre l'arte dall'innocuo e neutralizzante campo dell'estetica e utilizzarla come strumento epistemologico, come percorso vitale e politico di riconquista di sé e di liberazione dell'uomo dalle catene materiali e simboliche che ne limitano l'esistenza.

La natura di questo dissenso, soprattutto nelle neoavanguardie, entra in aperta collisione con qualsiasi forma di impegno politico che passi dalla posizione manifesta dell'autore o dalla semplice tematizzazione di contenuti impegnati. Forme narrative e poetiche che, strutturalmente, riconfermano la comunicazione dominante non possono pretendersi veicolo giustificato di un contro-discorso: il conflitto, per la neoavanguardia, non "esprime" un contenuto nuovo, ma mostra il funzionamento ideologico di quelle forme che, come vuole Marshall McLuhan, esprimono il vero contenuto dell'arte. L'impegno si sposta, per questo, dal livello delle tesi a quello della natura e della possibilità espressiva dei dispositivi: dal messaggio alla condizione di possibilità del messaggio, dall'enunciato alle grammatiche che lo rendono persuasivo, naturale, innocente. Da questo punto di vista, anche un critico attento come Bürger non sembra accorgersi che le avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta non sono semplicemente la riproposizione sterile e anzi perfettamente inscritta nei meccanismi del mercato di pratiche e tecniche di dissenso che nella società neocapitalistica non scandalizzerebbero più nessuno. Se l'attacco delle avanguardie storiche all'istituzione dell'arte ha reso riconoscibile l'arte come istituzione, è solo attraverso questa ripetizione nel secondo Dopoguerra, peraltro rinnovata nei modi e anche nelle finalità, che siamo stati in grado di reinscrivere quelle prime esperienze, altrimenti destinate alla rimozione o all'addomesticamento, in forme rinnovate di dissenso e di opposizione. Come indicato correttamente da Renato Poggioli, in piena riemersione dell'avanguardia degli anni Sessanta, "la ricostruzione intellettuale di situazioni storiche diverse da quella presente" (1962, 27) è decisiva per la comprensione di movimenti che sono interni alla storia delle arti e della letteratura solo in modo epidermico e dunque sono interpretabili con categorie estetologiche solo parzialmente. In effetti, a discredito delle neoavanguardie viene di norma avanzata una seconda critica, tanto tigliosa, quanto ingenua sul piano teorico e ingiusta su quello storico, ovvero sia che le neoavanguardie produrrebbero testi non all'altezza delle dichiarazioni di poetica e della loro stessa teorizzazione. L'errore di prospettiva, in questo caso, riguarda il fatto che le opere d'avanguardia non assumono

per definizione i criteri di qualità invocati dai loro detrattori. Come ha ribadito Fausto Curi (2013), la poesia d'avanguardia è sempre antipoesia, la narrativa d'avanguardia è sempre antinarrativa, la pittura d'avanguardia è sempre antipittura. L'opera d'arte d'avanguardia nega in modo programmatico l'unità significativa dell'opera d'arte, così come nega la categoria di produzione o di genio individuale. Al di là delle sue diverse incarnazioni storiche – dalla tavola parolibera al collage, dal non-sense al ready-made, dall'antiromanzo alla poesia concreta – l'arte d'avanguardia apparirà inevitabilmente fredda e concettuale ai suoi nemici per una ragione assai semplice: lo è (e vuole esserlo). Se, infatti, l'opera d'arte tradizionale cercherà per propria natura di occultare il fatto che è stata creata, al contrario l'opera d'avanguardia si presenterà sempre in modo esplicito e dichiarato come creazione artificiale, come artefatto.

La teoria dell'arte d'avanguardia risemantizzata dalle neoavanguardie ci spinge, in definitiva, a spostare nuovamente l'attenzione da dentro l'arte alle condizioni che la rendono socialmente possibile; dall'estetico al politico; dal culturale all'economico; dal sovrastrutturale alla struttura di cui tutte le posizioni intellettuali disponibili non sono che sintomi. Da quest'ottica, la modernità letteraria non può coincidere con l'epoca moderna; il modernismo non può coincidere con la modernità letteraria; l'avanguardia, ovviamente, non può coincidere con il modernismo. Allo stesso modo, la postmodernità non coincide con il postmodernismo, e la neoavanguardia – pur situandosi storicamente “dopo” la grande faglia del secondo Dopoguerra – non è riducibile alle poetiche postmoderniste. È piuttosto istruttiva (oltre che certamente condivisibile) la recente proposta della categoria di neomodernismo per spiegare la persistenza (o la riattivazione) di posture, ambizioni e vincoli formali che non coincidono né con la manieristica testualizzazione del mondo postmodernista, né con la logica neoavanguardista dell'antiromanzo o dell'anti-poesia. È da notare che, come ha scritto Tiziano Toracca (2022), il “neo-” che separa questa esperienza da quella propriamente modernista non può essere inteso soltanto in chiave cronologica ma, di fatto, va pensato in maniera interpretativa (sul modello del neo- della neoavanguardia, dunque). La ripresa del modernismo, che è anche la ripresa di un progetto emancipativo (interrotto o meno che sia stato), di una fedeltà alla sperimentazione e alle risorse epistemologiche della letteratura, non può comunque sfuggire alla forte discontinuità imposta dalle condizioni materiali e storiche esterne. La resistenza della forma-romanzo (per quanto sperimentale, disarticolato, metariflessivo esso voglia essere) o del linguaggio poetico (per quanto quotidiano, piano, deliricizzato o neocrepuscolare) e, più in generale, del progetto conoscitivo del realismo moderno (certo, come mimesi mediata o come impiego di secondo grado delle risorse stilistiche moderniste) si accompagnano nel neomodernismo a una decisa torsione pubblica degli argomenti. L'ingresso della crisi della storia (società, politica, lavoro, potere) tra le urgenze dell'individuo, entro la prospettiva testardamente soggettiva della rappresentazione, è parte ed effetto della

condizione postmoderna. La proposta dell'etichetta dimostra che, come nella modernità, anche nella postmodernità convivono poetiche, declinazioni artistiche, modi della rappresentazione diversi, alcuni dei quali assumono i caratteri di una poetica che definiamo, almeno dalla fine degli anni Settanta, postmodernismo. Ma la logica culturale postmoderna esercita verso il postmodernismo un fortissimo potere assimilante, confusivo. Spetta alla critica separare, costruire simmetrie altre, cercare discontinuità in periodizzazioni e tassonomie apparentemente condivise. La faglia nevralgica, evenemenziale, che separa modernità e postmodernità è dunque decisiva per rendere leggibile – attraverso le differenze – la specifica modalità con cui la critica ha rinegoziato il rapporto tra forme estetiche, istituzioni culturali e condizioni storiche della loro possibilità. Occorre anzi tener conto di una evidenza paradossale: il concetto stesso di modernismo è, in larga misura, un prodotto posteriore – un costrutto storiografico che si stabilizza pienamente quando diventa necessario nominare un “prima” in opposizione a un “dopo”, cioè quando l'emergere del postmoderno impone retrospettivamente la definizione di un modernismo come blocco relativamente coerente. È già stato ampiamente dimostrato dalla critica (cfr. Cianci 1991; Toracca 2022) che la pionieristica proposta del termine *modernism* avanzata da John Crow Ransom e da Laura Riding e Robert Graves, in riferimento alla sperimentazione poetica anglosassone degli anni Venti, non ebbe sostanzialmente alcun seguito (cfr. Calinescu 1987). Si deve invece ai lavori di critici della generazione successiva, come Irving Howe (1967) e Harry Levin (1966), lo sdoganamento del termine, da subito inteso in contrapposizione con la prima produzione postmoderna. È, quindi, rispetto a questa faglia che le proposte tassonomiche sulle configurazioni complessive dell'epoca moderna e contemporanea, lungi dal configurarsi come un esercizio meramente classificatorio dei fenomeni estetici, diventano per propria natura proposte politiche. Diversi anni fa, Giovanni Cianci invitava la critica a disarmare l'insistente e incontrollabile utilizzazione ideologica del concetto di modernismo, dismettendo possibilmente i “paradigmi onnicomprensivi” per tornare a “più euristiche micrologie, orientate verso la pluralità e la specificità intrinseca dei singoli modernismi” (Cianci 1991, 40). Questa richiesta, che ha dalla sua la forza del buonsenso e rimanda evidentemente a una sorta di deontologia professionale, richiamando il critico al suo principale lavoro di interprete e di filologo, sembra tuttavia ignorare che il solo impiego del termine è, di fatto, una proposta politica. Discutere periodizzazioni e tassonomie del modernismo e del postmodernismo (per esempio indicando la differenza costitutiva di avanguardie e neoavanguardie entro le logiche culturali egemoni in epoca moderna e postmoderna, come si è provato a fare qui) è l'unico modo di porre in discussione gli assetti vigenti delle cose, i parametri e i protocolli attraverso cui consideriamo acquisizioni e regressioni nella storia letteraria e tramite i quali selezioniamo le opere, i testi, gli autori degni della nostra attenzione.

BIBLIOGRAFIA

- ANCESCHI, L. 1983. *Progetto di una sistematica dell'arte*. Modena: Mucchi.
- BARILLI, R., CURI, F., LORENZINI, N. (eds.). 2005. *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna: Pendragon.
- BENJAMIN, W. 1969. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*. Ed. by R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOURDIEU, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- BÜRGER, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CALINESCU, M. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- CANGIANO, M. 2018. *La nascita del modernismo italiano: filosofie della crisi, storia e letteratura*. Macerata: Quodlibet.
- CIANCI, G. 1991. *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta*. Roma: Bulzoni.
- CURI, F. 2009. "Canoni, poetiche, modelli, avanguardie." In G. Angeli (ed.). *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, 13-29. Firenze: Alinea.
- . 2013. *Piccola storia delle avanguardie da Baudelaire al Gruppo 63*. Modena: Mucchi.
- DONNARUMMA, R. 2003. "Postmoderno italiano: qualche ipotesi." *Allegoria*, 15/43: 56-85.
- EAGLETON, T. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- FRIGERIO, F. 2014. *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese 1900–1940*. Torino: Einaudi.
- HAZARD, P. 1935. *La crise de la conscience européenne (1680–1715)*. Paris: Boivin.
- HOWE, I. 1967. *Decline of the New*. New York: Harcourt, Brace & World.
- LEVIN, H. 1966. *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford University Press.
- MARINETTI, F.T. 1968. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. by L. De Maria. Milano: Mondadori.
- PELLINI, P. 2016. *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'impersonalità*. Roma: Artemide.
- POGGIOLI, R. 1962. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: il Mulino.
- SANGUINETI, E. 1965. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- WELLEK, R., WARREN, A. 1949. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace.

TYRUS MILLER

ARTIST-FICTION IN AN EXPANDED FIELD

Avant-Garde Legacies in John Holten's The Readymades and K.D.'s Headless

ABSTRACT: This essay examines how contemporary artist-fiction reactivates the historical and neo-avant-garde as a problem of belated creation rather than as a simple repertoire of formal devices. Taking John Holten's *The Readymades* and Goldin+Senneby's *Headless* as paired case studies, it argues that both works inherit avant-garde procedures – readymade appropriation, manifesto, fictional authorship, performance, secret society, and generative constraint – under conditions in which both the historical avant-garde and the neo-avant-garde have already become historical. Holten's novel is read as a literary work that constructs the fictional Serbian artist group LGB in relation to post-Yugoslavian trauma, using concepts such as the “fictional site” and “active escapism” to explore art's fragile capacity to work through violence without overcoming it. By contrast, *Headless* is analyzed as an artist-novel generated from Goldin+Senneby's long-term conceptual art project on offshore finance, in which delegated authorship, detective fiction, and Bataillean acephaly mimic the opacity and displacement of global capital. In both cases, avant-garde newness survives only through citation, repetition, mediation, and reenactment. Rather than confirming the exhaustion of avant-garde ambition, these works test its contemporary afterlife in an expanded field between literature and visual art. Artist-fiction emerges as a form in which the unresolved legacies of radical art are narratively reassembled, exposing the burdened persistence of what Harold Rosenberg called “the tradition of the new”.

KEYWORDS: Avant-garde; Neo-avant-garde; Artist-novel; Conceptual art; Bataille.

1. Artist's Novels and Neo-Avant-Garde Repetitions

The so-called “historical” avant-gardes of the early twentieth century, with their distinctive succession of “isms” following one after another in the century's first three decades, challenged the paradigm of artistic creation as the product of the single, individual artist and sought to reframe artmaking in new group, collective, or even anonymized modes. Concurrently, in typical products and institutions such as the avant-garde periodical or performance venue, they brought together works in divergent and dissonantly colliding media. Especially important were intensive interactions between visual and verbal arts in typographically extravagant manifestos, ekphrastic texts,

collages, picture-poems, and elaborately designed performances. The revival and extension of these original avant-garde modes by artists after World War II – in tendencies ranging from concrete poetry, “action painting,” geometric art, and art informel to Situationism, Fluxus, Living Theatre, and Actionism – has been characterized by critics such as Peter Bürger, Hal Foster, and Benjamin Buchloh as “neo-avant-garde.” (Bürger 1984, 47–54; Foster 1996, 1–32; Buchloh 2000, xix–xxxiv). This term carries paradoxical connotations, combining the historical avant-garde’s thrust toward newness and futurity with the shadow of repetition of and retrospection upon an already achieved artistic past: “neo-” as new and “neo” as once again.

For Bürger, this element of neo-avant-garde repetition is discrediting. Any attempt, in his view, to revive the avant-garde once it has become an established element of the historical past must prove inauthentic, betraying the defining characteristic of the avant-garde: its impulse to pass beyond the domain of art into the space of a renewed life-praxis. The appearance of a neo-avant-garde, Bürger argues, is a sign not only that the original avant-gardes have become historical but also that they have failed in their attempt to abolish the institution of art as a separate, autonomous realm and to introduce the artistic into a transformed generality of life in all its activities, dimensions, and senses. The neo-avant-garde, Bürger asserts, is just more autonomous art (albeit with a vastly expanded repertoire of new forms and materials), undergirded by those interconnected institutions that support art’s separateness (Bürger 1984, 49–54).

Foster and Buchloh both acknowledge the force of Bürger’s critique, but neither accepts his blanket dismissal of the neo-avant-garde. Each instead analyzes the ambivalent dynamics by which postwar art extends the historical avant-garde’s legacy. Foster recuperates neo-avant-garde repetition in psychoanalytic terms, seeing in its returns a selective foregrounding and symbolic “working-through” of elements repressed by the mid-century history of fascism, Stalinism, and global war. Buchloh, by contrast, focuses on how the neo-avant-garde internalized, in its forms, processes, and materials, postwar dynamics of capitalist production and economy: automation, consumerism, marketing, and the “culture industry.” For Buchloh, these internalizations highlight art’s ambivalent relation to Cold War society and political economy. Both critics therefore provide a more nuanced account of neo-avant-garde developments in the visual arts than Bürger, who, as a literary historian, refers only schematically to early twentieth-century art and even more thinly to postwar artistic activities (Foster 1996, 1–32; Buchloh 2000, xix–xxxiv)¹.

The existence of the critical debate initiated by Bürger’s *Theory of the Avant-Garde* (first published in German in 1974, then in an influential English translation in 1984) implies not only that the classic avant-gardes of the early twentieth century have become

¹ For partial redress of this shortcoming, see the chapter on Joseph Beuys in Bürger 1992.

“historical,” but also that their second mobilization in the neo-avant-garde has by now also become part of the historical past. If we consider the temporal scope of Buchloh’s *Neo-Avantgarde and Culture Industry, 1955-1975*, we can see that Bürger’s landmark theory coincided with the closing of two decades of neo-avant-garde activity. Foster’s book, looking back from “the end of the century,” suggests this epochal closure even more explicitly. In thinking about the neo-avant-garde, then, we have to do with a *doubly* “historical” memory, encompassing both recall of the historical avant-garde itself and recall of neo-avant-garde reworkings of the original avant-garde. This is the sense in which Rosenberg’s phrase “the tradition of the new” remains pertinent: it names the paradox by which artistic newness reaches the present as an inherited and repeatedly reactivated repertoire (Rosenberg 1959, 3–27). Rather than drawing a bright line between the two avant-garde moments – “historical” and “neo-” – our present-day perspective, like a magnet in a field of iron filings, tends to align a historiographic picture in which the interactions and continuities between these two moments become more evident. While Foster and Buchloh are less dismissive of the neo-avant-garde than Bürger, and suggest, perhaps, a greater potential for continued resonance in contemporary art, they too deal with the neo-avant-garde primarily as a legacy, as an artistic repertoire of the recent past, sufficiently distant from the contemporary present as to have become “historical” in ways that are more proximate to the historical avant-gardes themselves.

This reframing of the historical/neo-avant-garde relationship sets the critical stage for my subsequent discussion of the two contemporary “artist novels” that are my primary focus: the Irish expatriate writer, publisher, curator, and artist John Holten’s 2011 novel *The Readymades*; and the 2014 novel *Headless*, published pseudonymously by “K.D.,” which is the textual-literary outgrowth of an elaborate conceptual art project by the Swedish artists Goldin+Senneby (Simon Goldin and Jakob Senneby). Through a paired look at these novels, I argue that they do not simply repeat avant-garde devices or merely lament the exhaustion of avant-garde novelty. Rather, they turn the avant-garde’s inherited repertoire into a narrative problem: how can radical artistic creation still be imagined when gestures of newness arrive already mediated by the historical and neo-avant-garde past? Holten’s novel will be read through post-Yugoslavian art’s concepts of the “fictional site” and “active escapism,” while *Headless* will be read through Bataille’s acephaly and Rousselian/Oulipian procedures of generative constraint. Making reference to historical avant-gardes such as Dadaism and Surrealism, both books therefore return to a question earlier posed by the neo-avant-gardes: in what sense can latter-day avant-gardism carry out the artistic and cultural work of radical creation, haunted as it is by the ghosts of avant-gardes past?

Both novels, appearing only a few years apart from one another, foreground a relation between a contemporary art project or movement and the unfolding of the novelistic

narrative, at least loosely centered upon an enigma or “mystery.” In both cases, the title of the novel alludes to an instance of the historical avant-garde: Marcel Duchamp’s “readymades,” in the case of Holten’s novel; and in *Headless*, Georges Bataille’s “Acéphale” (“headless”) secret society of the mid-1930s, an extreme, renegade offshoot of the Surrealist movement. Both books exhibit a hybrid, metafictionally reflexive form of authorship: Holten through the vehicle of a found and translated manuscript by an only dubiously reliable memoirist, a suicided Serbian artist, Djordje Bojić; Goldin+Senneby through an elaborate “ghost-written” structure in which the (real-life) English expatriate mystery novelist and food writer John Barlow is commissioned to investigate an offshore company called Headless, Ltd. Author John Barlow figures in the novel as the hapless commissioned writer-character “John Barlow,” whose authorship may ultimately have been usurped by “K.D.,” another writer, who may be Kara Donnelly, a client service manager of the Sovereign Trust (an actual global financial services company), engaged to complete the book due to John Barlow’s vertiginous descent into a mystery-induced delirium.

Despite similarities in some of their underlying structures and concerns, however, these two artist novels also reflect a salient difference in their mode of narrative production. Despite its art-world references and even publication context, Holten’s work remains predominantly *literary*, with the narrative internalization of the activities of the fictional Serbian art collection “The LGB Group” serving to convey the novelist’s thematic interest in the Yugoslavian civil war and its traumas, the relations between everyday life and historical violence, and the disruptions of psychic and sexual identity occasioned by expatriation. In contrast, the literary production of *Headless* is fully subordinate to and derivative from the extra-literary *artistic* activities of Goldin+Senneby and their network of academic informants, curators, actors, and other supporting figures. Staged art events are the literal, effective cause of the book’s incidents, as the novel elaborates in mystery form various sequentially organized art world events and incorporates, alongside fictional characters, named actual personages who participated in Goldin+Senneby’s carefully managed art actions. Holten’s book, thus, is a literary work with artist-group activity as its central fictional device; Goldin+Senneby’s (John Barlow’s, K.D.’s, etc.) book is an artistic work that assumes the ultimate form of a piece of published genre fiction – though actually published by an art press, Sternberg, rather than a commercial trade publisher of popular mystery novels. Only the latter, then, strictly corresponds to David Maroto’s useful definition of the “artist-novel” as a distinct genre or “new medium” of contemporary art activity: a production, Maroto writes, of “not-literature” as art, as one remediation of the contemporary art world’s “post-medium condition” in which “narrative is a consequence” (Maroto 2019, 38). By “consequence,” I understand narrative as the result or trace of an artistic procedure, institutional situation, or performance, rather than as the autonomous literary source from which the

artwork subsequently follows. Holten's novel is, if anything, a meta-"artist's novel," exploring the fiction of what a novel would look like *were it to have been generated out of the activity of an artist group such as LGB*, which was, however, invented substantially for and within the framework of Holten's literary production, though also drawing upon his connections with the art scene of Berlin and elsewhere and extending out toward them.

2. Reading *The Readymades*

The Readymades tells the story of how an Irish artist, writer, and would-be publisher, "John," somewhat at loose ends in Paris, meets a Serbian expatriate and inactive artist Djordje Bojić, spends a night drinking in a bar with the melancholy Serb, and gets drawn to him and his motley circle of friends. Hearing about his artist's past and a memoir that Bojić is trying to compose, John tries to solicit the manuscript for his small press publication venture, itself something of a fitful work in progress. It is notable, parenthetically, that Holten's actual press – publishing out of Dublin, Oslo, and Berlin and the publisher of *The Readymades* itself – is called "Broken Dimanche Press," or BDP. Its name derives from the neo-avant-garde artist Yves Klein's publication *Dimanche: Le Journal d'un seul jour, Théâtre du vide*, which includes the famous picture of Klein in midair after jumping from a wall, captioned "the painter of space hurls himself into the void." (Fraser-Smith 2018, 17). Holten's addition of the adjective "Broken" suggests a later, more sober perspective when the airborne neo-avant-gardist has yielded to historical gravity after all and crashed onto the hard pavement below.

John receives a scrawled message from the man that reads: "I am going to die soon and the world will follow me help me if you can." When John finally tracks down Djordje and tries to visit him at his apartment to get the manuscript, he learns that his recent acquaintance has committed suicide. Unexpectedly, on an impulse, John forces the door to the apartment and pilfers the manuscript from the artist's disordered room before anyone can dispose of his effects. Through an online ad, John engages a translator, who sets to work on the manuscript. Djordje's former associates are less than enthusiastic about this memoir, as we learn, likely because of past crimes as Serbian soldiers in the Bosnian war and present connections to criminal activity such as drug dealing, while his artist-collaborator Gojković has art world commercial interests to protect. They try to scare the writer and translator away from publishing the potentially compromising memoir, and the translator is ambushed in the street and badly beaten. After two shorter initial sections narrating these various encounters, the rest of the novel "reproduces" the uncompleted manuscript narrating Djordje's life and friendships in Belgrade before the civil war, their experiences in the war in Bosnia, and the subsequent activities of the Serbian art group LGB (a fictional entity, but with recognizable traits of Belgrade art practices in the late 1990s), which utilizes a variety of neo-avant-garde "readymade"

tactics to try to instantiate a new “normality” after the traumas of war (Sretenović, Dimitrijević, Anđelković 2005; Yildiz 2022).

The found manuscript is entitled “To Warmann,” who in the story is Djordje’s Hungarian gallerist and lover, Imre Warmann. It narrates Djordje’s adolescence in Belgrade, his early gay sexual experiences, his army training and experience in the Bosnian war, his activity as an artist following his demobilization, his travels to Vienna and across Europe with the art group LGB (the initials of the three principal artists, including Djordje and two friends), and his dissolute life and eventual death in Paris. Warmann is an intermittent presence in the narrative, but he haunts Djordje in his unfortunate accidental death. After an exhilarating, early phase of their relationship, tensions and distance between the two men arise. Eventually, on a visit to Paris, Warmann dies from sexual auto-asphyxiation after a turbulent night with the artist, who is taking part in a drug- and alcohol-addled orgy while Warmann is breathing his last gasp. The death scene of Warmann – in which Djordje, as he writes, “had to go and fuck in the presence of death” – seems to bring back in full force the final traumatic memories of the war, with its sexualized violence, and to lead inexorably to Djordje’s self-inflicted end. However, Holten leaves in doubt the authenticity of this “return of the real” in Warmann’s Liebestod and Djordje’s Selbstmord – that is, in the overlapping figurations of erotic death and suicide. Warmann’s death and Djordje’s suicide are both drawn into the vortex of historical anteriority and repetition, because Holten has furnished his book with an opening epigraph from the late-19th-century art critic and gallerist Félix Fénéon, who registered in his provocative *Novels in Three Lines* (1906) the following *fait-divers*: “For reasons unknown, the son of a Hungarian parliamentarian, M. Warmann, asphyxiated himself in a boarding house on Rue Saint-Guillaume.” (Holten 2011, 5). Though Djordje’s suicide suggests that the violence of twentieth-century history ultimately overpowers the fragile symbolic practices of art, John’s tenuous reconstruction of the fragments of Djordje’s narrative and the fictional artworks of LGB developed by the (real) artist Darko Dragičević and reproduced photographically in *The Readymades*, may imply a weaker, more ambiguous instance of art’s “working-through” of the traumatic past.

In an important exhibition in 1996 entitled *No Wave: Art in Yugoslavia, 1992-1995*, the Serbian art historian Lidija Merenik introduced the concepts “fictional site” and “active escapism” to characterize key aspects of the otherwise diverse artistic tendencies of the time. In her catalogue introduction, she wrote that active escapism involves the “creation of a parallel-fictional reality and quite personal stories which actually would not have emerged if they had not been motivated by the existential reality itself which was sometimes able to surpass fiction itself.” (Merenik 1996, n.p.). Merenik’s terms shed light on an important feature of Holten’s novel and help connect my own interpretative engagement with the text back to the broader problem of avant-garde inheritance.

Holten employs literary devices typical of metafictional play with authorship and embedded narration; in the Anglo-American postmodern context, such are familiar from works by John Barth, Donald Barthelme, B.S. Johnson, Robert Coover, Gilbert Sorrentino, Ishmael Reed, and others, while echoing still-earlier work by Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, and the writers of the *nouveau roman*. But despite certain resemblances, Holten has done something different. Not only does he set in motion a (meta-)fictional literary apparatus; he also draws upon modes, themes, and settings peculiar to the visual art world of the “post-socialist, postmodern avant-garde,” as the Slovenian art theorist Aleš Erjavec characterized the distinctive “third” phase of the avant-garde in Yugoslavia. (Erjavec 2003b, 36–62). Holten’s book can thus, among its other threads, reflect on the legacies of the historical and neo-avant-garde as they are once more desperately (re-)deployed in the aftermath of socialism’s demise. In his collaboration with the artist Darko Dragičević, Holten has created a meta-fiction of the “fictional site” of an invented artist group LGB’s activities. The LGB group also exhibited art venues across Europe and in New York, accompanied in some cases by other typical art world practices such as opening talks and gallery performances (Otto Zoo, n.d.). *The Readymades* shuttles between literary and visual art, between the fabulated and the readymade, and between the artistic symbolic order and the traumatic-historical real bursting forth, in what the *nouveau réaliste* artist Pierre Restany calls “the automatic manifestation of the sensible” (Holten 2011, 344–345).

Seen through this interplay of fictional site and readymade practice, *The Readymades* signals its relation to the historical avant-garde from the outset through its title, which refers to Marcel Duchamp’s practice of appropriating prefabricated objects or images and displaying them as works of art. The most famous of these works, Duchamp’s notorious *Fountain*, was an industrially produced urinal, inverted and signed by the pseudonymous and punned artist “R. Mutt” then submitted to the exhibition of the Society of Independent Artists in 1917, where it was accepted but not displayed, and subsequently went missing. We know of the “original” work primarily through a photograph in the studio of Alfred Stieglitz and its publication in the short-lived little magazine *The Blind Man*. Although this history of the readymade is only peripherally registered in Holten’s novel, it is notable that surrounding the provocation of Duchamp’s *Fountain* are several additional features that resonate in Holten’s book: reflexivity concerning the definition and boundaries of the artwork; the employment of pseudonymous authorship; the premise of lost and/or fictional artworks; and the relay of mediations – including citational and photographic – that gestures toward but also forecloses access to an “original” artistic work or autobiographical experience. The LGB group, too, as Holten has constituted it, would appear to encapsulate different aspects of Duchamp’s complex practice of the readymade: Miloš Lubarda (“L”) poetically modifies found photos, documents, and captions; Aleksandar Gojković (“G”) founds a Paris-

based gallery and plays the institutional and art-market game with speculative success; while Djordje Bojić paints “non-retinal” (Duchamp) concepts, rendering words such as “Zukunft” (future) in pictorial form.

Through citation of three actual (“readymade”) artist texts, one fictional manifesto of the LGB group, and the testimony of a rape victim before the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia as separately numbered and typographically distinct pages patched in from another (fictive) book, Holten suggests the art-historical pedigree and broader historical context of his Serbian art group. He associates them, sequentially, with the historical avant-garde (Dadaism, Zenitism), the neo-avant-garde (*nouveau réalisme*, “neo-Dada”), and contemporary post-avant-gardism (relational aesthetics), as well as with the war crimes and violence following the breakup of Yugoslavia. These heterogeneous, spliced-in pages, though appearing intermittently amidst differently numbered narrative pages, are nevertheless presented as continuously numbered among themselves, running from pages 340 to 352 and hence pointing to their extraction from a single published source despite the testimonial transcript clearly not fitting with the art-related texts. Through these five interpolations as print-readymades – pages from another book sewn into the novel – Holten rejoins a broken historical thread leading from the nihilistic revolt of Dadaism, with its background in the early twentieth-century catastrophe of World War I, to the violence and trauma of the Yugoslavian civil war in the century’s final decade.

The first of these extra-bibliographic interpolations, numbered pages 340 and 341 and with a black frame around the page reproduces Hugo Ball’s Dada manifesto of 1916, which opens by declaring Dada to be “a new tendency in art”. The incorporation of this textual “readymade” and the deletion of the narrative’s page numbers in favor of the manifesto’s pagination suggest that the “nonsense” of the avant-garde breaks into narrative and suspends it, releasing an original, creative force. Ball’s text refers to his passionate attempt to cleanse language of its conventions and create new words that would not be compromised by the worn-out lexicons of commerce, bureaucracy, militarism, journalism, and literature. His pronouncements are burdened by the weight of this inheritance and charged with the pathos of breaking free into a nonsensical-newsensical space of original words. A few pages later, another spliced-in text appears, by the neo-avant-garde artist and critic Pierre Restany, who declares at the start of his text “40° Above Dada” that “Dada is a farce, a legend, a myth” (Holten 2011, 343), thus implying that Ball’s attempt at an absolutely new beginning had failed and that the new avant-garde would need to go beyond Dadaist negativity to (re)make things anew. Restany’s *nouveau réalisme* turns to the readymade for inspiration. “Marcel Duchamp’s anti-art gesture,” Restany concludes, “assumes positivity.... The readymade is no longer the climax of negativity or of polemics, but the basic element of a new expressive repertory.” (Holten 2011, 344). Continuing the art-historical echoes, Holten

incorporates a text by Nicholas Bourriaud, associated with the notion of “relational aesthetics” much in play in the contemporary art world of the 1990s and early 2000s, thus concurrently with the events of the novel. In fact, Bourriaud’s text introduces his 2008 exhibition “La consistance du visible,” which is flippantly mentioned by one of Holten’s characters as “some crap.” Bourriaud’s exhibition text cites Restany’s neo-avant-garde call in 1960 for “the automatic expression of the real” in “the radical gesture of ‘direct appropriation’... ‘the automatic manifestation of the sensible.’” (Holten 2011, 344–345). These various art-historical and art-critical reiterations suggest an ironic perspective on the Dadaist Ball’s claims to originate language, dramatizing instead the avant-garde’s self-consuming diminution as it has aged across a century of intermittent returns (Adorno 1981, 95–116; Paz 1974).

Two more texts are spliced in this manner into the main narrative: a manifesto of the LGB group, putatively from 1995 in Belgrade; and testimony about the war crime of rape before the International Criminal Tribunal in 2000.² These two texts are positioned as documents of “leaving the twentieth century,” to borrow the Situationists’ phrase (*Internationale Situationniste* 1964, 5), in which the topics of the manifesto appear to derive from a desire to escape from the horrors narrated in the latter text’s recorded testimony. The second paragraph of LGB’s manifesto picks up the theme of war, “We dismiss any need for war, starting as we must with war,” and this is further amplified in the fourth paragraph:

As artists we have experienced war and know its consequences. The fall of man is in his very self-belief – art then... cannot delude itself with questions of progress... How many generations does it take for a society to build train networks that end in Auschwitz, Dachau, Buchenwald, etc.? How civilized are we that our civilization merits the rape and pillage of other civilizations, conducted in our name, by soldiers and young men whose life should be spent not in uniform but in a creative everyday civilian world of red doorknobs? (Holten 2011, 346)

Although the manifesto’s implication is that history might be, if not reversed, at least psychically “exited from” through the practice of art – perhaps offering space and time to atone and heal – the note is pessimistic and, as the subsequent fate of Djordje and his friends suggests, rightly so. LGB’s manifesto concludes with a one-sentence quotation from Russian absurdist writer Daniil Kharmis, who died of starvation in a prison psychiatric ward in 1942 during the siege of Leningrad: “We have to get going. Lord, but

² I have not been able to identify this specific testimony in the United Nations’ database for the tribunal, and such testimony is not typically as continuously narrated as it is in Holten’s text, but rather is regularly punctuated by questions and objections. Holten’s “testimonial” text may or may not be an authentic document, but it is in any case verisimilar to the testimony given to the ICTY.

how quickly it gets dark here” – implying that an exit from the terrors of the twentieth century may not so easily be found, much less ready-made (Holten 2011, 347).

3. *Headless* Novel Unbound

By contrast with Holten’s literary internalization of art activity, Goldin+Senneby’s novel *Headless* derives from an expansive international art project investigating offshore finance; the literary work is only one of the objectified outcomes of the project, which also included installations, lectures, discussions, performances, blogs, documentation, etc. On the artists’ website, they characterize the overall work as an “eight-year long performance tracing an offshore company on the Bahamas called Headless Ltd.” (Goldin+Senneby 2009, n.p.). Elsewhere on their website, they write:

In the body of work known as *Headless* (2007-2015) Goldin+Senneby approach the sphere of offshore finance, and its production of virtual space through legal code. Investigating strategies of withdrawal and secrecy, they trace an offshore company on the Bahamas called Headless Ltd. A ghostwritten detective novel continuously narrates their investigations. The novel *Headless* by K.D. was published by Triple Canopy in 2015, but the main artistic proposal was the making of the novel as an “ongoing performance” (2007–2015), including staged situations and exhibitions such as *Gone Offshore* (2008), *Headless, From the Public Record* (2009), *Headless at Regus* (2010), *Lot 36: Fiction on Auction* (2010), and *The Decapitation of Money* (2010). (Goldin+Senneby 2015, n.p.)

Another key feature of the whole *Headless* enterprise is that at no time did the artists appear at any “public situation” related to the project. They commissioned ghostwriters to author texts, engaged actors to recite statements, and brought in academics and art professionals to elaborate on the implications of the project. Through the artists’ withdrawal from the physical scene of activity, the project itself became “headless,” taking place only through surrogates and hired hands. The cultural economist Ismail Ertürk, a participant in Goldin+Senneby’s work, specifies that these surrogates were in no way to be understood as the artists’ “collaborators,” but rather functioned more like living materials and tools:

When asked by the curator Jacob Fabricius how they could describe the collaboration with me in the context of their other collaborations in the *Headless* project, Goldin+Senneby responded, as usual, by quoting a spokesperson who had previously answered a similar question about their working method by saying that there is only one collaboration in Goldin+Senneby’s work and that is between Goldin and Senneby. (Ertürk 2021, 100)

These various “performances” feed back into the novel-in-progress, in which real participants in the art events figure alongside fictional characters whose home is the genre-fiction world of the detective novel, with, however, real-world mystery novelist and food writer John Barlow playing the detective and even incorporating his vacation blog

posts, written from the Bahamas, into the novel's meandering text (Barlow n.d.). In the generative relation of artwork and fictional narration, thus, Goldin+Senneby deploy a singular form of "headless" authorship, concealed behind authorized representatives and fictional "shells," which mimics the evasive ownership structures of offshore finance. *Headless* is therefore acephalic from the outset in two linked senses: it displaces the authorial "head" through a chain of delegates, and it withholds the governing plot "head" that would normally organize a mystery around a final solution. From a literary point of view, it would be easy to identify precedents to analogous forms of authorship in the proliferating narrators and unidentifiable, "nameless" author of Samuel Beckett's *Watt* or his *Molloy-Malone Dies-The Unnameable* trilogy, and in the play of narrative recursion and linearity in the fabulations of Jorge Luis Borges or Alain Robbe-Grillet's "new novels" and films. Goldin+Senneby's interest in the specific *literary* outcome of their project was, however, ancillary to their broader artistic exposition of the dynamics of global finance and the contemporary forms of money.

In fact, as the publisher Alexander Provan recounts, the whole narrative rested on a certain pun-like conjunction discovered on an internet search related to offshore finance:

Goldin and Senneby were [...] developing a project related to offshore companies. For months, they had been investigating Headless Ltd., which had been registered in the Bahamas through Sovereign [Trust]. They had discovered Headless through a happy accident of Googling, while researching Acéphale, the secret society founded in the early 1930s by Georges Bataille. They became fixated on the possibility of some connection between Acéphale, which is a French transliteration of the Greek for "headless," and Headless, the company. (Provan 2014, 12-13)

Provan quotes Barlow as having remarked that "the novel had to portray this abstruse and purposefully mystifying enterprise hinging on a speculative connection between Headless and Acéphale. But it also needed to be a murder mystery capable of being published and read as such – more Dan Brown than Paul Krugman." (Provan 2014, 14). If, however, the center of a detective fiction is typically a corpse, here the corpse is missing its "head": the structuring function of a mystery plot, a resolvable enigma toward which the detective may direct his growing knowledge and deepening interpretation of facts.

As a detective, Barlow is in more than one sense "clueless." In *Headless*, the "crime" is diffuse, scattered across multiple sites and times, and entangled with the shadowy "legality" of headless offshore ownership; crime is not a punctual event to be recreated and narrated, but an ongoing, globally distributed process. If there is any corpse involved in *Headless's* plot, it is rather an "exquisite corpse," the avatar of a surrealist game, in which a segment of writing or drawing is continued by another author or artist who has only seen the stub of the previous part. In a later collectively authored work, in fact, *The Exquisite Corpse of August Nordenskiöld*, about an 18th-century Finnish-Swedish alchemist and utopian writer, Goldin+Senneby explicitly charged their participants to

follow this surrealist interleaving procedure in generating another artist's book dealing with gold, money, and alchemy. (Goldin+Senneby, Einarsson 2017)

Goldin+Senneby set about to create, through narrative elaboration, a motivated connection between two semantic fields – offshore economy and Bataille's sacrificial theory and practice – only contingently linked through a shared name. Or more accurately, using a variety of stand-ins, they narratively elaborate the ultimately frustrated search for such motivated connection, which circulates throughout as the plot's (always already) lost object, its ever-elusive object of desire. The book dramatizes the disintegration of both the investigator ("John Barlow") and the investigation itself as this vacant object is pursued with ever-greater urgency. In doing so, however, the artists hint at a deeper, non-narrative *conceptual* connection between Bataille's attempts to recover a "heterological" general economy from industrial capitalism's "restricted economy" and the "headless" structure of offshore companies, which might be thought to subsume, in ironic form, Bataillean headlessness into the autopoietic flows of contemporary global finance (Harrington 2024). Their procedure is akin to the methods of the eccentric early twentieth-century writer Raymond Roussel, beloved by the surrealists, and to the writers of the Oulipo group, who explored various language-based "generative devices" to break literary invention free from habituated conventions and contents. (Foucault 1986; Matthews, Brotchie 2005; Motte 2015). Connections, conjunctions, and coincidences abound in Roussel's and Oulipo's narratives. Yet these eventuate from purely formal, linguistic happenings (in an extended sense, "rhymes" and "puns" at various scales) hidden beneath and behind manifestations of narrative incident, which take place in strange, ungrounded settings and temporalities. "Headlessness" characterizes the condition of "non-knowledge" that follows from the narrator-investigator's (and successively, the reader's) failure to secure meaningful passage between characters, settings, temporal intervals, and themes as disclosed in narrative. In works such as Roussel's *Locus Solus* or *Impressions of Africa* or Georges Perec's *La Disparition*, which recounts the mysterious disappearance of the letter "e" from the French language, we are left only with accumulating indices of a progressive failure to know – a process of reading as "losing our heads" that is set in train, as well, by the acephalous premises of Goldin+Senneby's *Headless*.

The storyline of *Headless* is relatively schematic, however ensnarled and self-interrupting its articulations may be. The author John Barlow is contacted, remotely through email, by artists Goldin+Senneby to investigate an offshore company in the Bahamas, Headless Ltd., and write a novel about the process of his investigation and what he finds. He travels on expense account to the Bahamas and starts to follow out certain leads he stumbles upon, including the curious relation of the company in question to the concept of the "acéphale" and perhaps, more dimly, to Bataille's secret activities in the 1930s and his death in the early 1960s, which coincides with the offshore incorporation

of the shadowy Headless Ltd. Barlow's search gets entangled with two fictional characters, through whom he falls into increasing intrigue and danger: a corrupt Nassau police official, who for years has pocketed payments made by a wealthy Brazilian to support his illegitimate son, and the Brazilian's legitimated daughter, a former Bahaman police detective who disappeared after committing a bombing to destroy evidence against her brother, who was being framed by her malicious police colleague. Through his investigations of Headless, Barlow blunders into the midst of this deadly rivalry. Meanwhile, the commissioning artists send him various materials and instructions for how to write the next chapters of the book, incorporating, for example, new art events that they have (remotely) staged and new (real) figures that they have engaged to take part in them. Frustrated and increasingly paranoid from his unfruitful investigation of Headless Ltd., bewildered by erratic communications and peremptory demands of his artist-clients, Barlow loses control of the novel he has been contracted to write and descends into self-neglect and delirium. At the end of the novel, having become obsessed with a violently obscene text by Bataille recounting the ritual live burial of a baboon with only its exploding, red anus exposed above ground, Barlow stabs the fictional stand-in of the real-life economic geographer Angus Cameron, a prominent academic participant in Goldin+Senneby's project, while Cameron is delivering a lecture at the London Zoo. Barlow is arrested and hauled away as two fictional characters who have been bystanders at the event say their farewell – vaguely implying that Headless, or at least some related offshore interest, has been pulling the characters' strings all along.

The prologue and epilogue make this acephalic structure explicit by enclosing the whole Headless Ltd. mystery in a reference to Bataille's secret society *Acéphale*, which in the late 1930s may have conspired to commit a human sacrifice of a voluntary victim in the forest of Marly, west of Paris. Many of the would-be participants later kept silent about the activities of the group and reliable information is scarce; it seems likely, however, that no sacrifice, or at least no human sacrifice, ever took place (Bataille 2017; cf. *Acéphale* 1995). The prologue imagines a group of people meeting at a provincial railway station at night and walking out into the forest to enact a ritual – we presume that this is Bataille and the members of his secret society. At prologue's end, they are trembling in ecstasy as they long for a direct encounter with death. Yet as we will soon learn in the novel that follows, the sacrificed body is nowhere to be found: the only corpse that presents itself subsequently is the "exquisite corpse" of Headless's own self-generating text and its multiple layers of displacement, dissimulation, and mediation. Following the abortive detective narrative, the epilogue returns to the forest in the prologue, but several decades later than when Bataille and company once haunted it. John Barlow, now out of jail and having abandoned his career as a writer, still wants to know if he had "really got it all wrong" or if he had in fact glimpsed some terrible, abyssal truth in his investigative pursuit of Headless Ltd.

Barlow agrees to meet the artists Goldin+Senneby “at the station where Bataille met up with his disciples for their midnight walk into the forest shortly before Acéphale was disbanded.” “Why?” he asks, “Why do this, after what happened?” (K.D. 2014, 339). In the epilogue, Barlow is still in the hermeneutic snares of the headless plot he was put in charge of authoring, and he wants the artists to clear things up definitively. The three men meet and go into the forest, agreeing to snap some photographs of Barlow by the tree where Bataille’s human sacrifice might have occurred, or, as Barlow puts it, “where it all didn’t happen.” (K.D. 2014, 340). Having gone deep into the forest, however, the artists melt away: Barlow calls out to them and receives no answer. The epilogue concludes inconclusively:

He hears what seems to be someone saying his name.

“Yes?”

He waits for a reply, not quite sure where the sound came from.

He waits.

The noise of the forest continue [sic]. The drips. A bird. The distant snap of a twig.

He waits. (K.D. 2014, 344–345)

Has Barlow once more been left in suspense by the elusive Swedish artists? Are they surreptitiously snapping his picture standing by a lightning-struck, “decapitated” oak tree? Or has he, like Borges’s too-clever detective in “Death and the Labyrinth,” been led to the scene of the crime where he himself will be the murder victim? Has Barlow gone definitively mad, in an even worse breakdown than his violent attack at the London Zoo? Or will the Bataillean sacrifice finally be carried out, “off-scene” beyond the novel’s last page, decades after its original “unhappening”?

Headless’s readers will never know. This refusal of resolution, already prepared by the novel’s headless authorship and premise, leaves Goldin+Senneby’s relation to the avant-garde/neo-avant-garde past as one of teasing evasion. The book tarries in merely possible and contingent connections, while neither denying nor confirming its present-day filiation with the avant-garde legacies of the past. The artists discreetly withdraw from the site of Bataille’s sacrificial tree and reside offshore from the scene of authorship, perhaps plotting to resume their performance at an undetermined future date, with a new cast of characters and extras.

Taken together, *The Readymades* and *Headless* suggest that the contemporary artist-fiction does not inherit the avant-garde as a stable style or as a simple program of renewal. It inherits a field of procedures – readymade appropriation, fictional authorship, manifesto, performance, secret society, generative constraint – that must be narratively reassembled under altered historical conditions. Holten’s novel turns that inheritance toward the problem of post-Yugoslavian violence: its fictional site and (putatively) readymade pages offer a fragile symbolic working-through that cannot undo history but can register the desire to exit from it. Goldin+Senneby’s project reverses the relation

between novel and artwork: art actions generate a mystery narrative whose headless authorship mimics the opacity of global finance and the unresolved allure of Bataillean sacrifice. In both cases, the avant-garde's "tradition of the new" survives as a burdened tradition, one in which novelty is available only through citation, repetition, displacement, and belated reenactment. In the end, however, the expanded field of artist-fiction may represent not so much a definitive retreat from avant-garde ambition as a critical test of its contemporary afterlife: an emergent form in which literature and visual art together probe what remains of radical creation once the avant-garde and neo-avant-garde have both become historical.

REFERENCES

- ACÉPHALE: *Religion, Sociologie, Philosophie*, 1936-1939. 1995. Reprint edition. Paris: Jean-Michel Place.
- ADORNO, T.W. 1981 [1954]. "The Aging of the New Music." In *Telos* 21: 95-116.
- BARLOW, J. [n.d.]. *Travelblog posts*. <<https://www.travelblog.org/bloggers/johnbarlow/>> [accessed 26 June 2026].
- BARTHES, R. 1974. *S/Z*. Translated by R. Miller. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- BATAILLE, G. 2017. *The Sacred Conspiracy: The Internal Papers of the Secret Society of Acéphale and Lectures to the Collège de Sociologie*. Edited by Marina Galletti and Alastair Brotchie. London: Atlas Press.
- BUCHLOH, B.H.D. 2000. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- YILDIZ, S. (ed.). 2022. *Building Human Relations Through Art: Škart Collective (Belgrade) from 1990 to Present*. Eindhoven: Onomatopee.
- BÜRGER, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. by M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1992. *The Decline of Modernism*. Trans. by N. Walker. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- ERJAVEC, A. 2003a. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- . 2003b. "The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern." In D. Djurić, M. Šuvoković (eds.). *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Postmodern Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, 36-62. Cambridge, MA: The MIT Press.
- ERTÜRK, I. 2021. "Cultural Economy Intersects Contemporary Art in Goldin+Senneby's Work." In P. Guillet de Monthoux, E. Wikberg (eds.). *Economic Ekphrasis: Goldin+Senneby and Art for Business Education*. London: Sternberg Press.
- FOSTER, H. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- FOUCAULT, M. 1986. *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*. Trans. C. Ruas. London: Continuum.
- FRASER-SMITH, R. 2018. "Meet the Small Press: Broken Dimanche Press." *Minor Literatures*. <<https://minorliteratures.com/2018/08/17/meet-the-small-press-broken-dimanche-press-ross-fraser-smith/>> [accessed 26 June 2026].

- GOLDIN+SENNEBY, EINARSSON, K. (eds.). 2017. *The Exquisite Corpse of August Nordenskiöld*. Berlin: Sternberg Press.
- . 2009. “Headless. From the Public Record.” <<https://goldinsenneby.com/practice/headless-from-the-public-record/>> [accessed 26 June 2026].
- . 2015. “Headless.” <<https://goldinsenneby.com/practice/headless/>> [accessed 26 June 2026].
- HARRINGTON, B. 2024. *Offshore: Stealth Wealth and the New Colonialism*. New York: W.W. Norton & Company.
- HOLTEN, J. 2011. *The Readymades*. Oslo, Berlin, Dublin: Broken Dimanche Press.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. 1964. “Maintenant, l’I.S.” In Id. *Internationale Situationniste* 9: 5.
- K.D. 2014. *Headless*. Berlin: Sternberg Press.
- MAROTO, D. 2019. *The Artist’s Novel: The Novel as a Medium in the Visual Arts. Part 1: A New Medium*. Milan: Mousse Publishing.
- MATTHEWS, H., BROTHIE, A. (eds.). 2005. *Oulipo Compendium*. Los Angeles: Make Now Press.
- MERENIK, L. 1996. “No Wave: 1992-1995.” In L. Merenik, D. Sretenović. *Art in Yugoslavia 1992-1995*. Belgrade: Radio B92; Fund for an Open Society; Center for Contemporary Arts.
- MOTTE, W.F., JR. (ed.). 2015. *Oulipo: A Primer of Potential Literature*. Dallas, TX: Dalkey Archive Press.
- OTTO ZOO. n.d. “LGB + BDP = LGBDBP.” <http://ottozoo.com/exhibitions/lgb-bdp-lbgdbp_eng/> [accessed 26 June 2026].
- PAZ, O. 1974. *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PROVAN, A. 2014. “Introduction: Headless Commercial Thriller.” In K.D., *Headless*, 11-43. Berlin: Sternberg Press.
- ROSENBERG, H. 1959. *The Tradition of the New*. New York: Horizon Books.
- SRETENOVIC D., DIMITRIEVIĆ, B., ANĐELKOVIĆ, B. 2005. *On Normality: Art in Serbia, 1989-2001*. Belgrade: Museum of Contemporary Art.
- ŠUVOKOVIĆ, M. 2003. “Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Post-Socialist Art of Mitteleuropa and the Balkans.” In A. Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, 90-134. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

GIOVANNI BARRACCO

DAL MODELLO GOMBROWICZIANO ALLA FORMA DEL COMMENTO

Elementi modernisti in due romanzi di Franco Cordelli

ABSTRACT: The essay focuses on the novels of Franco Cordelli, developed through his engagement with the movement of the Neoavanguardia and the influence of Witold Gombrowicz's poetics and works. Through Gombrowicz's model, particularly with *Cosmo* (1965), Cordelli was able to move toward the novel, by writing *Procida*, overcoming the ideological obstacles posed by the Neoavanguardia. In *Procida* (1973) and *Pinkerton* (1986) it is possible to find those formal, thematic and stylistic characteristics that refer to the category of Modernism and its re-emergence in the late twentieth century. The characteristics of Cordelli's works could also bring his novels closer to the framework of Neomodernism, especially with regard to that "public, social and political twist" (Toracca) that characterized it in the 1970s and 1980s.

KEYWORDS: Novel; Cordelli; "Neoavanguardia"; Experimental literature; Gombrowicz.

Tra neoavanguardia e postmodernismo: esordire negli anni Settanta

La tesi di una continuità del modernismo come persistenza e riemersione di un fenomeno "caratterizzato da alcuni tratti formali e tematici ritornanti [...] ispirato a una cultura sostanzialmente unitaria" (Toracca 2018, 215), è particolarmente feconda se applicata al contesto italiano del secondo e pieno Novecento. Lo sviluppo di una traiettoria modernista, "terza via rispetto a quel binomio riduttivo tra tradizione e avanguardia" (Toracca 2022, 6), può essere osservato attraverso testi la cui forma mostra – per la loro complessità, la tensione conoscitiva in essi racchiusa – un'idea di romanzo, di letteratura, ancora segnata da forti implicazioni etiche, estetiche; un'idea di letteratura, e una postura verso di essa, che può essere considerata ancora modernista.

Questo discorso, che è stato fatto per gli anni Cinquanta e Sessanta,¹ è da considerarsi valido ancora per gli anni Settanta e Ottanta, sia per le grandi costruzioni narrative di

¹ Per la ricostruzione del dibattito sulla categoria del modernismo e il suo perimetro rimando a Toracca 2022, 17-110. Sulla dialettica tra realismo e modernismo all'interno del campo letterario italiano degli anni Cinquanta rimando a Tortora 2024.

ordine neomodernista² – si pensi a *Corporale*, e *Horcynus Orca* – sia per gli esordi che, negli anni Settanta, si confrontano con il dibattito tra gli opposti poli della neoavanguardia e del postmodernismo.

La nostra tesi è che il modernismo, oltre che una serie di dispositivi formali e di soluzioni stilistiche, è stato l'orizzonte culturale di riferimento della generazione che si è formata negli anni Sessanta e ha esordito negli anni Settanta. Formatisi con una concezione modernista del fare letterario – fondata su quella fiducia data al “valore della forma, alla possibilità di stabilire degli scopi e delle gerarchie e più in generale di conoscere il mondo” (Toracca 2022, 29) e segnata da “una spinta a dare significato e ordine alla realtà” (Toracca 2022, 29)³ – questi autori si sono trovati compressi tra due opposte opzioni, ma esclusi e lontani da entrambe: da un lato, l'esperienza del Gruppo 63, che li ha preceduti di pochi anni, ancora egemone nel discorso letterario lungo il decennio successivo, ha influito decisamente sulla loro formazione letteraria; dall'altro, proprio per il rapporto con lo sperimentalismo e in virtù di una concezione “alta” della letteratura e del valore epistemologico del romanzo, essi non hanno partecipato al fenomeno del “romanzo di ritorno”⁴. Infatti, il loro modo di guardare al fare letterario e i loro romanzi non avranno niente in comune con questa temperie, di segno postmodernista, contraddistinta dall'euforia del narrativo, dal ritorno delle trame e dell'affabulazione, dallo sviluppo di una letteratura tendenzialmente autoreferenziale (come nel caso degli esordienti negli anni Ottanta, De Carlo Tondelli, Piersanti ecc.), a sua volta riflesso di una trasformazione della postura verso la letteratura e la tradizione – una “diversa fruizione (e produzione) della narrativa” (Tirinzani De Medici 2018, 24) – nell'intero campo letterario, lettori, scrittori, editori.

Scrittori diversi tra loro come Celati, Cordelli, Vassalli, Tabucchi, Paris, Bellezza, tra l'opzione dell'antiromanzo e quella del postmodernismo, si sono trovati in una terza posizione, cercando una terza strada, che ambisse a risolvere il dissidio tra il portato, anche distruttivo, dello sperimentalismo neoavanguardista, senza rinunciare a confrontarvisi,⁵ e la cognizione della possibilità per il romanzo di essere ancora forma

² Rimando alle analisi di Toracca su *Corporale*, *Horcynus Orca* e non solo, in Toracca 2022.

³ Toracca sintetizza qui le concezioni di Ihab Hassan e Leslie Fiedler in *The Dismemberment of Orpheus*, sottolineando come attraverso il loro schema, pur caricaturale, emerga con nettezza il “discrimine tra l'autoriflessività modernista e l'autoreferenzialità postmodernista” e cioè l'idea che ci sia “un nucleo di verità e di valori da conoscere e preservare” e dunque il carattere modernista si rintracci in una aspirazione a conoscere e rappresentare il mondo (Toracca 2022, 30).

⁴ Mi rifaccio alle considerazioni – ancora valide – di Stefano Tani sul romanzo degli anni Ottanta in Tani 1990. Per una più articolata disamina del postmodernismo letterario rimando solo a Ceserani 2013.

⁵ È questo soprattutto il caso dei primi testi di Vassalli, ma anche quello di Cordelli. Tabucchi e Celati muoveranno poi, negli anni Ottanta, verso altre soluzioni – non estranee all'estetica del postmodernismo. Questi autori, diversi tra loro, sono accomunati dall'aver esordito a ridosso dell'esperienza della

significativa. Anche Pedullà, seppur a testimonianza di un fecondo rapporto con lo sperimentalismo, ha sottolineato come “i migliori scrittori degli Anni Settanta e Ottanta – Celati, Cordelli, Pontiggia e Tabucchi, Tondelli e Vassalli – hanno preso il latte dalla neoavanguardia” (Pedullà 2003, 238), e come abbiano ricavato la propria poetica cercando di elaborare l’influenza neoavanguardista ma muovendo di nuovo verso il romanzo.

A nostro giudizio, i romanzi di Cordelli si inseriscono in questo quadro, e sono il precipitato di una poetica che, assegnando ancora al romanzo un forte valore conoscitivo, si è progressivamente liberata dall’influenza neoavanguardista, muovendo verso forme e soluzioni che rimandano alla categoria del modernismo, e delle sue persistenze, come anche quella del neomodernismo. Questo, sia in ragione del graduale avvicinamento tematico alla “sfera pubblica dell’esistenza” (Toracca 2022, 78), alla realtà politica e sociale, sia in quanto si tratta di romanzi capaci di mantenere quella fondamentale “aspirazione tragica al senso” (Toracca 2022, 31) che costituisce un tratto essenziale modernista.

L’opera romanzesca di Cordelli consta di nove romanzi, pubblicati tra il 1973 e il 2016; il forte iato quasi sempre presente tra le date di pubblicazione e i tempi di ideazione e redazione complica il discorso,⁶ ma non pare smentire la tesi di una natura tendenzialmente modernista della sua opzione. Qui, specificamente, si cercherà di evidenziare come la maturazione al romanzo di Cordelli avvenga all’insegna di un corpo a corpo con l’avanguardia, e sia guidata dal modello di Gombrowicz. Gli elementi modernisti dei suoi romanzi – l’opacità della forma, la messa in questione del soggetto, lo spessore della coscienza letteraria, il difficile statuto del narratore, la consustanzialità tra il discorso e il romanzo, lo stile “fortemente sintattico” (Raboni 2003, 281), la resistenza al romanzesco, il rifiuto della trama, il compito di decifrazione e trasfigurazione della realtà che ancora si assegna al romanzo, la struggente tensione ad un senso, ad ordinare la realtà – sono già presenti in *Procida*, e in tralice ad essi si può individuare un processo che cerca, attraverso il modello gombrowicziano, di arrivare al romanzo,

neoavanguardia, con cui hanno dovuto confrontarsi, che ha costituito un momento decisivo della loro formazione e che li ha influenzati nel modo di concepire il romanzo e il fare letterario. Tondelli stesso, esordiente negli anni Ottanta, era consapevole della distanza tra la sua generazione e quella precedente, proprio in merito al rapporto con la neoavanguardia. Ad Angelo Mainardi così infatti rispondeva sulla questione del suo rapporto con lo sperimentalismo: “credo che mentre la generazione dei quarantenni, Cordelli e Bellezza, è stata un po’ bloccata dal fatto di aver sempre rifiutato il romanzo come tale, o quanto meno di ritenere che dopotutto si tratta di una finzione [...] col risultato di scrivere sempre dei metaromanzi, in noi più giovani questo problema non si è posto” (Mainardi 2021, 183).

⁶ Ad esempio, l’ideazione de *I puri spiriti*, pubblicato nel 1982, risale al 1973, e la sua prima redazione al 1976. L’idea di *Pinkerton* risale al 1978, ma il romanzo sarà pubblicato, nelle forme della quinta stesura, solo nel 1986. Per una più attenta ricostruzione della genesi di *Pinkerton* mi permetto di rimandare a Barracco 2024.

liquidando l'avanguardia – liberandosene. Un processo che troverà compimento in *Pinkerton*, quando la forma del commento, unita a un discorso gravido di implicazioni politiche e morali, darà luogo a un romanzo dai netti tratti modernisti, che si attorce lungo il problema del senso, della possibilità della comprensione di sé, della realtà e della storia.

L'esperienza dell'avanguardia è stata, d'altronde, decisiva per Cordelli, e così egli ha sempre testimoniato, sia a proposito del rilievo dei testi del Gruppo 63 ("in quel '63 mi interessava in un certo senso di più *Capriccio italiano*, [...] per la sua collocazione intellettuale" Cordelli 2003a, 226), sia rimarcando come essa sia stata, "non solo per la mia generazione, l'esperienza cruciale del Novecento [...] più ancora delle avanguardie storiche" (Cordelli 2003b, 286), tanto che "nel momento in cui presi in mano il grosso volume Feltrinelli [...] mi resi conto di aver incontrato un totem [...] un feticcio dal quale memorialmente e fattualmente, ancora oggi, non prescindo" (Cordelli 2003b, 286).

Nella formazione dello scrittore, l'avanguardia "dal '63 al '73 aveva determinato un cumulo di credenze, di fede, di idealità" (Cordelli 2003a, 226) che avrebbero guidato il suo avvicinamento alla letteratura e alla scrittura. Tuttavia, già nella prima metà degli anni Settanta in Cordelli aveva cominciato a determinarsi quell'allontanamento che sarebbe infine sfociato in una "abiura" dell'avanguardia (Cordelli 2003a, 226):

negli anni che vanno dal '63 al '76, l'anno della *Violenza illustrata* di Balestrini, non ero infatuato della neoavanguardia. Ma credevo che le cose che diceva la neoavanguardia fossero vere. Nello stesso tempo mi rendevo conto sempre meglio dei suoi eccessi – *La Violenza illustrata* ne era appunto un esempio – e andavo prendendo le misure nei suoi confronti. Dovevo difendere me stesso e un'idea di letteratura più "personale." (Cordelli 2003b, 287).

Di questo processo, di questo movimento – attraversamento e allontanamento dall'avanguardia – *Procida* è l'esito e la traccia. Si tratta infatti di un romanzo che fu pensato in relazione all'avanguardia e scritto con l'obiettivo dell'autore esordiente di vedersi riconosciuto e collocato in una ben precisa posizione del campo letterario italiano ("mi interessava avere un riconoscimento d'esistenza da parte di una frazione, non della totalità. La frazione era appunto l'avanguardia" Cordelli 2003a, 227). Tuttavia, si tratta anche di un esordio che ambiva a recuperare il romanzo, la sua possibilità ("io speravo di poter scrivere un romanzo" Cordelli 2003a, 226): già in *Procida* si può osservare lo sviluppo di una poetica che propone il recupero del romanzo – fondato sulla sua intatta possibilità conoscitiva, sulla sua non esaurita possibilità come forma – prendendo le distanze sia dall'antiromanzo sperimentale, sia dalla tendenza al romanzesco di marca postmodernista, che sarebbe esplosa con gli anni Ottanta e avrebbe avuto nel *Nome della rosa* il primo grande esempio ("che io percepì come un vero grande inqualificabile

tradimento” Cordelli 2003a, 229). Questa determinazione nel voler tornare al romanzo ebbe un modello sicuro nel magistero gombrowicziano, e particolarmente in *Cosmo*.

Cosmo, Procida: il modello di Gombrowicz, la questione del senso

Il mio modello era Gombrowicz. [...] Mi piaceva molto questa immagine di scrittore puro. (Cordelli 2003a, 226)

Di fronte alla crisi del romanzo, gli scrittori esordienti degli anni Settanta mossero verso di esso cercando di tornare “alle origini, alla nascita quasi dello stesso romanzo” (Ciampitti 2007, 46), optando per il modulo epistolare (*Cani sciolti, Lettere da Sodoma*) o diaristico (*Procida*). Nel caso di Cordelli, è attraverso la mediazione di Gombrowicz – accanto a quella di Lowry, e non solo⁷ – che egli perviene allo sviluppo di una poetica segnatamente modernista, con un romanzo che elegge a proprio oggetto il problema del senso – della sua rintracciabilità nella realtà, attraverso l’osservazione – e che fa perno sulla tensione ad ordinare il caos, tramite una fitta intelaiatura di corrispondenze semantiche sotterranee, che si sviluppa tra elementi legati per metalessi, analogie, metafore e simboli, ciascuno dei quali rinvia all’altro, in un reticolo potenzialmente infinito di rimandi e interpretazioni.

Cordelli guarda alla forma modernista di *Sotto il vulcano*, in cui ci si trova di fronte a “un’unità non più basata sulla logica del ‘plot’ o sullo sviluppo psicologico dei personaggi, ma sui ‘patterns’ ricorrenti del simbolo e della metafora e sui molteplici richiami interni attraverso i quali si struttura la compattezza del testo” (De Zordo 1991, 545), e alla forma dello “pseudo-poliziesco” (E. F. [Enrico Filippini] 1967, 222)⁸ di *Cosmo*, dove “la ricerca della Realtà, o della Verità, si poggia su indizi improbabili” (Cataluccio 2003, 214). In un saggio risalente al 1968-1971, raccolto nel 1980 in *Partenze eroiche*, Cordelli osservava come in Gombrowicz “letteratura e vita sono eternamente separate e eternamente identiche in questa tensione fallimentare alla Realtà, che resta sconosciuta, inafferrabile da valide ipotesi conoscitive” (Cordelli 2013, 58): la tensione ordinatrice, il problema del senso e l’anelito del romanzo di pervenirvi che contraddistinguono *Cosmo*, sono al centro

⁷ Per la ricostruzione della formazione letteraria di Cordelli, cfr. Cordelli 2002, Cordelli 2002a, Archibugi-Cortellessa 2003. Qui, oltre alle interviste condotte da Archibugi (Archibugi 2002), Cortellessa (Cortellessa 2003), Andreotti e De Melis (Andreotti-De Melis 2002), si può ricavare la concezione della letteratura di Cordelli a partire dai suoi giudizi, dalle sue considerazioni sui romanzi e i romanzieri italiani e non italiani: gli articoli raccolti sono importanti ai fini della comprensione della poetica, della postura verso il romanzo, dell’idea di letteratura dello scrittore. Qui, in particolare, tratteremo dei romanzi di Cordelli, lasciando da parte la questione del rapporto tra l’opera di Cordelli (nei “libri coi poeti” *Il poeta postumo* e *Proprietà perduta* e nell’insistito ricorso a un io-personaggio che coincide con quello biografico) e il dispositivo dell’*autofiction* e del *non-fiction novel*, per i quali rimando a Castiglioni 2025.

⁸ L’edizione Feltrinelli 1967 di *Cosmo* presenta una *Nota* firmata E. F. (Enrico Filippini).

di *Procida*; ma più in profondità, ad influenzare Cordelli è il procedere sillogistico gombrowicziano all'origine dei suoi romanzi, in cui il senso slitta continuamente da un elemento all'altro del discorso,⁹ costituendo un modello di “strutturalismo romanzesco” (Segre 1969, 247).

L'impianto indiziario di *Cosmo* – una “indagine sull'origine della realtà” (E. F. [Filippini] 1967, 222), “un romanzo sulla formazione della realtà” (Gombrowicz 1967, 7), anche perché un romanzo giallo non è altro che “un tentativo di organizzare il caos” (Gombrowicz 1967, 7) – mette in questione la possibilità ordinativa del soggetto sulla realtà, di trovarvi un senso, da perseguire stabilendo nessi tra le cose, i segni; relazioni che, ancorché arbitrarie, trovano misteriose consistenze, e si dispiegano lungo il discorso romanzesco: infatti, “se incominciamo a cogliere un qualunque nesso tra due oggetti o due persone, esso costituirà una struttura passibile d'infiniti sviluppi. E sviluppi nascono infine, per traslato analogico da cosa a simbolo, e viceversa” (Segre 1969, 247). Lo scopo del romanzo – attraverso la messa in relazione di “quattro successive e singolari impiccagioni” (E. F. [Filippini] 1967, 222) e “l'analogia [...] tra una leggera deformazione labiale della fantesca Katasia e la bocca della giovane Lena” (E. F. [Filippini] 1967, 222) – è allora quello di “orientare, di sottrarre al caos e di ordinare nello spazio [...] gli indici, i segni, gli indizi che sono contenuti e si dissimulano in ogni albero, in ogni corpo [...]” (E. F. [Filippini] 1967, 222).

Guardato con interesse da Arbasino, che ne evidenziò la struttura contraddistinta dai “nessi di un'allegoria a trame concatenate di metafore lampeggianti di segni” (Arbasino 1967, 83), e da Barilli, che più tardi ne scriverà come di un “inno continuo alle forze che subdolamente insidiano, incrinano ogni parvenza di ordine, e dunque cercano di propiziare l'avvento del caos, magari proponendolo come l'ingresso a un nuovo ordine” (Barilli 2016, 206),¹⁰ *Cosmo* (insieme a *Pornografia*) è il modello di *Procida*, come anche per *Le forze in campo*, romanzi dalla struttura diaristica fondati sul tentativo di un

⁹ La critica italiana notò subito la peculiarità del procedimento delle corrispondenze interne e misteriose in *Cosmo*. Per Baldacci, “quello di Witold è veramente un tentativo di organizzare il caos; ma da questa organizzazione non giunge nessuna risposta plausibile. Il mondo appare a Witold come una foresta di simboli, di segni, di allusioni; ma il fatto di intendere le cose come segni è solo il frutto della sua angoscia, della sua ostinazione a trovare il bandolo della realtà” (Baldacci 1967). Secondo Gramigna, “il motivo narrativo ipotizzato da Gombrowicz sembra capovolgere quello ricorrente in tutta una serie di romanzi contemporanei: c'è il caos, ma posto all'inizio, anziché alla fine; dove in molte narrazioni la funzione salutare è di disordinare un ordine fittizio, oppressivo, di procedere dall'unità alla dispersione, qui si tratta di organizzare il caos. Una funzione addirittura demiurgica” (Gramigna 1967). Anche Marcoaldi sottolinea come “quando infatti nel turbine di cose sconnesse che li circonda, una si lega all'altra e sembra ingranare, ecco subito che subentrano altri legami. Altri accavallamenti” (Marcoaldi 1994, 248). Sulla complessa ricezione di Gombrowicz in Italia rimando a Cataluccio 1994.

¹⁰ Di Barilli uscì nel 1967 “Un polacco: Gombrowicz.” (Barilli 1967). La ricezione di *Cosmo* fu mediata dall'influenza dell'avanguardia.

protagonista di “ricercare legami, scoprire nessi, stabilire supposti rapporti” (Cataluccio 2003, 213).

Esordio di Cordelli,¹¹ *Procida* appariva come “un esercizio preliminare, come in ossequio all'imperativo avanguardistico che prescriveva di dimostrare in pratica i principi teorici circa la morte o l'azzeramento dei generi letterari” (Berardinelli 2016, 2). Romanzo “che allude al romanzo, la cui forma è quella di un diario fin dall'inizio più finto che vero, che potrebbe portare al romanzo ma si guarda bene dal proposito di raggiungere lo scopo” (Berardinelli 2016, 2), in *Procida* “del romanzo tradizionale resta il gesto formale, la musica” (Berardinelli 2016, 2). Ciononostante in esso sono già presenti le spie di una tensione al romanzo – di una resistenza alla soluzione dell'antiromanzo – che lo inseriscono in una traiettoria di marca modernista.

La vicenda è quella, quasi impalpabile, di un intellettuale che d'inverno si rifugia nell'isola, dove vorrebbe scrivere un diario sul niente, e che trascorre le giornate intrattenendo “rapporti interrogativi e misteriosi” (Siciliano 2003, 245) con un pescatore, Santiago, e il figlio Manolin, scartabellando un epistolario del generale Radetzky, finché compare un cadavere di donna, e inizia un'indagine, che non può concludersi. Ma in tralice alla vicenda, dove al raccontare “corrispondeva una situazione di stasi e immobilità, [...] un destino di non movimento: quello che le dottrine dell'antiromanzo suggeriscono come unico tema possibile” (Siciliano 2003, 243), si può osservare il farsi di una poetica più densa, che ambisce a superare l'*impasse* antiromanzesca, e tende a voler restituire al romanzo la sua forza primigenia. Sebbene il debito con la neoavanguardia sia qui più evidente – e così sarà per *Le forze in campo* e *I puri spiriti*, e ancora nelle prime quattro stesure di *Pinkerton*¹² – il testo presenta tutti i caratteri di un romanzo che ambisce a recuperare un senso della realtà, a ricomporre una forma dal caos, pur nella consapevolezza del sicuro scacco: l'io cerca di ricostituire i nessi, di dare un senso alla realtà, pur sapendo che ogni rapporto di causalità è ormai impossibile, che ogni nesso potenziale si è spezzato. Seguendo esplicitamente il modello gombrowicziano, nel quale “i protagonisti del romanzo interpretano la realtà usando gli scarti e i dati marginali, considerati come rivelatori” (Cataluccio 2017), il protagonista di *Procida* tenta, come Witold e Fuks in *Cosmo*, di “imporre una forma e un ordine al caos delle cose” (Cataluccio 2017). Il risultato di questo tentativo è la costruzione di un ordine interamente soggettivo della realtà, una creazione che coincide con il romanzo stesso, il cui senso risiede infine nel movimento innescato, in “una pagina organizzata per simmetrie e per corrispondenze” (Pedullà 2003a, 155).

¹¹ Del romanzo l'autore ha pubblicato nel 2006 una seconda versione (Cordelli 2006a), secondo un'idea di “restauro” della forma diario, con l'aggiunta delle date e della nota *Ritorno a Procida* (Cordelli 2006b).

¹² Sul movimento di liquidazione-fuoriuscita dall'avanguardia e sulla storia delle redazioni di *Pinkerton* mi permetto di rimandare a Barracco 2024.

Mediato dal filtro soggettivo, che con tenacia cerca di dare senso alla sua posizione verso le cose (“io stesso favorivo la trasformazione di un diario in un romanzo, cercando ostinatamente i nessi” Cordelli 1973, 108), *Procida*, come *Le forze in campo*, è un “intreccio senza *fabula*” che, pur debitore verso l’avanguardia, attingendo al modello gombrowicziano propone “il problema della verità” (Toracca 2022, 61) e della intelligibilità del mondo. Ancora non sversato sul dato storico-politico, sebbene, come osservato da Francucci, la data d’avvio del diario sia particolarmente vicina a quella della strage di Piazza Fontana,¹³ in *Procida* s’avanza il tema della crisi del rapporto tra il soggetto e la realtà, e la questione della volontà di darne rappresentazione “nella consapevolezza dell’impossibilità di farlo” (Toracca 2022, 61). A conferire una marca modernista al romanzo sono soprattutto il filtro del soggetto e lo spasimo formale, l’attenzione alla forma romanzo. L’io che scrive – che intrattiene un rapporto ineludibile con l’autore¹⁴ – e si ostina nell’osservazione della realtà¹⁵ per trovarvi indizi rivelatori di un disegno, di un senso del tutto, costituisce un filtro che opacizza la forma, la ispessisce: il suo sguardo è la lente che plasma la realtà, la crea, e la restituisce al lettore, così rinviando “al problema della verità, [...] di come rappresentare il mondo alla luce della relatività e della parzialità di ogni rappresentazione” (Toracca 2022, 66).

La forma del diario, infine, modella il tempo del romanzo sul ritmo della coscienza del protagonista (“Si trattava di scavare e portare alla luce chi erano quei personaggi, che cosa eventualmente rappresentavano” Cordelli 2006a, 236) segue il graduale increscarsi della realtà davanti ai suoi occhi, compiendosi con la rivelazione al soggetto stesso dell’impossibilità di resistere al tentativo di dare ordine alle cose:

mi sono stancato presto, soprattutto a causa della constatazione progressiva e sempre più accentuata di una mia disposizione al mutamento, che era proprio il bersaglio della mia autoanalisi, o di una mia volontà di ridicola ascesi, di una ripulitura degli ingorghi e degli intasamenti, non perché l’acqua scorresse di nuovo in una certa fogna, ma perché si placasse in un suo respiro pacato e armonioso con

¹³ Federico Francucci nel recente Convegno Aipi 2024 tenutosi presso l’Università di Siviglia ha osservato come la data d’avvio del diario (16 dicembre) sia di quattro giorni successivi a quella della strage di Piazza Fontana, il 12 dicembre 1969, aggiungendo come la scelta di muovere verso l’isola da parte del protagonista proprio quel giorno non possa essere considerata una semplice coincidenza. Gli Atti del Convegno sono in corso di pubblicazione.

¹⁴ I protagonisti dei primi romanzi di Cordelli si chiamano come il loro autore, e con questi condividono i propri dati. Anche qui il modello gombrowicziano è palese, e serve come antidoto al romanzesco, e come riconoscimento della natura fittizia dell’operazione letteraria.

¹⁵ L’osservazione è il dispositivo fondamentale del romanzo, come in Gombrowicz, per il quale “il *guardare* fu la mania prediletta [...] un piacere e anche il motore della sua attività artistica e filosofica” (Cataluccio 2001, 116). Aggiunge Cataluccio che “*Pornografia*, come il successivo *Cosmo*, che gli assomiglia nella struttura, è, innanzitutto, un romanzo sull’ossessione e la tragedia del ‘guardare’” (Cataluccio 2001, 116).

altre cronologie. Viceversa ci sono certi inizi e poi certi svolgimenti. Ho constatato con disgusto progressivo un mio progredire, un mio sterminio, anche in questi giorni. (Cordelli 1973, 174)

Esordiente nel tempo forse di massima crisi del romanzo, Cordelli muove dallo sperimentalismo – cui guarda e da cui non può prescindere – verso il “recupero di un rapporto necessitante fra letteratura e vita” (Giovanardi 2003, 296). Lo sperimentalismo formale dà luogo ad un diario sul nulla che si strugge di diventare romanzo, e che infine lo diventa, senza sciogliersi nel romanzesco, tenendo a distanza sia l’estremismo dell’anti-*novel*, sia le seduzioni affabulatorie della narrazione a trama, avendo in mente una “figuratività drammatica, intensamente possibilista, l’idea di una storia sottratta a tutte le tirannie del raccontare” (Giuliani 2003, 306). In questo spazio, che prende le distanze dal nichilismo neoavanguardista e che non cede al modello del romanzo-merce, si dispiega *Procida*, che *in nuce* presenta quegli elementi propri di una postura modernista verso il fare letterario e il romanzo – la forma-diario che segue il processo di costruzione della realtà da parte dell’io protagonista, la tensione conoscitiva, nei modi di una ironica ma ostinata ricerca di costruzione del senso della realtà (collezionando indizi, raccogliendo prove, dando senso a quel che accade intorno) – che emergerà con maggior nettezza, e con maggiore libertà dal pedaggio avanguardista con l’approdo a *Pinkerton*.

Pinkerton: il rilievo della storia, lo spessore della forma

Da *Pinkerton* in avanti prende avvio il processo di avvicinamento alla realtà storica nei romanzi di Cordelli.¹⁶ Se è vero che per lo scrittore “se non è un puro strumento di conoscenza, il romanzo è una pura superstizione” (Berardinelli 2003, 325), in *Pinkerton* e nei romanzi successivi la lezione modernista consente di tematizzare “la necessità di narrare un passaggio storico ritenuto decisivo e traumatico” (Toracca 2022, 300): il rapimento Moro, la Guerra del Vietnam in *Guerre lontane*, la fine della Prima Repubblica in *Un inchino a terra*, la figura di Berlusconi in *Il duca di Mantova*, il recupero della Resistenza nella *Marea umana*.¹⁷

In *Pinkerton* lo sperimentalismo formale, nei modi di una struttura del romanzo contrassegnata da “una densità grave, minacciosa” (Raboni 2003, 282), che opacizza il racconto, lo filtra e complica, è consustanziale alla necessità di rappresentare il nodo esistenziale – psicologico, storico, sociopolitico – costituito dal tema del rapimento; tema la cui complessità può essere restituita solo attraverso “l’ispessimento dello

¹⁶ In un’intervista la cui pubblicazione è prevista per luglio 2026 presso la rivista *Mosaico italiano* (rilasciata a Giovanni Barracco e Massimo Castiglioni), Cordelli suddivide la sua parabola romanzesca in due momenti, un primo, legato alla tensione sperimentale, dove il romanzo è essenzialmente un fatto formale, e un secondo, di avvicinamento alla realtà.

¹⁷ Rispettivamente usciti nel 1986, 1990, 1999, 2004 e 2010.

schermo formale e autoriale” (Toracca 2022, 301). La fitta trama delle corrispondenze – di matrice gombrowicziana – muove dall’ossessione per la parola “rapimento,” asse del romanzo,¹⁸ perno su cui ruota la disamina-autoanalisi che il narratore Agostino compie verso di sé e la sua generazione.

Nel romanzo si sviluppano due indagini: quella, ricostruita da Agostino, del Commissario di polizia Tommaso Moroni-Pinkerton, che per risolvere il caso della scomparsa (o del rapimento), a Berlino nel 1978, di uno degli allievi del Collegio Molinelli di Monte Mario a Roma, Mario Bastiani, sottopone a lunghi interrogatori gli altri orfani e allievi suoi compagni; e quella di Agostino, il narratore, uno degli allievi, l’ultimo rimasto nel Collegio, che a distanza di otto anni dalla scomparsa di Bastiani, nel 1985, ricomponne questa vicenda cercando di fare luce sulle relazioni tra gli allievi, tra di essi e Teresa, la Direttrice del Collegio, tra il loro destino e il rapporto con la vocazione teatrale e la scelta di muovere verso l’avanguardia, cercando di ricondurre a un senso gli accadimenti.

Lo spessore della vicenda si coglie in ragione della scelta della forma: Cordelli opta infatti per il modello del commento (come sarà in *Guerre lontane*), allestendo un romanzo stratificato, in cui i fatti sono depositati in un fondo insondabile, e ad essi si può provare ad attingere, per ricostruire una verità fattuale, solo attraverso le ricostruzioni mediate dal narratore-protagonista. Il romanzo si dispiega infatti come il commento che Agostino fa di alcuni brani tratti dalle trascrizioni che Teresa ha fatto delle registrazioni degli interrogatori di Tommaso Moroni-Pinkerton agli allievi. Il narratore Agostino ricostruisce la vicenda, operando “dal racconto al commento, per poi lanciarsi nel movimento opposto, dal commento al mare della metafora” (Pedullà 2003b, 157), consapevole della impossibilità di poter giungere a una verità ultimativa, e tuttavia convinto della necessità di questa indagine. Dal viluppo delle corrispondenze sotterranee emerge una relazione profonda, sebbene oscura, tra la scelta dell’avanguardia, da parte degli allievi del Collegio Molinelli – il superamento del teatro tradizionale, che comporterà la rottura con Teresa – e il destino di Mario Bastiani: il rapimento concerne così tanto la vocazione teatrale della generazione degli anni Quaranta – generazione “rapita” dall’avanguardia, che rimanda a un’epoca “rapita” dall’ideologia, dalla teoria – quanto il rapporto di “sublime o sublimata carnalità” (Raboni 2003, 282) che lega gli allievi a Teresa.¹⁹ Ma, anche, quella del rapimento è la condizione dell’artista (“non è il

¹⁸ “Che cosa significa la parola rapimento? Quella parola mi ossessionava dal 1978, anno del rapimento di Moro. A furia di ripeterla, essa si consumava, significava un’altra cosa, o poteva significare un’altra cosa” (Cordelli 2003c, 83).

¹⁹ “Perché non ammettere che tra il gesto violento dei rapitori, o dei terroristi in genere, e quello di chi ci accusava o difendeva [di essere responsabili, scrivendolo sui muri dell’albergo a Berlino] sui muri esiste un’affinità elettiva, una analoga qualità veloce, e che vi si ritrova insomma lo stesso nesso che c’è tra la cosa che avviene e il suo eterno duplicato – tra ciò che è piatto e ciò che è plastico? (Cordelli 1986, 82).

rapito, per eccellenza, il poeta?” Cordelli 2003a, 84), ed è quella di Mario Bastiani, cui rimanda, nel paratesto, in copertina al romanzo, la riproduzione del “Ratto di Ganimede,” e dunque la figura dell’omosessualità (“Ganimede è, in fondo, un omosessuale; ovvero un individuo incline, disposto, disponibile. A che? Credo a tutto, perfino a perdere la propria identità, o forma, proprio in ragione della sua ostinazione a trovarne una. [...] Perché Bastiani è fuggito? Perché è un “omosessuale,” un uomo troppo disponibile a tutto, un uomo colpevole di volere tutto” Cordelli 2003a, 85). Anche in questo slittamento semantico-figurativo tra l’opzione dell’arte (l’avanguardia), il rapimento e l’omosessualità si può rintracciare l’influenza di Gombrowicz, che nei suoi romanzi mette in scena un erotismo deviato o verso gli oggetti, o nelle forme della “fascinazione omosessuale” (Cataluccio 2001, 119), e in entrambi i casi come precipitato di una condizione di immaturità perenne, di impossibilità a concludere il rito di iniziazione “sempre definitivamente rimandato” (Cataluccio 2001, 115), di diventare adulti – condizione così consentanea a quella di Agostino e della generazione dei “rapiti dall’avanguardia.”

Elementi modernisti e neomodernisti in *Pinkerton* sono dunque la scelta della forma e lo spessore sintattico della scrittura, il rapporto tra vicenda esistenziale-individuale e storia pubblica, infine il campo di tensione che si sviluppa tra il soggetto e la realtà, spazio in cui si consuma lo spasimo conoscitivo del soggetto – e dell’autore: la sua aspirazione al senso. A livello formale, la ricerca del senso, pur nella consapevolezza della irraggiungibilità di una verità, di una decifrazione della realtà, dà luogo a nostro giudizio a una forma particolare di romanzo-saggio,²⁰ in cui l’oggetto del romanzo è costituito dal discorso stesso di Agostino: il romanzo si sviluppa su due piani, in un doppio procedimento che avviene nella coscienza critica di Agostino, di ricomposizione dei fatti e di chiarificazione della coscienza del protagonista alla luce di ogni nuova acquisizione riguardo i fatti. In *Pinkerton*, la questione della conoscenza “si gioca essenzialmente sul significato dell’evento” (De Angelis 1990, 23), e cioè il significato del rapimento: il discorso che Agostino svolge – quel processo di chiarimento generazionale e di coscienza che si compie attraverso la rievocazione-rielaborazione di un nodo esistenziale – è racconto-ricostruzione (dei fatti), riflessione sul racconto e riflessione sulla riflessione.

²⁰ Con “romanzo-saggio” rimandiamo non alla concezione su cui hanno scritto Ercolino 2017 e Nelva 2019, bensì a quella di De Angelis 1990, per la quale il romanzo-saggio si propone non come forma che spiega, attraverso di sé, le cose della realtà, che offre una conoscenza della realtà, bensì come forma conoscitiva in sé, autonoma. Per De Angelis, “il romanzo-saggio non si appropria di zone residue della conoscenza [...] la funzione estetica non è relegabile in un territorio autonomo, e per questo non è sostituibile, ma partecipa in forma propria di ogni altra conoscenza” (De Angelis 1990, 17). In sostanza, il valore del romanzo risiede non nello spiegare, per mezzo di una costruzione o finzione romanzesca, una tesi o una concezione della realtà, bensì nel farsi esso stesso luogo di una perlustrazione dell’io e della realtà che può produrre conoscenza proprio poiché questa indagine si attiva attraverso la forma del romanzo.

Da questo movimento discende un approfondimento delle pieghe dei fatti che a loro volta, ricostruiti, scomposti, e di nuovo ricomposti attraverso l'interpretazione delle testimonianze registrate, incrinano, plasmano e ridefiniscono le certezze di Agostino su ciò che è accaduto, e sul suo significato ("io temo che qualunque domanda sull'origine di un nostro gesto non avrà risposta se non nell'aprire prospettive logiche inaudite e nel ripetersi di quel gesto, nel suo compiersi di nuovo, che si compia nel modo previsto o in altro e diverso modo" Cordelli 1986, 218).²¹ Questo procedimento – una ricostruzione dei fatti di continuo esposta a ridefinizioni e rielaborazioni – costituisce il perno di un romanzo strutturato come una vertiginosa e incessante ricerca di senso, in cui l'indagine della realtà procede per accumulazione di interrogative, ciascuna capace di aprire a nuove interpretazioni:

Come non pensare, dunque, che Mario sia stato un nuovo Pinkerton? Come escludere che la sua sparizione non sia che un'imitazione? Ida menti, io credo, perché era l'unica a sapere la verità, la sapeva nel profondo della sua carne. Ed è l'unico caso in cui delle domande si ha un vero terrore. Questo è il dramma delle domande: che la prima provoca la seconda, e che qualche volta ne risultano effetti imprevisti. Sono le domande in sé a stabilire un ponte tra un effetto e una causa che in quel momento sembrava remota: o a riavvicinare sistemi lontani e diversi tra loro. (Cordelli 1986, 209)

Di qui, lo spessore sintattico, che determina l'opacità della struttura e fa perno sul procedimento della epanortosi – in cui ogni subordinata approfondisce, ridiscute le acquisizioni della precedente, in uno sforzo di decifrazione sempre foriero di nuove interpretazioni – e sul dispositivo già gombrowicziano delle corrispondenze analogiche, sotterranee, che approfondisce e complica le metafore del romanzo, rendendolo densamente allegorico: in una trama analogica potenzialmente inesauribile, la sparizione-rapimento di Bastiani allude al caso Moro; la figura di Bastiani rimanda a Ganimede, alla vocazione artistica e all'omosessualità; l'omosessualità rinvia alla disponibilità e quindi all'apertura e alla scelta dell'avanguardia; ma, anche, la vicenda di questi orfani-attori, della loro fascinazione per l'ideologia e l'estremo – l'avanguardia – rinvia alla crisi repubblicana degli anni Settanta e alla formazione della generazione dei nati negli anni Quaranta; e le loro deformità fisiche e i rapporti promiscui tra loro e la Direttrice rimandano a una incapacità di maturazione e a una condizione di "confiscati" che sembra connotare questa generazione, insieme al paese-Italia. Il gioco di rimandi e relazioni, di corrispondenze e segni, tra storia pubblica e vicenda privata, generazionalità e individualità, metafora e simbolo, ispessisce il discorso, e questa opacizzazione si rivela

²¹ Nessuna interpretazione è sterile, come quando Agostino riflette sul modo in cui occorre guardare a ogni singola azione, per ricostruire l'intero: "Le risposte di Numa al Moroni sui fatti di Berlino [...] risultano fuorvianti e incomprensibili [...]. Però la sua presenza è elettrica, mercuriale. Lui si trova in ogni luogo, e se siamo dei buoni lettori, se lo siamo noi, anche il suo modo di vedere le cose e di avervi partecipato sarà illuminante" (Cordelli 1986, 83).

inevitabile, giacché “avvenimenti o problemi pubblici penetrano nelle zone intime dell’esistenza e nella quotidianità” (Toracca 2022, 62), e alla coscienza del soggetto è demandato il compito di elaborarla, riconducendola a un senso. Soprattutto, il romanzo mantiene intatta la propria ritrovata carica conoscitiva poiché resiste alla tentazione del romanzesco (“inventare non si può, gli orditi troppo complessi non ci riguardano, e non troppo a lungo” Cordelli 1986, 206), al rischio che il racconto possa sciogliersi nella semplificazione metaforica, così dissipando il suo senso nella mera simmetria tra la vicenda raccontata e l’allegoria che preme contro di essa, e che ambisce a svuotarla. Se “il non detto, l’implicito, preme sull’intelaiatura dell’intrigo poliziesco e psicologico e la fa scricchiolare, la illumina, la stravolge” (Raboni 2003, 282).

l’irripetibilità romanzesca della vicenda, la singolarità fortuita e preziosa dei dettagli sono come assediate dalle immense, plumbee ondate della Storia; e tuttavia resistono, resistono nella loro insensatezza, perché questo, in fin dei conti, è o dovrebbe essere il compito di chi scrive romanzi: salvare l’insensatezza, la singolarità, l’irripetibilità dei fatti della vita nello stesso momento in cui questi vengono usati come veicoli di senso, come “correlativi oggettivi,” come simboli... (Raboni 2003, 283)

La coscienza iperletteraria di Cordelli, forte delle acquisizioni della neoavanguardia, in *Pinkerton* riesce a restituire pienezza al problema del senso: attorno al nodo storicamente decisivo dell’ultimo Novecento, di cui il rapimento Moro è figura, attorno a questi fatti terribili, Cordelli ha “costruito [...] una potente metafora narrativa che li ingloba e li cancella, e cancellandoli, li rende più emozionanti e più veri” (Raboni 2003, 283). Il senso del romanzo, cioè, non si risolve nella semplificazione allegorica – nell’equazione Moro-Bastiani – anzi: la resistenza della vicenda allo scioglimento, alla semplificazione, amplifica il portato drammatico del fatto storico e tragico cui rimanda, caricandolo di significati ulteriori, che cancellano le linee di demarcazione tra pubblico e privato, e costringono il soggetto a guardare alla storia da un punto di vista coscienziale, in una chiamata in correità esistenziale e universale (“la nostra vita è come spaccata in due, c’è un prima e un dopo Berlino: prima era l’epoca smemorata; dopo fu un’altra cosa, che dura tuttora e non so definire” Cordelli 1986, 120).

A questo risultato, che restituisce pieno senso al racconto, e attraverso l’opacità della forma dà corpo a un romanzo neomodernista, come forma capace di sprigionare pienamente la propria carica conoscitiva, contribuisce altresì il rapporto con la teoria letteraria degli anni dello sperimentalismo, a cominciare dalle riflessioni di Ricardou sulla necessità del testo di liberare “le parole dalla loro schiavitù nei confronti di un senso istituito” (Ricardou 1976, 34). In *Pinkerton*, cioè, le parole – a partire da “rapimento” – diventano “centri di irradiazione semantica che, sotto la crosta del loro senso immediato, tendono a ricostituire fra loro, progressivamente, i collegamenti di un linguaggio soggiacente, libero e mobile, in cui gioca ogni tipo di sensi secondi” (Ricardou 1976, 34-35):

Molte cose accaddero proprio nel maggio del 1978 perché il rapimento di Mario Bastiani mise a nudo l'eccesso cui ci eravamo abbandonati. Chissà, forse aveva ragione Teresa, non avremmo dovuto lasciare la vecchia prospettiva – il teatro francobollatore delle cose reali [...] – e mantenerci fedeli alla nostra minima tradizione; o, più semplicemente, a quella delle cose, così come sono indipendentemente dalle nostre superstizioni. (Cordelli 1986, 64)

Nell'attrito tra il senso letterale e quello figurato – qui espresso attraverso termini come “rapimento,” ed “eccesso,” “abbandonati,” ma anche dalla corrispondenza tra l'opposizione al teatro “francobollatore delle cose reali” e l'attrazione per l'avanguardia e la tensione politica del decennio sfociata nell'altro rapimento – cioè tra il racconto della trasferta a Berlino e del rapimento-sparizione di Mario e l'allegoria del rapimento Moro, che preme sul racconto stesso, si ricava lo spazio possibile del romanzo, di cui il commento di Agostino è il rocchetto che muove dall'uno all'altro, nel tentativo di tessere l'intero del disegno a partire dalla ricostruzione delle linee della trama e di quelle dell'ordito – la storia e la coscienza così come hanno corso in parallelo, plasmandosi l'un l'altra, impastandosi l'una con l'altra.

L'indagine del Commissario Pinkerton, che cerca come un personaggio gombrowicziano di ricostruire un ordine dal caos, e che giunge a un risultato superficiale, ma per lui sufficiente (Teresa viene condannata per malversazione), è segnata dall'imprendibilità della realtà, dall'indecidibilità dei fatti, ma anche dalla cognizione oscura che gli altri orfani-attori siano stati partecipi e parte in causa nei fatti connessi al rapimento:

Moroni [...] interrogò ciascuno di noi [...] ma ad ognuno pose domande quasi sempre diverse e, direi, inevitabilmente diverse – poiché concernenti, spesso, la nostra vita. Insomma, era come se avesse deciso a priori di esaminare i fatti separatamente, o a piccoli gruppi, ma questi fatti non potessero aprirsi che nei differenti punti di partenza e non già nel medesimo punto di arrivo; e come se l'insieme, la visione d'insieme, vero scopo dell'indagine, fosse costantemente respinta sullo sfondo. [...] Pinkerton [...] non sembrò mai persuaso che i rapitori e le cause della scomparsa di Mario Bastiani esulassero, con ogni probabilità, dalla nostra esperienza.” (Cordelli 1986, 92)

L'indagine di Agostino porta invece ad intuire la natura segreta delle cose, e cioè che il rapimento, la scomparsa di Mario è un fatto le cui ragioni affondano nelle dinamiche del Collegio, e precedono il viaggio a Berlino: si tratta, in sostanza, di un fatto endogeno, non esogeno al Collegio, connesso alla scelta del gruppo di attori-orfani di muovere verso l'avanguardia teatrale e al rapporto di carnalità sublimata con Teresa. D'altronde, proprio Bastiani, in una delle sette lettere scritte dal luogo dove è trattenuto e indirizzate ai compagni, conferma la natura indecidibile di quel che è successo:

Io non ho niente da rimproverarmi [...] non è detto che quanto mi è successo sia davvero un castigo e non piuttosto una conseguenza, un fato. [...] Non penso più a niente, sto liquefacendo il mio senso del tempo [...]. Solo, mi chiedo se un rapimento sia davvero un evento della vita pubblica e non

l'opposto. Questa l'unica domanda – domanda capitale – che ancora mi faccio. (Cordelli 1986, 184-187)

Attraverso la ricostruzione della storia degli orfani del Collegio Molinelli, divisi per generazioni (dagli anni Quaranta agli anni Sessanta) e ciascuna classe segnata da una più o meno grave offesa nel corpo (il narratore, significativamente, soffre di una deformazione alle mani), condotta con lucidità dell'intelletto e ostinata volontà di venire a capo del mistero della scomparsa-rapimento, il discorso di Agostino, come una maglia, stringe e lega le vicende storiche di un paese, colto in un momento di drammatico passaggio – il rapimento Moro come *turning point*, perdita dell'innocenza di una nazione, epicedio della contestazione, incancrenimento del progetto, dell'ideologia – con quelle dei singoli, anch'essi partecipi di un processo di superamento, di rottura – la scelta di andare oltre il teatro convenzionale, andando oltre alla tradizione e muovendo verso l'avanguardia (“tutto è letterale ma tutto, anche, è simbolico”; Cordelli 1986, 113).

Nella traiettoria che va da *Procida* a *Pinkerton* – la cui quinta stesura, quella pubblicata, costituì per Cordelli la “fuoriuscita dall'avanguardia” (Cordelli 2003a, 84) – e che da *Pinkerton* arriva fino a *Una sostanza sottile*, è possibile dunque osservare il farsi di una poetica che può essere iscritta nell'orizzonte letterario modernista e neomodernista – come posizione intellettuale, concezione epistemologica del romanzo, idea dello stile e necessità dell'esercizio sperimentale della forma, sebbene non intransitivo o antiromanzesco. La parabola cordelliana, che prende le mosse dal confronto neoavanguardista e dalla crisi della possibilità del romanzo, si inverte così attraverso il modello di Gombrowicz, da cui Cordelli ricava l'idea del romanzo come spazio di ricerca del senso, e mediante il quale prende forma una concezione del romanzo che rifugge il romanzesco e sperimenta le possibilità semantiche offerte dal dispositivo delle corrispondenze, delle analogie, della metalessi. Da *Procida*, in cui ancora forte si sente il pedaggio pagato all'avanguardia, il passaggio a *Pinkerton* si configura come l'approdo a uno sperimentalismo interamente modernista, che può essere compreso solo “a partire dalla rilevanza accordata alla prospettiva soggettiva del racconto” (Toracca 2022, 65), e dunque a partire dalla preminenza della questione formale e della problematica del soggetto, elementi che legano il modernismo primonovecentesco ai suoi sviluppi successivi, fino al neomodernismo.

In questo orizzonte, occorre forse sottolineare come la traiettoria cordelliana, pur nascendo all'interno del contesto avanguardista, e pur essendo da questa fortemente influenzata all'inizio, si configuri, piuttosto, come modernista, proprio perché i suoi romanzi – per i suoi meccanismi, la posizione del soggetto, la poetica delle corrispondenze segrete tra le cose, il problema del discorso, lo spessore sintattico – testimoniano sin da *Procida* la resistenza del discorso del senso, la tenace cognizione della possibilità – dell'esigenza – di pervenire a un senso della realtà, pur consapevoli della sua inintelligibilità. L'opzione romanzesca di Cordelli, cioè, prende corpo proprio nella

“volontà di rappresentare realisticamente l’esistenza e il mondo nonostante essi appaiano caotici e indecifrabili” (Toracca 2022, 77), nella tenace resistenza del suo romanzo a sciogliersi nella autoreferenzialità del postmodernismo – svincolata da tensioni epistemologiche e disponibile alla logica narrativa e affabulatoria – e nella struggente aspirazione alla ricomposizione di un ordine, del cui compito è investito un romanzo la cui forma – la cui densità strutturale, la cui opzione stilistica – riflette questa aspirazione, è ad essa consustanziale.

BIBLIOGRAFIA

- ARBASINO, A. 1967. "Metamorfosi della pornografia." *Tempo presente*, XII, 2, 79-81.
- ARCHIBUGI, L. 2002. "Romanzo e politica." [Conversazione con Franco Cordelli]. In M. Raffaelli (eds.). *Lontano dal romanzo*, 317-322. Firenze: Le Lettere.
- ANDREOTTI, R., DE MELIS, F. "Romanzo e democrazia." [Conversazione con Franco Cordelli]. In M. Raffaelli (eds.). *Lontano dal romanzo*, 326-338. Firenze: Le Lettere.
- BALDACCI, L. 1967. "L'uomo di Gombrowicz alla ricerca di una realtà perduta." *Epoca*. 25/12/1967.
- BARILLI, B. 1967. "Un polacco: Gombrowicz." *Corriere della sera*. 15/01/1967.
- . 2016. "Witold Gombrowicz." In B. Barilli. *I narratori della generazione di mezzo. Fitzgerald, Sartre, Camus, Gombrowicz, Moravia*, 179-216. Milano: Mursia.
- BARRACCO, G. 2024. "Persistenze moderniste e neomodernismo in *Pinkerton* di Franco Cordelli." *Testo e Senso*, 28-2024, 1, 163-178.
- BERARDINELLI, I. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Cordelli e lo spirito del romanzo"] In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 321-326. Firenze: Le Lettere.
- . 2016. "La sorpresa di Franco Cordelli che riscrive *Procida* trent'anni dopo." *Il Foglio* 23/08/2016, 2.
- CASTIGLIONI, M. 2025. "'Solo la finzione giustifica la verità'. *Autofiction e non-fiction novel* in Franco Cordelli," 220-241, *Il Veltro*. 3-4. <https://www.ilveltrorivista.eu/wp-content/uploads/2025/12/Il-Veltro-Online-3-4-2025_Castiglioni.pdf> [ultimo accesso: 10 febbraio 2026].
- CATALUCCIO, F. M. 1994. Gombrowicz in Italia. In F. M. Cataluccio (eds.). *Witold Gombrowicz. Riga*, 7, 222-233. Milano: Marcos y Marcos
- . 2001. "Letteratura e nazione nell'Europa centrale." In G. M. Anselmi (eds.). *Mappe della letteratura europea e mediterranea. III. Da Gogol' al Postmoderno*, 82-159 (specificamente 114-122). Milano: Bruno Mondadori.
- . 2003. "Witold." In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 211-214. Firenze: Le Lettere.
- . 2017. "Esce oggi la nuova edizione di Witold Gombrowicz, *Cosmo* / L'ordine della follia." *Doppiozero*. 20/04/2017. <<https://www.doppiozero.com/lordine-della-follia>> [ultimo accesso: 10 febbraio 2026].
- CESERANI, R. 2013. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CIAMPITTI, N. 2007. *Il romanzo generazionale*. Ancona: Italic.
- CORDELLI, F. 1973. *Procida*. Milano: Garzanti.
- . 1986. *Pinkerton*. Milano: Mondadori.
- . 2002a. *La religione del romanzo*. E. Di Mauro (eds.). Firenze: Le Lettere.
- . 2002b. *Lontano dal romanzo*. M. Raffaelli (eds.). Firenze: Le Lettere.
- . 2003a. "Bilancio personale." *L'Illuminista. Cinquant'anni di sperimentalismi*/I, 8-9, a. III. 225-229. Roma: Ponte Sisto.
- . 2003b. [Senza titolo]. In A. Cortellessa (eds.). *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, 286-288. Roma: L'Orma.
- . 2003c. "Una lettera su *Pinkerton*." [Lettera indirizzata alla laureanda Maria Cristina Mannocchi, 23 gennaio 1994]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 82-87. Firenze: Le Lettere.
- . 2006a. *Procida*. Milano: Rizzoli.
- . 2006b. *Ritorno a Procida*. In F. Cordelli. *Procida*, 233-236. Milano: Rizzoli.
- . 2013. "Comiskey Park." In F. Cordelli. *Partenze eroiche*, 53-58. Roma: Gaffi.
- DE ANGELIS, V. 1990. *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*. Roma: Bulzoni.
- DE ZORDO, O. 1991. "Malcolm Lowry e la ri-scrittura del modernismo." In G. Cianci (eds.). *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, 545-557. Milano: Principato.

- ERCOLINO, S. 2017. *Il romanzo saggio*. Milano: Bompiani.
- FILIPPINI, E. 1967. "Nota." In W. Gombrowicz. *Cosmo*, 219-224. Milano: Feltrinelli.
- GIOVANARDI, S. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Il totem di Bruno"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 295-298. Firenze: Le Lettere.
- GIULIANI, A. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Cordelli e l'ossessione del romanzo"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 305-308. Firenze: Le Lettere.
- GOMBROWICZ, W. 1967. *Cosmo*. Milano: Feltrinelli.
- . 2018. *Pornografia*. Milano: il Saggiatore.
- GRAMIGNA, G. 1967. "Un dito in bocca all'impiccato." *La fiera letteraria*. 3/11/1967.
- MAINARDI, A. 2021. "Una scena per l'età del rock." Intervista a Pier Vittorio Tondelli. In F. Panzeri (eds.). P. V. Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, 174-187. Milano: Bompiani.
- MARCOALDI, F. 1994. "Le malattie del nostro tempo." In F. M. Cataluccio (eds.). Witold Gombrowicz. *Riga*, 7, 246-250. Milano: Marcos y Marcos.
- NELVA, D. 2019. "Robert Musil e il romanzo-saggio." In M. Tortora, A. Volpone (eds.). *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, 105-127. Roma: Carocci.
- PEDULLÀ, W. 2003a. "I compagni di strada." *L'Illuminista. Cinquant'anni di sperimentalismi/I*, 8-9, a. III. 231-249. Roma: Ponte Sisto.
- . 2003b. "Luoghi." In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 153-159. Firenze: Le Lettere.
- RABONI, G. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Commissario Pinkerton, indagini su via Fani"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 281-283. Firenze: Le Lettere.
- RICARDOU, J. 1976. *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*. Cosenza: Lerici.
- SANAVIO, P. 1974. *Gombrowicz: la forma e il rito*. Venezia: Marsilio.
- SEGRE, C. 1969. "Caos e cosmo in Gombrowicz." In C. Segre. *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, 243-251. Torino: Einaudi.
- SICILIANO, E. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Il tesoro dell'isola"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 241-245. Firenze: Le Lettere.
- TANI, S. 1990. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia.
- TIRINANZI DE MEDICI, C. 2018. *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Roma: Carocci.
- TORACCA, T. 2018. "Il neomodernismo italiano." In M. Tortora (eds.). *Il modernismo italiano*, 211-230. Roma: Carocci.
- . 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- . 2024. *Tra neorealismo e persistenze moderniste. Il romanzo italiano degli anni Cinquanta*. Milano: Ledizioni.

SIMONE GIORGIO

ATTRAVERSARE IL MODERNISMO, PREPARARE IL POSTMODERNO

Gli interventi di Calvino e Celati sul "Caffè"

ABSTRACT: The paper focuses on a number of publications by Gianni Celati and Italo Calvino that appeared in the journal "Il Caffè" in the late 1960s and early 1970s. In these texts, the two authors examine the extreme uses of literature, discussing both modernist works and texts from earlier periods. The essays under consideration advocate a move beyond neo-modernist poetics – through a comic perspective in Celati's case and an orientation already pointing toward postmodernism in Calvino's – and are closely connected to the contemporary reflections associated with the "Alì Babà" magazine project.

KEYWORDS: Gianni Celati; Italo Calvino; Modernism; Postmodernism; Il Caffè.

La ricerca di Calvino negli anni Sessanta

Nel più giocoso fra i suoi romanzi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Calvino delinea nelle prime righe un ironico autoritratto. Il Lettore apre il libro, scrive Calvino, e si mette a leggere le prime pagine, aspettandosi di ritrovare la sua voce:

Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui. (Calvino 1994, 619)

Con tono ironico, tornando a pubblicare dopo un lungo silenzio,¹ Calvino rivendica una delle peculiarità del suo percorso intellettuale, la capacità di imprimere svolte inattese alla propria produzione. Questo atteggiamento, è noto, risale già agli anni Cinquanta, quando Calvino si dedica alla Trilogia degli antenati mentre imperversa il Neorealismo; ma se quella scelta può apparire come la decisione eccentrica di uno scrittore insofferente alle secche dell'impegno politico, è al giro di boa degli anni Sessanta

¹ Si fa riferimento alla sola produzione narrativa e ai sette anni che separano il 1979 dal 1972 delle *Città invisibili*. In questo decennio, infatti, Calvino collabora con varie riviste e quotidiani, per cui pubblica i racconti di Palomar, e si dedica alla scrittura di testi di vario genere: dalla serie radiofonica *Le interviste impossibili* ai reportages di viaggio in Iran, Messico e Giappone.

che tale prospettiva assume la forma di un vero e proprio *modus operandi*. Congedatosi definitivamente dalla scrittura d'impegno con la laboriosa pubblicazione della *Giornata d'uno scrutatore*, libro la cui stesura l'aveva occupato fin dal decennio precedente e recentemente indicato da Tiziano Toracca come un esempio di neomodernismo italiano,² Calvino affronta gli anni del benessere osservando con attenzione il panorama letterario nazionale ed elaborando uno dei lutti intellettuali della sua vita, la morte di Elio Vittorini. Con l'autore di *Uomini e no*, proprio nel momento in cui la sua fiducia nello storicismo marxista sta svanendo, Calvino dirige il "Menabò", da cui segue con attenzione tanto lo sperimentalismo neoavanguardistico quanto la letteratura straniera (cfr. Cavalli 2017). Dopo la scomparsa di Vittorini, Calvino chiude quell'esperienza col saggio del 1967 *Vittorini: progettazione e letteratura*³; contemporaneamente, naufraga anche il progetto di una rivista internazionale, "Gulliver", che avrebbe dovuto coinvolgere intellettuali dall'Italia, dalla Francia e dalla Germania (cfr. Panicali 2003; Tettamanti 2021). Occupato dalle pubblicazioni delle *Cosmicomiche*, uscite prima sul "Caffè" e poi in volume nel 1965, e del successivo *Ti con zero* (1967), Calvino conclude questo decennio con il progetto di un altro periodico mai nato, "Alì Babà", una delle riviste-fantasma del Novecento italiano a cui la critica ha prestato più attenzione.⁴ Al progetto prendono parte alcune delle menti migliori della generazione immediatamente successiva a quella di Calvino, come Gianni Celati e Carlo Ginzburg, e il loro lavoro si inserisce in un contesto in fermento. In effetti, gli scossoni che attraversano il mondo letterario italiano negli anni Sessanta colpiscono anche Calvino, che si ritrova a

² Toracca raggruppa una serie di romanzi apparsi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta sotto la categoria di neomodernismo, una tendenza al recupero di alcune strutture formali tipiche della narrativa modernista, soprattutto per la tensione fra 'io' e 'forma' (cfr. Toracca 2022, 59), spostando però l'attenzione su eventi storici e sociali: "il neomodernismo privilegia [...] una visione del mondo soggettiva, antigerarchica e straniante, ma la vita psichica, l'anarchia del mondo e la dimensione quotidiana dell'esistenza vengono adesso iperdeterminate e colonizzate da questioni d'interesse collettivo. [...] L'oggetto della rappresentazione [...] è la realtà storica, sociale, politica" (ivi, 61-62). L'inserimento del romanzo di Calvino in questa corrente è significativo per il legame che esso intrattiene con la narrativa primonovecentesca; d'altronde, nell'ampia bibliografia sullo *Scrutatore*, era già stato sottolineato come non si possa più parlare propriamente di neorealismo per questo libro: lo notava a proposito dello stile ellittico, contorto e dal periodare laborioso in cui è scritto Pier Vincenzo Mengaldo, 1988, 203-224. De Federicis ha invece notato come, nello *Scrutatore*, si possa individuare il momento in cui Calvino sposta il focus delle proprie riflessioni dai "significati del testo" alla sua "organizzazione formale" (De Federicis 1989, 5). È stata inoltre rilevata l'importanza dell'assenza di un vero e proprio intreccio (Milanini 1990, 67-98), oltre che il sentimento di "immobilità" sotteso al romanzo (Garboli 1988).

³ Il saggio verrà poi raccolto in *Una pietra sopra*, del 1980. Su questo e altri saggi, oltre che sulle relazioni fra il percorso di Calvino e quello di Vittorini, hanno scritto di recente Bozzola, De Caprio 2021.

⁴ I materiali della rivista, assieme ad alcuni saggi che li esaminano, sono ora raccolti in Belpoliti, Barenghi, Palmieri 2025.

perseguire un profondo aggiornamento teorico. La letteratura italiana è stata appena svecchiata dall'apparizione del Gruppo 63: come ha scritto Belpoliti, Calvino guarda con interesse alla vicenda della Neoavanguardia (Belpoliti 2010, 146), ma soprattutto cerca nuovi interlocutori intellettuali. Tra queste relazioni, la critica ha a lungo privilegiato il dialogo con Celati, che proprio negli anni Sessanta debutta con alcuni articoli su rivista, e si avvicina all'Einaudi come consulente editoriale e traduttore, fino a esordire come narratore e saggista nel decennio seguente. Il fulcro del rapporto tra Calvino e Celati è rintracciabile nel già citato progetto "Ali Babà", e consiste soprattutto in una serie di confronti privati.

Stretta fra i progetti "Gulliver" e "Ali Babà", e in una certa misura messa in ombra da quest'ultima rivista mai pubblicata, la collaborazione dei due al "Caffè" di Giambattista Vicari non è stata analizzata a dovere. Eppure, è proprio in quella sede che Calvino, come detto, pubblica le prime *Cosmicomiche*, e riflette spesso sui cambiamenti della propria scrittura e sul valore sociale residuo che essa detiene in un momento storico, quello degli anni attorno al Sessantotto, in cui il linguaggio politico inizia a fagocitare la comunicazione pubblica. Celati, dal canto suo, utilizza di buon grado le pagine del "Caffè" come laboratorio pubblico, e molti lavori significativi della prima parte della sua carriera appaiono qui per la prima volta.

Il già citato Toracca, nel suo saggio sul neomodernismo italiano, individua una dicotomia tra questa corrente e la Neoavanguardia, dicotomia che avrebbe generato il postmodernismo;⁵ Calvino, e assieme a lui Celati, si prodiga nella ricerca di una terza strada che tenga conto degli sperimentalismi e del crollo del neorealismo ma che non riproduca stancamente gli stilemi del modernismo. *La giornata d'uno scrutatore*, in questo senso, appare come il primo, arduo banco di prova delle ricerche calviniane: abbandonando la limpidezza sintattica che contraddistingue le sue opere degli anni Cinquanta, lo *Scrutatore*, come scrive Domenico Scarpa, "si può considerare a buon diritto un'opera fallita [...]. Quel fallimento ebbe però l'effetto, nel 1963, di rompere una crosta, di sfondare una barriera, di lanciare Calvino [...] al di là di una soglia" (Scarpa 2023, 303).⁶ È leggibile, dunque, come l'opera che apre la porta agli anni Sessanta di

⁵ In particolare, Toracca considera la Neoavanguardia come il momento di individuazione di alcuni problemi di letteratura (la questione della forma e il genere dell'anti-romanzo su tutti), a cui il postmodernismo avrebbe cercato di porre soluzione: il postmodernismo, cioè, si configurerebbe, in Italia, come superamento non del modernismo, ma della Neoavanguardia (cfr. Toracca 2022, 136).

⁶ La posizione della *Giornata d'uno scrutatore* nella bibliografia calviniana è, invero, di difficile decifrazione. Francesca Serra parla di "uno stile di qualità interrogativa, fitto di domande e ipotesi", ma osserva anche che il libro "aveva il compito non facile di chiudere una stagione" (Serra 2017, 146-147). Chiusura che, d'altra parte, non presuppone – almeno a livello intratestuale – tanto un'apertura verso un altrove ben definito, quanto la certificazione di una paralisi. Nelle parole di Martinengo, autrice di un recente volume sugli anni Cinquanta di Calvino, si può asserire che "l'effetto finale di perplessità e di

Calvino, ponendolo ad equa distanza tra il neomodernismo e la Neoavanguardia.⁷ Lo scopo del presente articolo è esporre come, anche attraverso le riflessioni pubblicate sul “Caffè”, Calvino e Celati si sono sottratti a questa dicotomia nel campo letterario italiano, puntando su un’interpretazione antropologica della letteratura; al tempo stesso, si illumineranno i motivi del fallimento di “Alì Babà”, che sono inquadrabili più ampiamente nella generale divergenza delle loro traiettorie intellettuali. Infatti, i saggi pubblicati sul “Caffè” esemplificano in modo molto chiaro i diversi approcci dei due alle questioni che vengono delineate, dal momento che Calvino sceglie la strada del saggio teorico,⁸ mentre Celati dà ampio spazio anche al lavoro traduttivo, inteso (come avverrà puntualmente nella sua carriera) come una dichiarazione di intenti.

Per ragioni di opportunità e spazio, non si esamineranno tutte le loro pubblicazioni su questa rivista: il doppio criterio seguito è quello di una delimitazione temporale, tra 1967 e 1972, che coincide con gli anni del lavoro ad “Alì Babà”, e di una circoscrizione tematica, poiché si è scelto di menzionare saggi in cui appaiono autori ascrivibili al primo Novecento, anche se essi, nel caso di Calvino – come si vedrà a breve – vengono citati assieme a scrittori appartenenti ad altre epoche ed altre correnti.

disordine [...] non deriva dall’assenza di un principio strutturante, ma proprio dal continuo fallimento del meccanismo dialettico [...] e insieme dal tentativo di riapplicarlo ogni volta, da cui consegue l’accumulazione di nuove contraddizioni” (Martinengo 2025, 143). Parigini, nel suo recente studio quantitativo sull’opera calviniana, nota che lo *Scrutatore* è l’unico libro “che integra perfettamente al suo interno il processo dubitativo”, precisando d’altra parte che si pone “all’incrocio fra narrativa e saggistica” (Parigini 2024, 130). Dal lavoro della critica sembra ormai emergere che lo *Scrutatore* costituisce sì un congedo dal realismo d’impegno politico, ma sancisce anche la nascita – o sarebbe meglio dire la messa a punto – dello stile che Calvino utilizzerà per trasmettere su pagina l’andamento delle proprie riflessioni: De Caprio ne parla come una “sorta di laboratorio” dei “legami stilistici fra i testi narrativi” (De Caprio 2024, 70). Lo *Scrutatore* si presenta dunque come una complessa architettura degli opposti, laddove si fronteggerebbero ciò a cui Calvino aspira e lo stile in cui lo esprime. L’ha notato di recente Enrico Testa: “una struttura spaziale dalla fruizione elettivamente visiva, in cui la vasta mobilitazione dei mezzi della sintassi e del pensiero ha un aspetto sottilmente ironico significando il contrario dei fini per cui sono chiamati in causa” (Testa 2023, 153).

⁷ Dallo *Scrutatore* in poi, Calvino ridurrà la *gravitas* delle tematiche (e si noti che, contrariamente a questo romanzo, Calvino abbandona invece *I giovani del Po*). Come già segnala l’uscita delle *Cosmicomiche*, punterà con maggior decisione sul piglio ironico. Tuttavia, nello *Scrutatore* sono ravvisabili alcuni elementi stilistici che Calvino adotterà negli anni a venire, soprattutto nelle scritture in cui narrativa e andamento saggistico si mescolano più efficacemente. Si veda ad esempio l’uso delle parentesi e degli incisi, che inseriscono nel testo un ragionamento secondario che mina la linea argomentativa principale: procedimento inaugurato appunto nello *Scrutatore*, e che verrà messo ampiamente a frutto in *Palomar*, 1983, e nei racconti autobiografici degli anni Sessanta e Settanta, come *La strada di San Giovanni*, che avrebbero dovuto costituire il libro *Passaggi obbligati*. (cfr. Cottini 2017; De Caprio 2024).

⁸ Da segnalare, tra l’altro, che proprio in questa fase Calvino modifica in modo decisivo il suo stile saggistico, passando da “una forma-saggio più centripeta e compatta” a un saggismo “dall’organizzazione tematica più mobile, serpentina e divagante” (Bozzola, De Caprio 2021, 38).

Celati: satira e modernismo

Tra il 1967 e il 1968, Giambattista Vicari, dalle pagine del “Caffè”, chiama a raccolta intellettuali e scrittori, invitandoli a far pervenire alla redazione riflessioni sul tema dell’irrisione. Da questo appello nasce una serie di interventi, tra cui – per brillantezza e originalità della scrittura – spiccano quelli di Augusto Frassinetti, in cui si cerca di riportare in voga nella letteratura italiana un tono satirico-apocalittico, con immagini che richiamano esplicitamente la crudeltà (cannibalismo, apocalisse, corpi smembrati). Come ha ricostruito Riccardo Donati ne *I veleni delle coscienze* (2010), il nume tutelare di questo atteggiamento, comune ai vari autori che collaborano al “Caffè”, è Jonathan Swift. Il nome del satirico irlandese del Settecento era stato rispolverato e reimmesso in circolo nella cultura italiana proprio da Celati, che nel 1968 traduce *La favola della botte* firmando un’ampia introduzione, e soprattutto, nello stesso anno, sul “Caffè” risponde a un pezzo di Calvino convocando appunto Swift. Dopo il Maggio francese, infatti, chiedendosi quale avrebbe potuto essere la funzione della letteratura di fronte a tali avvenimenti, Calvino pubblica sulla rivista “Il Ponte” il breve scritto *Per una letteratura che chieda di più*, in cui asserisce che il solo modo d’intendere la letteratura in quel momento sia quello di vederla come un mezzo per “alzare continuamente la posta, [...] porre la domanda su un livello sempre più irraggiungibile dall’offerta” (Calvino 1995a, 241). A questa riflessione Celati controbatte con il battagliero saggio *Si comincia con Swift. Per recuperare quel “di più”*, in cui propone l’autore irlandese come modello di una satira “di tipo giovenalesco” tutta incentrata su “un’immagine centrale di violenza”: una satira che “tende a dilatare i fatti a proiezioni di portata globale e catastrofica, a vedere nella singola immagine di corruzione non il sintomo d’un mondano malcostume, ma il segno d’una dimensione infernale” (Celati 1968a, 4). Il punto di partenza swiftiano è significativo per vari motivi. Innanzitutto, segnala il superamento, da parte di Celati, della rivalutazione del Settecento che era stata operata negli anni Cinquanta da autori come Sciascia e appunto Calvino, i quali guardavano agli illuministi francesi e alla tradizione moralistica, più che alla satira sferzante e crudele di Swift (Donati 2010, 13-81). Inoltre, la linea letteraria swiftiana, e più in generale il Settecento inglese, intrattiene legami molto significativi con una precisa parte del modernismo di primo Novecento. Come ha sottolineato Riccardo Capoferro, infatti, la tradizione parodistica che caratterizza la letteratura britannica nel XVIII secolo, capace di “straniarci attraverso un vasto dispiego di soluzioni” (Capoferro 2022, 85), trova il suo ideale punto d’arrivo, un secolo e mezzo dopo, nell’*Ulisse* di Joyce. Questa attinenza era stata già individuata per l’appunto da Celati, nell’introduzione alla *Favola della botte*:

per tutto l’arco di queste digressioni e di queste divagazioni, assistiamo alla imitazione delle concettualizzazioni e dei modi di scrittura del trattatismo dell’epoca. Cioè Swift (anticipando senz’altro Joyce, che applicherà lo stesso procedimento dell’imitazione dei linguaggi, su vasta scala,

in *Ulisse*), impiega i luoghi comuni, i modi logori d'una lingua usurata, cioè della lingua "alta" del trattatismo inglese [...]. Swift utilizza questa lingua proprio nella coscienza delle sue possibilità di mistificazione [...]. È noto che un linguaggio, quando subisce gli effetti d'una depauperazione, [...] scade a forme di automatismi verbali, nei quali non è più possibile distinguere il significato dal significante, il segno dall'oggetto designato. Se da una parte ciò costituisce l'incancrenimento d'ogni modello di discorso, dall'altra rappresenta una porta aperta alla comicità [...]. (Celati 1966, 20)

La rilettura in chiave comica dell'*Ulisse* di Joyce è una posizione alquanto originale nel panorama della ricezione del modernismo inglese in Italia negli anni Sessanta, che vive allora il suo momento d'oro (cfr. Sullam 2012). Soprattutto, essa può essere letta come un indizio dell'interesse di Celati verso un modernismo più istrionico e massimalista: più che apprezzarne i risvolti psicologici, infatti, Celati sembra concentrarsi sulle qualità dell'*Ulisse* che lo legano a una tradizione comico-parodistica, il cui scopo è sabotare la fissità del testo scritto, in chiave performativa o intermediale. In questo senso, oltre agli autori settecenteschi, Celati guarda alla produzione modernista europea più corrosiva. L'autore di riferimento in questo caso è Céline: è proprio sul "Caffè" che, nel 1970, presenta assieme a Lino Gabellone due traduzioni dell'autore francese: *Viva l'amnistia, Signore!* e *L'esagitato in provetta*. Le sperimentazioni traduttive in questione, ha ricordato recentemente Giacomo Micheletti, gettano "le basi di una personalissima ricerca intorno alla parola comica" (Micheletti 2025a, 10), con un risvolto liberatorio e contestatario che Celati tiene a sottolineare nello scritto che le accompagna, intitolato *Céline Underground*:

Le streghe sono sempre tra di noi, così come sopravvive la regola del capro espiatorio, e ancora un pacco di fogli demoniaci può costituire il movente d'una esecuzione. Così Céline vive nel sottosuolo, con tutte le streghe dell'inconscio dell'uomo bianco e nazista, popola i sogni delle scaltre menti con le perverse ambivalenze della colpa, affascina e ripugna, eccita la necrofilia latente di cui la nostra civiltà non può liberarsi. Il prezzo intero d'un rifiuto totale può essere solo l'esclusione totale; ma l'esclusione è totale solo quando arriva ad essere anche inconscia. [...] sarebbe ora di smettere di parlare di lui e di cominciare a parlare delle sue maschere comiche, anch'esse creature del sottosuolo come tutte le maschere comiche della nostra civiltà. (Celati 1970, 12)

La ricerca sulle maschere comiche céliniane è il culmine della "strategia dell'irrisione", come l'ha chiamata Donati (2010, 85-129), in cui Celati sembra riagganciarsi alla possibile carica liberatoria della letteratura. Si tratta di una linea narrativa che aveva teorizzato sul "Caffè", come ad esempio nel *Manifesto dell'invettiva*, in cui Celati fa i conti con i simboli arcaici che la letteratura è in grado di indicare e riattivare per manifestare le contraddizioni culturali di una determinata epoca: "lo scopo dell'invettiva non è di ri-presentare in calco verbale la dimensione empirica, quanto di proiettare contraddizioni, consce o inconscie, inerenti alle nostre regole culturali sotto forma di simboli astratti" (Celati 1968b, 50). Questo scritto prepara l'edificazione,

emersa dai materiali su “Alì Babà”, di ciò che Mario Barenghi definisce un’“idea antropologica della letteratura”:

Letteratura come mitopoiesi, luogo dei narrabili, repertorio e combinatoria di archetipi, crocevia e termine di paragone degli usi del linguaggio e delle narrazioni non linguistiche. Nell’insieme, quanto di più vicino la cultura italiana (e non solo) abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell’immaginario letterario, aliena tanto dalla sottomissione ad altri aspetti della produzione culturale quanto dal ripiegamento feticistico su di sé: un tentativo profondamente innovativo di rifondare la letteratura puntando sulla sua capacità di confrontarsi con tutto ciò che esula dalla letteratura stessa. (Barenghi 2025, 23)

Celati, in particolare, sembra intravedere la funzione antropologica della letteratura nella sua capacità di regolare il rapporto tra ciò che è reale e ciò che è (o non è) desiderabile: in entrambi i casi, il suo ruolo è quello di generare un attrito fra le norme sociali comunemente accettate e la percezione del lettore. Lo si vede bene nel passaggio su Swift all’interno del saggio sull’invettiva:

[la satira swiftiana] ripesca continuamente le immagini arcaiche del male (tortura, smembramento, atti innaturali, il capro espiatorio, il cannibalismo) e crea uno spazio iperbolico che non può essere letto se non come allegoria; essa infine concentra in sé tutto quanto ripugna il desiderio umano, o propagandandolo in maniera diretta (e questa è la forma del sarcasmo) o rivelandolo per metafora. (Celati 1968b, 53)

Ora, se il primo versante cui guarda Celati è quello della funzione antropologico-corrosiva della letteratura, con forti richiami alla satira che lui stesso definisce di tipo “alto” (Celati 1968a, 4), l’altro è quello di una letteratura che, aprendosi a linguaggi e stili popolari (sia testuali che appartenenti ad altri media), giunge alle soglie del nonsense. In entrambi i casi la dominante delle riflessioni celatiane è la chiave comica: se da un lato la satira mette alla berlina norme, convenzioni e istituzioni di potere, dall’altro la sovrastruttura culturale che le legittima, nella visione di Celati, è erosa continuamente dall’usura del linguaggio, che ne parodizza gli aspetti enciclopedici e mina la concezione stessa che un testo letterario possa essere “spiegato”. Si tratta di idee che Celati rivendicherà, anni dopo, traducendo l’*Ulisse*,⁹ ma che negli anni di cui ci stiamo occupando trovano già un primo nucleo in un saggio intitolato *Traduzione di linguaggi inventati*, apparso sul “Caffè”, che accompagna la resa di un brano di *Finnegans Wake*. Qui Celati, paragonando il nonsense di epoca vittoriana (il cui esempio più luminoso è Carroll) all’opera di Joyce, sottolinea come negli anni Settanta queste scritture sembrano aver trovato il loro pubblico ideale:

Queste due esercitazioni illeggibili sono per noi più leggibili, non tanto perché Carroll ci ha lasciato una “spiegazione” del suo poema, prima attraverso le parole di Humpty-Dumpty, poi

⁹ Su questo, mi permetto di rimandare al mio lavoro: Giorgio 2025.

nell'introduzione di *The Hunting of the Snark*, né perché schiere di commentatori, a partire dal fedelissimo Stuart Gilbert, si sono applicati a chiarire molti dei puns di *Finnegans Wake* [...]. Le nostre capacità di lettura sono cresciute perché è cresciuta la nostra possibilità di “pensare” e poi di “sentire” voci simili. (Celati 1972, 29)

L'accresciuta “possibilità di ‘sentire’ voci simili” è dovuta alla maggior domestichezza con una letteratura che scardini il senso comune della trasmissione dei messaggi, tendendo ad attribuire maggior importanza al significante anziché al significato; una dicotomia che Celati individua, icasticamente, nell'opposizione tra “suono” e “senso”:

Si sa che chi parla secondo il suono invece che il senso delle parole (per esempio in rima) offre nella nostra società un penoso spettacolo di malattia: ma è ancora un problema di “modo di pensare”, o, che è la stessa cosa, di “modo di non pensare”. [...] La strada della pura sonorità è la strada del silenzio: nessuno può percorrerla senza sbagliare, senza incappare in idiosincrasie che articolano il silenzio in un radicalmente diverso non-senso, o che disarticolano il senso in un radicalmente diverso silenzio; ma non è questo poi l'errore, anche perché qui siamo egualmente lontani dalla verità come dall'errore, l'unico errore qui si chiama: voler fare del silenzio un grillo parlante. (Celati 1972, 29)

Ancora una volta, in questo saggio, Celati evidenzia la necessità di minare la fissità del testo disarticolandolo, e così restaurando la percezione sensoriale del corpo:

Oggi noi sappiamo che c'è un investimento schizofrenico del linguaggio che urge all'interno della linearità fonetica fino a farla scoppiare: la linearità fonetica che costituisce in qualche maniera il “modo di pensare” della nostra civiltà, è lavorata all'interno da una “azione-passione” delle parole che la disarticola, la riduce a quel corpo frammentato che è il modo infantile di sentire il corpo. (Celati 1972, 29)

Tema privilegiato diventa, infine, quello dell'esclusione di un individuo da un consesso sociale, per sua scelta o per scelta della società: un topos particolarmente caro a Celati (cfr. Iacoli 2011, 48-49), che in linea con la narrativa contestataria degli anni Settanta, e sull'onda delle letture di Foucault, si mostra particolarmente polemico verso istituti di carattere concentrazionario, come ad esempio il manicomio raffigurato obliquamente in *Comiche* (1971). I vari tasselli sparsi da Celati sulle pagine del “Caffè”, dunque, poggiando su una tradizione tanto settecentesca (Swift) quanto modernista (Céline, Joyce), puntano ad attribuire alla letteratura la funzione antropologica di verifica e insieme sabotaggio della tenuta simbolica delle norme sociali nei testi letterari.

Calvino: il comico e il ludico

Pur lavorando a stretto contatto con Celati, e riflettendo sugli stessi principi, Calvino sembra assumere una posizione diversa. Se il primo, come abbiamo visto, dedica una certa attenzione alla stagione modernista, il secondo sembra più che altro interessato ai temi che le riflessioni di Celati propongono. Le pagine del “Caffè” ospitano infatti

interventi in cui Calvino, in parte superando l'immagine di scrittore moralista che lui stesso si era costruito con la Trilogia degli antenati, fa il punto su temi che non rientrano nell'ordinarietà dell'esperienza trasposta in letteratura. Come detto, se Celati avanza le sue idee tramite saggi e traduzioni, Calvino preferisce scritti di natura puramente teorica oppure – ci torneremo fra poco – proposte narrative.

Il primo testo fra quelli apparsi sul “Caffè” che può essere inserito in questo discorso è un saggio del 1967, dal titolo *Una cosa si può dirla in almeno due modi*, incluso poi in *Una pietra sopra* col nuovo titolo *Definizioni di territori: il comico*. Calvino, reduce dalla stagione cosmicomica, fa il punto sull'uso comico della letteratura, ma subito in apertura rifiuta il genere satirico cui, come abbiamo visto, si rivolge Celati: “L'elemento letterario del ‘comico’ ha per me grande importanza, ma non è la satira l'atteggiamento che riconosca come a me più congeniale” (Calvino 1995b, 197). Calvino preferisce ribadire la funzione della letteratura di riportare la realtà alla complessità che le pertiene; un ruolo che, scrive, è ricoperto in special modo dal tono comico. In questo senso, essa diventa senz'altro strumento di derisione del potere; ma ciò che sembra stare a cuore a Calvino è la sua capacità trasfigurativa:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dir quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantiano, lo humor sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge una specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto. (Calvino 1995b, 198)

Anche se la genealogia qui convocata è in parte condivisa con Celati (si pensi a Cervantes o Carroll e Lear), Calvino conclude il suo pezzo prendendo rispettosamente le distanze da Swift:

[...] certamente ammiro la satira e mi faccio piccolo piccolo al suo cospetto quando la carica dell'accanimento derisorio è portata alle estreme conseguenze e supera la soglia del particolare per mettere in questione l'intero genere umano, come in Swift e Gogol', confinando con una concezione tragica del mondo. (Calvino 1995b, 198)

Qui si smarca con eleganza dal dibattito sull'irrisione, rinunciando a parteciparvi sia teoricamente che nella pratica letteraria. Si possono intravedere già i motivi del fallimento del progetto della *Decapitazione dei capi*, romanzo satirico-allegorico sul Sessantotto che Calvino avrebbe cominciato a scrivere di lì a poco (e le cui prime pagine sarebbero apparse, appunto, sul “Caffè”: Calvino 1969, 3-14). Questo libro appena abbozzato, ispirato dall'esperienza diretta del Maggio francese, nasce dalle letture di Frazer e Bachtin: immaginando un paese utopico in cui periodicamente i capi politici

vengono uccisi per legge, Calvino afferma un tema antropologico centrale nella sua riflessione, quello della necessità sociale dei sacrifici rituali (cfr. Barenghi 2007). Se l'idea narrativa del romanzo sembra ricollegarsi implicitamente alle inchieste su satira, derisione e rappresentazione della violenza che affollano le pagine del "Caffè" di questi anni, Calvino applica a questo romanzo interrotto una razionalità insistente che lo allontana da immagini e visioni apocalittiche:¹⁰ la ragione dell'abbandono della scrittura non è solo stilistica, ma va rintracciata, nota Belpoliti, nel rifiuto dell'ambiguità morale da parte di Calvino, che in questo si discosta dal maestro della raffigurazione del male in letteratura, Georges Bataille (Belpoliti 2010, 120). L'autore francese rientra fra le letture calviniane del periodo, ma non sembra fornire un modello che ben si adatta alla sua indole, e ciò spiega l'approdo al più malinconico *Le città invisibili*, uscito poi nel 1972.

I sondaggi calviniani sulle possibilità estreme della letteratura proseguono col successivo *Considerazioni sul sesso e il riso*, del 1969, inizialmente pubblicato su "20th Century Studies" in inglese e poi tradotto in italiano sulla rivista di Vicari, e raccolto in *Una pietra sopra* col titolo *Definizioni di territori: l'erotico*. Dato l'argomento, è opportuno sottolineare la centralità del concetto di desiderio in questo saggio, un desiderio che deve riuscire a parlare "attraverso i simboli del sesso":

La spessa corazza simbolica sotto cui l'eros si nasconde non è altro che un sistema di schermi coscienti o incoscienti che separano il desiderio dalla sua rappresentazione. Da questo punto di vista ogni letteratura è erotica così come è erotico ogni sogno; nello scrittore esplicitamente erotico potremo riconoscere allora colui che attraverso i simboli del sesso cerca di far parlare qualcosa d'altro, e questo altro, oltrepassate una serie di definizioni che tendono a configurarsi in termini filosofici e religiosi, può essere ridefinito in ultima istanza un altro eros, un eros ultimo, fondamentale, mitico, inattingibile. (Calvino 1995c, 261-262)

Calvino argomenta successivamente che la rappresentazione del sesso, soprattutto quando svolta in chiave comica o ironica, appartiene alla sfera più estrema della trattazione letteraria, e individua una certa tendenza all'asessualizzazione della letteratura nell'epoca in cui scrive. In contrasto a questa deriva da lui implicitamente criticata, riconosce ad alcune scritture del suo tempo la capacità, attraverso l'esagerazione, di riportare alla normalità la raffigurazione dell'atto erotico, e delinea un gruppo di scrittori in cui inserisce sé stesso:

Le arti plastiche si sono già poste il problema di stabilire una comunicazione erotica con i materiali e gli oggetti della nostra più squallida vita quotidiana. La letteratura può seguire la stessa via inventando una comunicazione di segni sessuali sul piano linguistico più basso (quello della fine del mondo di Beckett o quello della regressione dell'uomo di massa di Sanguineti) o immaginando rapporti

¹⁰ Luca Pucci ha parlato di "tono freddamente ragionante, totalmente privo di eccitazione rituale o infatuazione religiosa" (2017, 331).

sessuali non antropomorfi (come ho tentato io, raccontando amori di molluschi o di organismi unicellulari). (Calvino 1995c, 265)

I riferimenti a Beckett e Sanguineti colgono bene la temperie delle riprese tardo-moderniste che hanno caratterizzato gli anni Cinquanta e Sessanta italiani: se Beckett è stato spesso interpretato come un autore-ponte tra modernità e postmoderno, il Sanguineti romanziere è stato indicato come modello per la genesi della voce narrativa di una serie di scrittori (tra cui Celati stesso) con cui condivide il gusto per il riutilizzo di materiali linguistici e stilistici del primo Novecento (cfr. Weber 2013; Micheletti 2025b). Il riferimento alla propria opera, invece, riguarda *Le Cosmomiche*, il libro più importante degli anni Sessanta calviniani, le cui prime prove erano state pubblicate, per l'appunto, sul "Caffè": legittimando così questa rivista come sede privilegiata per questo tipo di sperimentazioni tendenti al grottesco e all'ironico.

Come già con Celati, la natura episodica ed erratica degli interventi di Calvino sul "Caffè", nonostante l'intensificazione della loro frequenza nel periodo di cui ci stiamo occupando, impone di valutarli anche alla luce di scritti apparsi altrove. È il caso de *La macchina spasmodica*, anch'esso pubblicato nel 1969. Questo intervento costituisce la risposta di Calvino a due saggi, *Il significato inatteso* di Vicari e *Dal processo combinatorio alla teoresi mitopoietica* di Cesare Milanese, che a loro volta reagivano al notissimo saggio calviniano *Cibernetica e fantasmi*, su "Nuova Corrente" (1967). Riprendendo e difendendo alcune delle tesi contenute in quelle note, Calvino si avvicina alla concezione celatiana della letteratura come strumento di verifica e smentita dei linguaggi cristallizzati. Nel discorso di Calvino, però, si affaccia il rapporto personale di ogni singolo autore con la propria scrittura:

Molto bene Milanese definisce la contraddizione (che l'opera portata veramente a compimento risolve) tra stato d'indifferenza (il modello che opera scavalcando l'autore) e stato di drammaturgia (il gioco ha senso solo se è sulla pelle propria che si gioca, cosicché, compiutasi l'opera, l'autore non potrà più essere quello che era, o che credeva d'essere). Gioco sulla pelle propria, è bene insistere sulla relazione di questi due termini [...]: gioco, in quanto non va mai dimenticato l'aspetto ludico che incrina e dissolve la gravità sempre ideologica che tende a cristallizzarsi attorno ai discorsi letterari; e pelle propria, in quanto la letteratura si dovrebbe differenziare dalle altre operazioni mentali e sperimentazioni pratiche che tendono invece a farsi sulla pelle altrui. (Calvino 1995d, 254-255)

Questo saggio dice molto di Calvino, innanzitutto per la proposta della letteratura come modello attraverso cui dissolvere la "gravità" che cerca sempre di stringerla (un'idea che sarebbe stata ripresa e trasfigurata in immagine attraverso la menzione della novella boccaccesca su Cavalcanti, nel capitolo sulla leggerezza delle *Lezioni americane*). A ciò si accompagna la dimensione ludico-combinatoria della scrittura, che Calvino riconosce e premia nella sua scrittura proprio a partire dai primi libri generati da queste riflessioni, come *Il castello dei destini incrociati*, e poi più avanti *Se una notte d'inverno un*

viaggiatore. Se non è del tutto scorretto associare anche scritture come *I nostri antenati* al concetto di gioco letterario, quello che è necessario sottolineare è che l'approccio di Calvino che culminerà appunto nel *Viaggiatore* diventa, a partire da queste riflessioni, ben più consapevole: Calvino mostra una crescente attitudine verso il gioco combinatorio. Inoltre, questo atteggiamento getta le basi di quella che sarà una dominante del primo postmodernismo italiano, ossia la ricerca del favore dei lettori anche sul piano editoriale, dopo una lunga stagione di sperimentalismi più sofisticati (cfr. Pischetta 2022). Infine, la scrittura intesa come attività solitaria ben si accorda col rifiuto calviniano di porsi come modello altrui, e significativamente *La macchina spasmodica* si conclude insistendo proprio sulla solitudine dello scrittore che deve continuamente fare i conti con l'usura del linguaggio che opera e con l'obsolescenza del proprio stile:

Rifacendomi all'uso spastico del linguaggio (e della ragione) nel Gadda di Roscioni definirei il "modello operativo (l'organon)" di Milanese: modello spastico. È questa macchina letteraria spastica che agisce attraverso l'autore, la vera responsabile dell'opera, ma essa non funzionerebbe senza gli spasmi d'un io immerso in un tempo storico, senza una sua reattività, una sua ilarità convulsa, una sua rabbia da dar la testa contro i muri. (Calvino 1995d, 255)

Il materialismo storico, che era stato epurato da Calvino in seguito agli smottamenti del campo letterario nel decennio che va chiudendosi, rientra in gioco soltanto come possibilità individuale di reazione all'orizzonte degli eventi, e dunque come verifica, ancora una volta, della tenuta simbolica del possibile letterario.

Le divergenze e la nascita del postmoderno

La rassegna che abbiamo qui proposto è in grado di offrire uno sguardo aggiuntivo sul progetto di "Alì Babà", sulle divergenze fra Calvino e Celati e sulle loro posizioni negli anni in cui la cultura italiana transita dalla stagione del tardo o neomodernismo a quella del postmoderno.

Pur partendo da punti apparentemente vicini – la loro collaborazione, il confronto e la partecipazione al "Caffè" – è possibile individuare un atteggiamento differente verso i materiali letterari di partenza. In Celati si ravvisa una maggior attenzione al modernismo più istrionico e massimalista (Céline, Joyce), che si traduce in una scrittura soggetta a un regime diffusamente comico-satirico: come ha scritto recentemente Giulio Iacoli,

possiamo leggere l'opera di Celati come una instancabile parodia a tutto campo della tradizione letteraria, e richiamare la contiguità e l'interazione fra i procedimenti parodici e quelli satirici nella sua produzione narrativa come nella sua attività di studioso e traduttore, che data dal confronto con Swift risalente alla seconda metà degli anni Sessanta. (Iacoli 2025, 177)

Si tratta di una modalità peculiare di scrittura satirica, subordinata a una più generale ricerca della parola comica: “in Celati, l’asse parodico-satirico trov[a] una compiuta integrazione nella dominante comica della sua multiforme opera, sottraendosi alla tetraggine, al volto arcigno storicamente riconosciuti al riso satirico” (Iacoli 2025, 177). E al tempo stesso, nota ancora Iacoli, è indispensabile astenersi dalla lettura del lavoro di Celati

in chiave di struttura ironica, alle tendenze citazioniste e a una loro funzionalizzazione in chiave di blanda critica, allo spegnimento del “senso forte” della satira e della “dialettica della contraddizione” da essa racchiusa (la sussistenza di una verità che sorge dall’azione distruttiva dell’operazione satirica), in atto nelle poetiche postmoderniste. (Iacoli 2025, 177)

Il “regime di parodia diffusa” (Micheletti 2022, 32) ravvisabile nelle scritture celatiane di quest’epoca non va interpretato senza tenere conto delle riflessioni sulla satira e il comico apparse sul “Caffè” e qui rapidamente percorse, che costituiscono un ideale completamento della concezione antropologica della letteratura messa a punto nel progetto “Alì Babà”. Riflessioni nelle quali, come visto, una parte del modernismo europeo ricopre un ruolo fondamentale. È su questo campo che si produce la maggior divergenza con Calvino, che a sua volta indaga le possibilità comiche e antropologiche del fare letterario, puntando però con crescente decisione sull’aspetto individuale dell’atto della scrittura: in questo senso, il comico si stempera in una concezione più vagamente giocosa della letteratura, in cui l’autore deve continuamente trovare il modo di sabotare il suo stesso percorso e individuare, di volta in volta, una nuova voce.¹¹

Nell’idea di Calvino, il lettore segue lo scrittore in questo processo, la cui fatica è dissimulata nell’opera: da qui, in prima battuta, i giochi combinatori degli anni Settanta; poi, il catalogo narrativo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, momento supremo delle riflessioni avviate già ai tempi del “Caffè” e atto di nascita del postmoderno italiano.

L’iperromanzo calviniano esce nel 1979, mentre Celati è appena entrato nel “silenzio editoriale” che la critica riconosce come transizione dal suo primo modo di scrittura a quello novellistico della seconda fase,¹² inaugurata nel 1985 da *Narratori delle pianure*: un libro semplice eppure cesellatissimo, in cui invece la mano dell’autore scompare dietro l’oralità dei racconti lì radunati. La divergenza fra i due diventa, nel raffronto tra i due libri, quantomai palese, ma la sua origine – come si è cercato di dimostrare – rimonta già agli anni Sessanta, all’epoca in cui la cultura italiana, faticosamente, cercava nuove strade dopo la fine del Neorealismo.

¹¹ Su questo aspetto si rimanda alla concezione dell’assenza dell’autore esposta in Benedetti 1999.

¹² Da alcuni anni, la critica celatiana si è però concentrata sui caratteri di continuità fra i due periodi: seminale, in questo senso, lo studio di Cortellessa 2005, 543-573.

BIBLIOGRAFIA

- BARENGHI, M. 2007. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino.
- . 2025. "Congetture su un dissenso. Calvino, Celati e il progetto Ali Babà." In M. Barengi, M. Belpoliti, N. Palmieri (eds.). *"Ali Babà" e altri discorsi*. Riga, 48: 16-27. Macerata: Quodlibet.
- BELPOLITI, M. 2010. *Settanta*. Torino: Einaudi.
- BELPOLITI, M., PALMIERI, N. (eds.). 2025. *"Ali Babà" e altri discorsi*. Riga, 48: 16-27. Macerata: Quodlibet.
- BENEDETTI, C. 1999. *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli.
- BOZZOLA, S., DE CAPRIO, C. 2021. *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da "Una pietra sopra" alle "Lezioni americane"*. Roma: Salerno.
- CALVINO, I. 1969. "La decapitazione dei capi." *Il Caffè* 4: 3-14.
- . 1994 [1979]. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In Id. *Romanzi e racconti*. A cura di M. Barengi, B. Falcetto, 611-870. Milano: Mondadori.
- . 1995a [1968]. *Per una letteratura che chieda di più*. In Id. *Saggi*. A cura di M. Barengi, 240-241. Milano: Mondadori.
- . 1995b [1967]. *Definizioni di territori: il comico*. In Id. *Saggi*. A cura di M. Barengi, 197-198. Milano: Mondadori.
- . 1995c [1969]. *Definizioni di territori: l'erotico (il sesso e il riso)*. In Id. *Saggi*. A cura di M. Barengi, 261-265. Milano: Mondadori.
- . 1995d [1969]. *La macchina spasmodica*. In Id. *Saggi*. A cura di M. Barengi, 252-255. Milano: Mondadori.
- CAPOFERRO, R. 2022. *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*. Roma: Carocci.
- CAVALLI, S. 2017. *Progetto "menabò" (1959-1967)*. Venezia: Marsilio.
- CELATI, G. 1966. "Swift l'antenato." In J. Swift. *La favola della botte*, 5-27. Bologna: Sampietro.
- . 1968a. "Si comincia con Swift. Per recuperare quel più." *Il Caffè* 3: 3-4.
- . 1968b. "Manifesto dell'invettiva." *Il Caffè* 4: 50-53.
- . 1970. "Céline Underground." *Il Caffè* 3: 11-12.
- . 1972. "Traduzione di linguaggi inventati." *Il Caffè* 3-4: 26-30.
- CORTELLESSA, A. 2005. "Frammenti di un discorso sul comico. "Archeologia di un'archeologia" per Gianni Celati: 1965-1978." In S. Cirillo (ed.). *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche. Scritti in onore di Walter Pedullà*, 543-573. Roma: Donzelli.
- DE CAPRIO, C. 2024. *La lingua di Calvino*. Bologna: Il Mulino.
- DE FEDERICIS, L. 1989. *Italo Calvino e la Giornata d'uno scrutatore*. Torino: Loescher.
- DONATI, R. 2010. *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del Secolo dei Lumi*. Roma: Bulzoni.
- GARBOLI, C. 1988. "Plutone nella rete." *L'indice dei libri del mese*, V/10: 12.
- GIORGIO, S. 2025. *L'ascolto di una tradizione. Gianni Celati e l'Ulisse di Joyce*. Macerata: Quodlibet.
- IACOLI, G. 2011. *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*. Macerata: Quodlibet.
- . 2025. "Ma in questo paese, ah paese della vergogna umana!" Elementi di satira dei costumi nazionali in Celati." In I. Pellegrini, L. Stefanelli (eds.). *Visione e scrittura. Attraversamenti e prospettive di ricerca per Gianni Celati*, 175-200. Udine: Mimesis.
- MARTINENGO, M. 2025. *Italo Calvino e gli anni Cinquanta. Stile, racconto, ideologia*. Udine: Mimesis.
- MENGALDO, P. V. 1988. "La lingua dello scrittore." In G. Falaschi (ed.). *Italo Calvino*, 203-224. Milano: Garzanti.

- MICHELETTI, G. 2022. “Una specie di ipnosi su poche tonalità minime”: poetiche della regressione ed effetti di sottoparlato tra *Capriccio italiano* e *Comiche*.” in E. Morra, G. Raccis (eds.). *Prisma Celati. Testi contesti immagini ricordi*, 17-43. Udine: Mimesis.
- . 2025a. *L'anarchia della ribellione permanente. Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*. Macerata: Quodlibet.
- . 2025b. “Verbigerazione: piccola *flânerie* intorno a un “celatismo” psichiatrico.” In Pellegrini, L. Stefanelli (eds.). *Visione e scrittura. Attraversamenti e prospettive di ricerca per Gianni Celati*, 15-40. Udine: Mimesis.
- MILANINI, C. 1990. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.
- PANICALI, A. (ed.). 2003. *Gulliver. Progetto di una rivista internazionale*. Milano: Marcos y Marcos.
- PARIGINI, M. 2024. *Calvino nella nebbia. Dubitare, esitare, cancellare*. Roma: Carocci.
- PISCHEDDA, B. 2022. *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*. Roma: Carocci.
- POCCI, L. 2017. “Violenza, potere e corpo politico in Calvino: *La decapitazione dei capi*.” *Annali d'Italianistica*, 35: 325-339.
- SCARPA, D. 2023. *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*. Milano: Hoepli.
- SERRA, F. 2017. *Calvino*. Roma: Salerno.
- SULLAM, S. 2012. “Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare.” *Enthymema*, 7: 121-150.
- TESTA, E. 2023. *Sintassi*. In M. Mottolese (ed.). *Le parole di Calvino*, 147-160. Roma: Treccani.
- TETTAMANTI, V. 2021. *Il viaggio di Gulliver. Verso una (im)possibile cultura europea (1961-1963)*. Bologna: Pendragon.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- WEBER, L. 2013. “La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti.” *Poetiche*, 15: 225-239.

ALESSANDRO RAVEGGI

ENTERING THE MADNESS OF OTHERS

Follia e apocalisse di Melville e Lowry nel neomodernismo di Krasznahorkai

ABSTRACT: This article explores an interpretive hypothesis extracted from the novella *Aprómunka egy palotáért* (*Spadework for a Palace*, 2018) by the Hungarian writer and 2025 Nobel laureate László Krasznahorkai, which helps to classify him within the category of neomodernism. The premise of this New York-set text is its debt to Melville, a master among the precursors of modernism, though not always understood by modernist writers. But the reception of Melville—through stylistic influences, quotations, and obsessions with the work and, above all, the life of the author of *Moby-Dick*—intersects with another author, one who can be defined as a late modernist: Malcolm Lowry, who was also obsessed with Melville, as is evident in works such as *Lunar Caustic*, another point of comparison in this article. Considering both the “Melville Revival” and the “Melville Effect” in relation to Krasznahorkai’s most significant novels, two topics will emerge from the proposed canon and the Hungarian author’s poetics: madness and the apocalypse.

KEYWORDS: Krasznahorkai; Madness; Melville; Lowry; Apocalypse.

There is a wisdom that is woe, and there is a woe that is
madness

Herman Melville, *Moby-Dick*

And all his stories are about things collapsing, falling apart
Malcolm Lowry, *Lunar Caustic*

Andare in paradiso? Delirare?
Laszlo Krasznahorkai, *Sátántangó*

Lavoro preparatorio per un palazzo neomodernista

László Krasznahorkai un autore neo-modernista? Ad alcune condizioni, e sotto alcuni aspetti, sia formali sia tematici, che hanno a che fare con un canone eccentrico suggerito dall'autore Premio Nobel 2025. Questo canone è indicato in una sua opera minore, la novella *Aprómunka egy palotáért* (*Lavoro preparatorio per un palazzo*) del 2018¹, che sarà

¹ Citeremo in questa sede la traduzione inglese uscita nel 2020 dal titolo *Spadework for a Palace* (sottotitolo “Entering the Madness of Others”). Ove invece disponibile ci riferiremo alle traduzioni italiane dell'opera di László Krasznahorkai.

il centro d'irraggiamento di questo articolo, assieme ad alcuni dei suoi romanzi più rilevanti. Testi che, come dimostreremo, possono essere rubricati sotto la categoria del neomodernismo: in quella “crisi del rapporto tra l'io e il mondo”, secondo quanto teorizzato da Toracca, già presente nel modernismo, ma che “si riversa più nitidamente sulla storia, sulla sua intelligibilità e sulla capacità di registrarne i mutamenti, ovvero sul rapporto tra l'io e gli eventi collettivi” (2022: 5). Questa storia collettiva, nel caso di Krasznahorkai, riguarda in particolare il tramontare del comunismo sovietico nell'Ungheria delle *kolchoz*, le fattorie collettivizzate, e delle *kocsma*, le bettole di ubriacconi e reietti dei paesini fangosi delle grandi pianure magiare a sud-est; scenari ricorrenti di questo autore considerato “the master of apocalypse who inspires comparison with Gogol and Melville”, scriveva Susan Sontag, e la cui universalità di visione, secondo W. G. Sebald, “rivals that of Gogol's *Dead Souls*” – citazioni, entrambe, che si possono trovare nella prima traduzione inglese di *Sátántangó* del 2012.

Per definire il neomodernismo di Krasznahorkai, faremo nostra una sua incursione nella letteratura angloamericana. In particolare, approdando da subito ad un autore che è suo maestro esplicito: Herman Melville. In *Lavoro preparatorio*, Krasznahorkai affronta infatti l'eredità melvilliana, attraverso il monologo del folle bibliotecario newyorchese Melvill, che si chiama *quasi* come l'autore di *Moby-Dick*, e da questa iattura è segnato, fin nell'incipit – “I am not related”, dichiara, “to their famous author; but all my life they've been bothering me about him” (Krasznahorkai 2020: 7). Di follia, ma anche di senso dell'apocalisse come sua proiezione esterna, e quindi di quella relazione tra follia ed apocalittico, rintracciabile nella poetica di Krasznahorkai, tratterà questo monologo, ripercorrendo le vie newyorchesi di Melville, e indicando un ulteriore elemento del canone, per interconnessioni e sovrapposizioni: Malcolm Lowry. “Along with *The Castle* by Franz Kafka, my bible for a while was Malcolm Lowry's *Under the Volcano*” (72) ha affermato lo stesso Krasznahorkai in un'intervista su *The Paris Review* (Thirlwell 2018). Ma non si avverte solo la presenza del romanzo più noto di Lowry nella produzione dell'autore: in *Lavoro preparatorio*, Krasznahorkai si riferisce chiaramente anche al romanzo postumo di Lowry, *Lunar Caustic*, una storia piena di quel senso dell'apocalisse vissuto dall'alter-ego di Lowry, Bill Plantagenet, internato nel surreale manicomio di pazienti del Bellevue Hospital di New York, coi suoi abitanti pericolosamente “nearer to New Bedford”, luogo notoriamente cruciale per *Moby-Dick*, “nearer to Herman Melville... nearer to their own white whale, their own destruction” (1979: 341), si legge nel testo².

² Ricordiamo qui che questi cammini comuni di Melville e di Lowry a Manhattan erano già stati indicati in un breve testo di Krasznahorkai di poco precedente a *Lavoro preparatorio*, ovvero *The Manhattan Project*, pubblicato in inglese nel 2017 e corredato di fotografie, scritto durante una residenza presso la New York Public Library, e che come ha già notato Alunni su *Il Tascabile* (2018), guardando al *Project*,

Domandiamoci però adesso: questo canone newyorchese di Krasznahorkai, che possiede a sua detta una “heavy gravitational force” (2017: 24), dove appunto gravita, rispetto ai canoni del modernismo e del tardo modernismo? Nel considerare ad esempio Lowry, Tyrus Miller lo affianca a Joyce, Woolf e Faulkner, sebbene sia emerso come autore solo negli anni Cinquanta del Novecento (Miller, 101), mentre Michael H. Whitworth ignora Lowry nel suo *Late modernism* (2007), così come l'autore non è menzionato da Robert Genter (2010). Non è certo facile posizionare Lowry, visto che quella che è considerata la sua vetta, appunto *Under the Volcano*, risale al 1947, sebbene il primo romanzo di Lowry, il melvilliano *Ultramarine*, sia del 1933. Ovverosia, il celebre romanzo messicano dell'autore britannico è stato pubblicato due anni dopo l'anno cruciale, il 1945, di datazione della fine del modernismo, se seguiamo alcuni teorici. Datazione oltretutto già in parte compromessa dalla morte di Joyce e Woolf, nel 1941, nonché dall'effetto dirompente di *Finnegans Wake* alla sua uscita nel 1939.

Sherrill Grace, una delle più importanti studiose di Lowry, ha messo l'autore britannico in dialogo con Joyce, nell'intuizione che “where Joyce aspires to *myth*, Lowry aspires to *allegory*”, ma si può notare come, continua la studiosa, il modernismo di Lowry “reaches back into the expressionist roots of early modernism to explore the causes of alienation, solipsism, and anguish in his hero, and perhaps to exorcise them in himself” (1997: 20)³. Un espressionismo digressivo, non privo tuttavia di un decadentismo che ci pare incompatibile col modernismo stesso, almeno quello più canonico, ma che consona con l'alienazione dei personaggi che ritroviamo in Krasznahorkai, ed anche col suo stile. Quest'ultimo però è stato efficacemente definito come a “slow lava flow of narrative”, un “vast black river of type”, se citiamo il traduttore di Krasznahorkai all'inglese, George Szirtes (in Bahadur, 2017): uno stile lento e sinuoso, ma ciononostante ricco di sarcasmo e di satira sociale.

In estrema sintesi, in Lowry, lo stile della costruzione della frase è certamente molto più sincopato, volubile, si potrebbe dire *jazzato* (cfr. Collier, 1992, Lane e Mota, 2016), mentre nell'ungherese si percepisce quasi l'influenza di compositori connazionali, quali György Kurtág e Mihály Víg. Il suo fraseggio ricorda quella composizione per *micropolifonia* teorizzata da György Ligeti, anch'egli connazionale, una “impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb”, come la definì il compositore intervistato da Bernard (1994: 238). Questa densa *texture* sarà associabile in Krasznahorkai anche al tema della follia. Ci basti aggiungere, facendo riferimento ad

suggerisce la “costellazione” eccentrica Melville-Lowry assieme ad un altro elemento: le opere architettoniche ricostruttive di Lebbeus Woods, scoperte dall'ungherese al MoMa. Si veda, di Alunni, anche l'articolo su Krasznahorkai del 2016 apparso sulla rivista online *Lavoro culturale* ed il suo richiamare le teorie dell'apocalittico in De Martino (1977).

³ Di Sherrill Grace si vuole menzionare qui anche l'importante curatela e introduzione del volume *The Voyage That Never Ends: Malcolm Lowry's Fiction*, del 1982.

un'intervista del 2012 su *Guernica*, che la sua voce unica pare consonare con l'idea lì espressa di una "disciplined madness" (Castillo 2012).

La *blackness* di Melville: revival ed eredità

Riconoscere in Melville un proto-modernista (cfr. Ball, 2015) risulterà altrettanto complesso, e ai fini del nostro discorso sarà utile richiamare sommariamente la ricezione che ebbe nei maestri del *modernism*. Potremmo riferirci a D. H. Lawrence, o alla Woolf del ritratto per il Centenario della nascita di Melville nel 1919 e successivamente nel ciclo di articoli *Phases of Fiction* del 1929 – Woolf che in sintesi canonizza Melville come cantore di quelle *diseases of civilization* come si legge nel primo testo, e lo pone però come superabile in una teoria dell'evoluzione delle "fasi della narrativa" nel secondo – senza dimenticare la stroncatura di Conrad (1907), che definì *Moby-Dick* "a rather strained rhapsody with whaling for a subject and not a single sincere line in the 3 vols of it" (408).

Prendiamo il Lawrence di *Studies in Classic American Literature* (1923). L'autore considerava in quella sede Melville "the greatest seer and poet of the sea, perhaps in all the world", e continuava affermando come l'autore "has that strange inscrutable magic and mystery of the pure sea-creatures, the same untranslatable speech, and, oddly, the same curious repulsiveness, or inferiority of order" (Lawrence, 122). È interessante poi come Lawrence paragonasse, nella stessa pagina, Melville a un "Viking going home to the sea, encumbered with age and memories, and a sort of accomplished despair, almost madness". Quelle pagine erano certo dedicate a *Typee* e *Omoo*, ma un altro saggio di Lawrence ha per fuoco *Moby-Dick*, l'avventura, scriveva ancora Lawrence, di una "mad ship, under a mad captain, in a mad, fanatic's hunt" (138) dove "there is nothing but madness and possession" (144). Si ricorderà infatti il celebre "I am madness maddened" del Capitolo 37 di *Moby-Dick* (142), oppure gli avvertimenti del Capitano Peleg a Ishmael sulla follia di Ahab, il passaggio in cui Ishmael stesso descrive la "special lunacy" (155), la "quenchless feud" del capitano del *Pequod*, la quale, continua, "stormed his general sanity", o ancora quando, sempre nel Capitolo 37, Starbuck attacca Ahab, ratificando la follia della propria missione. E la folle caccia alla balena pare resa e assieme interrotta in *Moby-Dick* anche dall'architettura eterogenea, dallo stile incostante, "in ways that anticipate modernist fragmentation" (Ball, in Hayes, 309)⁴.

La *madness* melvilliana, sia come tematica che come principio stilistico, sarà uno dei retaggi più importanti in quella già indicata *disciplined madness* di Krasznahorkai. Connessa però a questa follia pervasiva c'è anche, sempre via Melville, il tema

⁴ Sul rapporto tra follia (schizofrenica), modernismo e catastrofico si veda lo studio di Louis Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought* (1992), specialmente il capitolo "World Catastrophe".

dell'apocalittico, presente non solo in *Moby-Dick*, ma anche nell'enigmatico ultimo romanzo *The Confidence Man: His Masquerade* del 1857. "Melville portrays the quest for the absolute verities as an apocalypse", scriveva Lakshmi Mani (1981: 210), nel suo contributo sull'apocalittico in Melville, Hawthorne e Cooper. Melville, continua Mani, "uses the analogue of the Apocalypse in laying bare the dangers of the Transcendental emphasis on the self, and the deceptive nature of contemporary utopianism which underscores material progress" (207). Un breve commento, questo, che sarà utile per inquadrare il pessimismo reattivo di Krasznahorkai nei confronti delle cadute utopie comuniste. Il loro crollo catastrofico colpisce ma anche in qualche modo libera i suoi personaggi, soggetti tuttavia alle Sirene di nuove false profezie e di nostalgici ordini regressivi nell'Ungheria post-comunista.

Vedremo così come la follia e l'apocalittico melvillianiani sono presenti nell'opera di Krasznahorkai, ma anche l'ossessione per la vita stessa di Melville. Mariani (2023) ha legato recentemente Melville ad una teoria dell'ossessione per i personaggi e per l'autore stesso, rileggendo il *Melville Revival* e andando a considerare le ossessioni dei critici, specie tra il punto di vista di Ahab e quello di Ishmael, quel "tyrant-Ahab-versus-free-Ishmael allegorical script" (7) variabile e contestato nel tempo dai critici. A prescindere dal duellare dei due personaggi, a noi interessa, in questa sede, l'ossessione per l'opera e per il mito di (e quindi la vita di) Melville stesso. Sarebbe interessante, ma esula dalle intenzioni di questo articolo, aggiornare infatti il cosiddetto *Melville Revival* – iniziato per convenzione nel centenario della nascita del 1919, e con la pubblicazione del saggio *Herman Melville: Mariner and Mystic* di Raymond Weaver (1921), ma già avviatosi successivamente alla morte dell'autore, come nota Marovitz (in Kelley, 2006) – e analizzare come si esprima oggi in riscritture come quella "al femminile" di *Call Me Ishmaelle* (2025) di Xiaolu Guo, o in quella recente biografia apocrifia e iper-letteraria sul padre di Melville, specie perché vi si ritrova il tema della *locura* ereditaria nel figlio, ovvero *Melvill* (2022) dell'argentino Rodrigo Fresán.

Questi, ed altri casi globali, potrebbero essere rubricati in quello che Joseph Allen Boone ha definito il "Melville Effect" nella letteratura post-post-moderna, in primis per la sua "hybrid aesthetics and convention-defying themes" (Boone, 243). Boone fa riferimento non solo, tra gli altri, ovviamente al D'Arrigo dell'*Horcynus Orca* (1975, apparso già come lacerto quale *I giorni della fera* sul *Menabò* del 1960), ma anche al "Krasznahorkai's' Hungarian modernist masterpiece" (269), ovvero *Az ellenállás melankóliája* (1989, *Melancolia della resistenza*). Romanzo che ora abbiamo il compito di richiamare, alla luce di quanto già detto.

Due danze attorno al Leviatano

In quel romanzo neomodernista di Krasznahorkai – citato forse per la prima volta in Italia da Francesco Muzzioli (2007), nel suo saggio sulle scritture catastrofiche – si respira il senso di apocalisse e di millenarismo presente già nel romanzo di culto *Sátántangó* (1985), conosciuto fino a poco fa in realtà più come il celebre film di Bela Tarr, di cui l'autore ha sceneggiato molti lungometraggi. Se *Sátántangó* è un romanzo strutturato come un tango assatanato in una decaduta fattoria collettivizzata post-comunista, ubriaca di *pálinka* quanto inquietata dall'arrivo di un falso profeta e il suo assistente (Irimiás e Petrina) che ne mutano la vita e ne accelerano le ansie messianiche, *Melancolia della resistenza* è a sua volta una danza in cerca d'armonia⁵, inscenata in una cittadina di provincia ungherese, tra ansie di cambiamento e necessità d'ordine, necessità rappresentata ad esempio dalle mire repressive del personaggio della Signora Eszter. Anche qui, la comunità è scossa dall'arrivo di qualcosa di inquieto: un misterioso circo, la cui attrazione principale è una gigantesca balena morta, un Leviatano “con tutti i sinistri presagi e le strane dicerie proveniente dai villaggi vicini che si portava dietro” (Krasznahorkai 1989: 80). Il Leviatano melvilliano è un'attrazione macabra, alla quale la gente è accorsa non tanto per lo spettacolo, quanto, si legge nel romanzo, “per partecipare a una battaglia oscura” (101).

Nonostante le differenze e l'omaggio chiaro a *Moby-Dick* nel secondo testo, in entrambi i testi c'è proprio quella potente “blackness” di una battaglia folle – a sua volta tematizzata dal saggio di Harry Levin, *The Power of Blackness* (1958) – che Melville definì nel celebre saggio su Hawthorne (“Hawthorne and His Mosses”) come la “sane madness of vital truth” (1160) del King Lear, e che il Goya del Foucault di *Storia della follia nell'età classica* contribuì a definire ulteriormente come una follia legata all'apocalittico: “La follia è diventata la possibilità di abolire, nell'uomo, l'uomo e il mondo”, scrisse Foucault (1963: 596) proprio osservando Goya. La follia quindi annienta l'umano, ma la follia ha anche un movimento *sano* nel realismo di Krasznahorkai – quella “full dignity of madness” (1979: 304) che si trova, non a caso, in *Lunar Caustic* di Lowry – una possibilità di reagire e, come vedremo, abolire il senso di distruzione e decadenza sia fisica che morale, senza indicare però un'apocatastasi completa, quanto uno scampolo d'ordine, una sua simulazione fugace, un momento di grazia. “Dove abbonda il peccato, sovrabbonda la grazia”, si leggeva in Paolo nella *Lettera ai Romani* (5, 20), e la frase si attaglia perfettamente alle comunità squilibrate di Krasznahorkai.

⁵ Nel romanzo, si fa infatti riferimento alla Teoria delle Armonie del compositore Andreas Werckmeister, teorico di un'accordatura musicale che si lega idealmente all'armonia celeste, e ripreso da Tarr nell'adattamento del testo di Krasznahorkai, *Werckmeister Hármoniák* (2000).

The Madness that Never Ends. Melville, Lowry (e Lebbeus Woods)

Chi ha legato però già Krasznahorkai e *Melancolia della resistenza* a Melville richiamando anche il Foucault di *Storia della follia* (ovvero *Folie et Dérison* nella prima edizione) è stato il critico americano James Wood, nel suo articolo sul *New Yorker* dal titolo perfetto per la nostra sede: “Madness and Civilization” (2011). Wood inserisce Krasznahorkai in una coorte di sperimentatori quali Bolaño, Sebald, Wallace, oltre ovviamente a menzionare Melville, assieme a Beckett. Ma afferma che l’ungherese è “the strangest” (Wood: 71) tra loro, ed addirittura che, rispetto ad un altro dei suoi maestri dichiarati, Thomas Bernhard, quest’ultimo sia tutto sommato più semplice, “at once reasonable and insane” (72). Nel testo, Wood offre un’immagine efficace per descrivere la narrativa dell’ungherese, sia per stile che per temi:

Reading him is a little like seeing a group of people standing in a circle in a town square, apparently warming their hands at a fire, only to discover, as one gets closer, that there is no fire, and that they are gathered around nothing at all (Wood, 72-73)

Non è questa forse la condizione dell’equipaggio del *Pequod* al cospetto della *whiteness* di Moby-Dick, che rappresenta anche un vuoto, una pagina bianca, una simulazione spettrale, attorno alla quale si ritrovano?⁶

Prima di *Lavoro preparatorio*, Krasznahorkai aveva già frequentato la follia come motore di stile modernista (ma come vedremo forse anche post-modernista, per via della presenza di *metafiction*), seguendo i ponti della traduzione e quelli della fuga proprio verso New York, di un personaggio lunatico affine a quello della novella nostro punto di partenza, ovvero l’archivista e traduttore Korin del romanzo *Háború és háború* (1999, *Guerra e guerra*). L’archivista del romanzo portava con sé nella brulicante Grande Mela il progetto insensato di copiare integralmente sulla Rete un manoscritto ritrovato di folgorante bellezza epica, il quale suggerisce, almeno agli occhi di Korin, che la realtà debba essere “descritta fino alla pazzia” (Krasznahorkai 1999: 268).

Concentriamoci ora però su alcuni passaggi di *Lavoro preparatorio*, per ritornare ancora una volta al canone Melville-Lowry newyorchese proposto. La novella si apre come già accennato con i vaneggiamenti del bibliotecario Melvill, che lavora alla New York Public Library, e che fin dalle prime pagine si dichiara preda di un’ossessione (“even a librarian is entitled to have an obsession ... some little foible”, 9) per qualcosa che non è solo la quasi omologia con Melville, o il fatto che risieda anch’egli sulla East 26th Street, e che per un certo periodo sia stato anch’egli impiegato all’ufficio doganale, ma è anche

⁶ Ci interessiamo in questa sede solo al lato oscuro della produzione dell’ungherese, senza dimenticare che altrove, specie nella raccolta *Seiobo járt odalent* (2008, *Seiobo è discesa quaggiù*) il fil-rouge tra i racconti è sicuramente una più luminosa esperienza estetica/estatica, tematizzata a varie latitudini e in varie culture globali, tra Occidente e Oriente.

un'ossessione positiva, che riconosce come viatico per una ritrovata "connectedness with the Earth" (7), motivo che ritornerà più avanti.

Melvill fa quindi riferimento ad una visita al MoMA PS1 con la moglie, durante la quale il bibliotecario, infastidito dall'arte contemporanea, viene però attratto dai disegni visionari dell'architetto Lebbeus Woods, ovvero i suoi studi sulle architetture della Lower Manhattan, definita una "madhouse" e assieme un "quivering monster deliriously fetishizing money" (10). L'opera di Woods sembra dapprima monopolizzare il monologo interiore, che subito si muove però sproloquante verso altri orizzonti, sullo stesso lavoro del bibliotecario, e su di una insana "Grand Notion": sarebbe meglio, enuncia questa Nozione, non far proprio uscire i libri in prestito dalle biblioteche, per ristabilire un "Serene Paradise of Knowledge" (15). È questo il Palazzo cui fa riferimento il titolo di *Lavoro preparatorio*, un luogo ideale in cui sarà conservata tutta la Conoscenza umana, secondo il progetto folle dello stesso Melvill. Ma i palazzi illustrati dal visionario architetto-artista Woods sembrano per il bibliotecario anche "*building[s] in the process of collapsing*", che catturano "that *penultimate* fraction of a second before disintegration" (20), allegorie resistenti in quel legame tra follia come sogno di catastrofe e reazione *contro* la catastrofe.

Tornando poi col pensiero alla vita di Melville, il bibliotecario riconosce come sia più interessato alla "life story of his biographies" (23) che effettivamente ai suoi libri, e cita la molteplicità degli esempi forniti dai biografi melvilliani quali Hershel Parker, Andrew Delbanco, Charles Olson o Lewis Mumford. Tutti autori di biografie per lui fin troppo ricche di dettagli, descritte certo minuziosamente, ma, dichiara il bibliotecario, alla fin fine "Melville was not there" (25); e pertanto, continua, lui si è messo letteralmente sulle sue tracce a New York, sulle sue strade e peregrinazioni. Cercando tra queste molteplici vie, dall'omnibus che Melville prendeva ogni giorno andando all'ufficio doganale, ai suoi cammini per le banchine del porto, il bibliotecario di Krasznahorkai si imbatte, come anticipato, anche nella vita di un altro autore, Malcolm Lowry ("as I advanced in this peculiar story on the trail of Melville, once I happened to recall that Malcolm Lowry, too, had roamed this neighborhood in his *Lunar Caustic*", 29), e, ossessionato da possibili "similarities or overlaps if not interconnections" (30), perde la propria sanità mentale nella vertigine di queste biografie stimulate dalla città di New York, quella New York City di Bill Plantagenet della novella di Lowry, che "groans and roars above, around, below him" (1979: 295). Pesa ancora sul personaggio Melvill quell'identificazione che lo stesso Lowry sentiva con Melville: "the identification, on my side... was with Melville himself and his life", dichiarò Lowry (1965: 197), come motivo anche più importante dell'influenza delle opere e dello stile.

Più volte, il monologo di Melvill indica la location significativa dell'isola di Manhattan – "The Rock of Manhattan" (44) – la cui *blackness* sconvolse già Melville, il quale, scontrandosi con questa simbolica roccia, "tormenting-to-the-point of madness

questions about that Emptiness” (45), così come Lowry, che da quella Manhattan si interroga su quella perduta *Connectedness* tra l'uomo e il suo ambiente, come un “Ahab addressing the severed head of the whale, as Hamlet addressing the skull” (60) – e qui Krasznahorkai fa ovviamente riferimento al Capitolo 70 di *Moby-Dick*. Una follia che l'architetto Woods suggerisce con le sue opere su Manhattan come legata all'apocalittico, sottolinea ancora Melvill: le sue raffigurazioni riguardano il “very concept of catastrophe and devastation” (46), ed indicano come l'universo stesso viva “in a state of war”, dove “the universe means danger, hazard, stress and destruction” (47), e la catastrofe è “the natural language of reality” (68).

Pensare di costruire un Palazzo ideale che contrasti con tutto ciò, dove il bibliotecario complotta di trasferire tutti i volumi della New York Public Library secondo la sua *Grand Notion*, è per lui invece l'accesso garantito alla schiatta insana di Bill Plantagenet: diverrà ovvero anch'egli, come si legge alla fine di *Lavoro preparatorio*, “an inmate at Bellevue, but at the same time ... a Keeper of the Palace” (96).

“Reality is no obstacle”. Conclusioni per un palazzo neomodernista

La letteratura di Krasznahorkai, inserita in questo canone eccentrico Melville-Lowry, sembra la risposta ideale a “the indecency, the cruelty, the hideousness, the filth and injustice in the world” (346), che incontriamo sempre sul finale di *Lunar Caustic*, un lavoro preparatorio all'apocalisse e resistente ad essa⁷. I temi della follia e dell'apocalisse – la follia come unico possibile realismo, e l'apocalittico come motore di suo superamento, in un ordine contrario a *parusia*, millenarismo, false utopie – accomunano i tre autori di questo canone, che naviga dai mari del Pacifico del sud sino all'Ungheria, passando per le sponde della Grande Mela.

Ci troviamo così sommariamente, a conclusione del nostro discorso, nel tentativo di sistematizzare il neomodernismo di Krasznahorkai. Dobbiamo ora aggiungere che il suo stile passa da un apparente rifiuto di alcune caratteristiche del postmodernismo – meno evidente in autori dello stesso calibro come Mircea Cărtărescu o Olga Tokarczuk – quali l'approccio ironico, ludico e parodico, l'enciclopedismo e il citazionismo, una postura che lo riporta indietro così non solo a Melville, ma all'adorniana estetica del negativo di Kafka e di Beckett (*cfr.* Weller 2018), e ovviamente al tardo-modernismo di Lowry. Ma non è così semplice. *Guerra e guerra* potrebbe ascrivere alla stessa tradizione postmoderna, non solo per datazione (1999), ma anche perché presenta una sorta di *translational metafiction*: il lettore del romanzo polifonico legge il manoscritto epico ritrovato nella mente impazzita dell'archivista traduttore Korin stesso (o forse solo in

⁷ Su *Lavoro preparatorio* e il tema dell'apocalisse si veda anche l'intervista all'autore su *Il Tascabile* (Raveggi 2017).

quella!), mentre il protagonista lo traduce in inglese, ed il romanzo si conclude originalmente fuori dal romanzo, al cospetto di una targa relativa ad un'opera di Mario Merz. Ci sarebbe poi da approfondire anche la ricerca strutturale dei romanzi di Krasznahorkai: si vedano l'indice di *Sátántangó*, che presenta i sei capitoli numerati in avanti e i sei capitoli indietro, come fosse un tango, o la serie di Fibonacci che lega assieme i racconti della raccolta *Seiobo è discesa quaggiù* e la loro numerazione.

Aiuterà quindi riconsiderare il neomodernismo di Krasznahorkai alla luce del rapporto stilistico tra follia e apocalisse: *strangest* come Melville e Lowry, in lui c'è modernismo attraverso micropolifonia, quella modalità di follia verbale policentrica che citavamo prendendola in prestito da Ligeti: una *disciplined madness* che si applica però ad un orizzonte sociale e storico di collettività da ricostruire dopo la catastrofe, e dove c'è spazio improvviso anche per la resistenza umana, per la dignità e per la speranza. O, come ha concluso nella sua *lecture* per il Nobel del 2025: "I have said everything about what I think about rebellion, about human dignity, about the angels, and yes, maybe about everything – even hope" (2025).

BIBLIOGRAFIA

- ALUNNI, L. 2016. "L'Apocalisse permanente. Su László Krasznahorkai." *Il Lavoro culturale*. Consultabile all'indirizzo: lavoroculturale.org.
- . 2018. "Krasznahorkai, Malcolm Lowry e altre rovine." *Il Tascabile*. Consultabile all'indirizzo: iltascabile.com.
- BAHADUR, T. 2017. "A Slow Lava Flow of Narrative: László Krasznahorkai's 'The Melancholy of Resistance'." *On Art and Aesthetics*. Consultabile all'indirizzo: onartsandaesthetics.com
- BALL, D. M. 2015. *False Starts: The Rhetoric of Failure and the Making of American Modernism*. Evanston: Northwestern University Press.
- . 2018. "Modernism." In K. J. Hayes (ed.). *Herman Melville in Context*, 307–316. Cambridge: Cambridge University Press.
- BERNARD, J. W. 1994. "Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti." *Music Analysis*, 13(2/3): 227–253.
- BOONE, J.A. 2021. "The Melville Effect in Contemporary Fiction: An Approach to Post-Postmodernism in the Novel." *Studies in American Fiction*, 48(2): 243–274.
- CASTILLO, S. 2012. "Laszlo Krasznahorkai: The Disciplined Madness." *Guernica magazine*. Consultabile all'indirizzo: guernicamag.com.
- COLLIER, G. 1992. "Lowry, Jazz, and 'The Day of the Dead.'" In S. Grace (ed.). *Swinging the Maelstrom: New Perspectives on Malcolm Lowry*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 243–248
- CONRAD, J. 1907. "Letter to Humphrey Milford. January 15, 1907", in L. Davies, F. R. Karl. 1983. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE MARTINO, E. 1977. *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. C. Gallini (cur.). Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, M. 1961. *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Parigi: Plon; trad. it. 1963. *Storia della follia nell'età classica*, traduzione di F. Ferrucci. Milano: Rizzoli.
- FRESÁN, R. 2022. *Melvill*. Barcelona: Random House.
- GENTER, R. 2010. *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GRACE, S. (ed.). 1982. *The Voyage That Never Ends: Malcolm Lowry's Fiction*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- . 1997. "Midsummer Madness and the Day of the Dead: Joyce, Lowry, and Expressionism." In P. A. McCarthy, P. Tiessen (eds.). *Joyce/Lowry: Critical Perspectives*, 9–20. University Press of Kentucky.
- GUO, X. 2025. *Call Me Ishmaelle*. New York: Chatto & Windus.
- HAYES, J. K. (ed.). 2018. *Herman Melville in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRASZNAHORKAI, 1985. *Sátántangó*. Budapest: Magvető; trad. it. 2017. *Satantango*, D. Várnai. Milano: Bompiani.
- . 1989. *Az Ellenállás Melankóliája*. Budapest: Magvető; trad. it. 2013. *Melancolia della resistenza*, D. Mészáros, B. Ventavoli. Rovereto: Zandonai; Milano: Bompiani, 2018.
- . 1999. *Háború és háború*. Budapest: Magvető; trad. it. 2020. *Guerra e guerra*, D. Várnai. Milano: Bompiani.
- . 2008. *Seiobo járt odalent*. Budapest: Magvető; trad. it. 2021. *Seiobo è discesa quaggiù*, D. Várnai. Milano: Bompiani.
- . 2017. *The Manhattan Project: A Photo Essay and Literary Diary*. Trad. eng. J. Batki, fotografie di O. Rotem. London: Sylph Editions.

- . 2018. *Aprómunka egy palotáért – Bejárás mások örületébe*. Budapest: Magvető; trad. ing. 2020. *Spadework for a Palace: Entering the Madness of Others*, J. Batki. New York: New Directions Publishing.
- . 2025. “Nobel Prize lecture”, 7 dicembre. Trad. eng. O. Mulzet. Consultabile all’indirizzo: nobelprize.org.
- LAWRENCE, D. H. 1923. *Studies in Classic American Literature*. Oxford: Cambridge University Press, 2003.
- LANE, R. J., MOTA, M. (eds.). 2016. *Malcolm Lowry’s Poetics of Space*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- LEVIN, H. 1958. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Knopf.
- LOWRY, M. 1933. *Ultramarine*. London: Jonathan Cape.
- . 1947. *Under the Volcano*. New York: Reynal & Hitchcock.
- . 1963. “Lunar Caustic.” *The Paris Review* 29. In seguito in *Hear us O Lord from Heaven Thy dwelling place and Lunar caustic*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- MAROVITZ, S. E. 2006. “The Melville Revival.” In W. Kelley (ed.). *A Companion to Herman Melville*, 515-531. Oxford: Wiley-Blackwell.
- MANI, L. 1981. *The Apocalyptic Vision in Nineteenth Century American Fiction: A Study of Cooper, Hawthorne, and Melville*. Washington, D.C: University Press of America.
- MARIANI, G. 2023. “‘The Key to it All’: Why Are We Obsessed with Ishmael, and Are Likely to Continue to Be Obsessed with Him?” *European Journal of American Studies* 3:18.
- MELVILLE, H. 1851. “Hawthorne and His Mosses. By a Virginian Spending July in Vermont.” *Literary World*, VII, 125-127; 186, 145-147. In *Pierre, or, The ambiguities; Israel Potter: His fifty years of exile; The piazza Tales; The confidence-man: his masquerade; Uncollected prose; Billy Budd, sailor: (an inside narrative)*. New York, N.Y.: Literary Classics of the United States, 1984.
- . 1851. *Moby-Dick, or The Whale*. New York: Harpers & Brothers; nuova edizione, 2003. *Moby-Dick*. Mineola, N.Y.: Dover.
- MILLER, T. 1999. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- MUZZIOLI, F. 2007. *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi.
- RAVEGGI, A. 2017. “Krasznahorkai: di tramonti senza speranza. Una conversazione.” *Il Tascabile*. Consultabile all’indirizzo: iltascabile.com.
- SASS, L. 1992. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. New York, NY: Basic Books.
- THIRLWELL, A. 2018. “László Krasznahorkai, The Art of Fiction No. 240.” *The Paris Review*, 225: 72.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo-Firenze: Palumbo.
- WEAVER, R. M. 1921. *Herman Melville, Mariner and Mystic*. New York: George H. Doran Co.
- WELLER, S. 2018. *Language and Negativity in European Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITWORTH, M.H. 2007. “Late Modernism.” In *Modernism*, 272–310. Newark: John Wiley & Sons.
- WOOD, J. 2011. “Madness and Civilization. The very strange fictions of László Krasznahorkai.” *The New Yorker*, 27 Giugno, 71-75.
- WOOLF, V. 1929. “Phases of Fiction.” *The Bookman*, June, III, 404-412.

NICCOLÒ AMELII

GLI SPAZI DEL TEMPO E L'AUTOCOSCIENZA DELLA MEMORIA

Una lettura neomodernista di Althénopis di Fabrizia Ramondino

ABSTRACT: In 1966, shortly after her mother's death and influenced by her recent reading of *La cognizione del dolore*, Fabrizia Ramondino penned the concluding section of *Althénopis*. The writing process would only be resumed a decade later, providing the remaining narrative materials for a story whose epilogue had already been set. This essay proposes a neo-modernist reading of *Althénopis*, employing this category as a heuristic and interpretive tool to investigate the folds of a novel characterized by a complex, elusive status. Through a careful critical examination aimed at defining the discursive devices, narratological instances, and formal procedures that thicken the work's metaliterary and self-reflexive import, this study intends to examine how Ramondino's writing eludes the verified precision of temporal and geographical referents. In doing so, it installs a subjective and shifting counter-order within the diegetic perimeter, whereby lived experiences are re-elaborated in the present time of remembrance, reclaiming meaning and duration by virtue of their specific narrative re-semanticization.

KEYWORDS: *Althénopis*, Ramondino, Memory, Novel, Neo-Modernism.

La storia, disse Stephen, è un incubo da cui cerco di destarmi.
Joyce, *Ulisse*

1. Un romanzo che comincia quando finisce

Althénopis, esordio narrativo di Fabrizia Ramondino, viene pubblicato da Einaudi nel 1981 – anno in cui si aggiudica il Premio Napoli – dopo essere stato tenuto a battesimo da Elsa Morante e Natalia Ginzburg, che in qualità di editor e referente principale all'interno della casa editrice torinese ne segue l'intero iter redazionale. Pur segnando l'ingresso ufficiale dell'autrice quarantacinquenne nel campo letterario italiano, l'opera costituisce in realtà l'esito già maturo di oltre due decenni di letture e prove clandestine, intermittenti e irregolari, che spaziano dalla poesia al diario autoanalitico, dal saggio filosofico ai racconti brevi: una produzione per lo più sommersa, tenuta nascosta in un periodo di fervido impegno sociale che trova la sua epitome nell'inchiesta *Napoli: i*

disoccupati organizzati. I protagonisti raccontano, uscita nel 1977 nella collana “I nuovi testi” di Feltrinelli.

Tra le scritture spurie riconducibili agli anni della militanza civile e il primo romanzo non si verifica alcuna cesura sostanziale, bensì un passaggio di transizione, di certo significativo, inscritto in una linea di continuità mai smentita da Ramondino, la quale, anzi, ha in più occasioni ribadito la perfetta convergenza e la natura complementare di questi due momenti, come del resto dimostra la sua produzione successiva, basata – secondo rapporti proporzionali di alternanza, modularità e compresenza di volta in volta rinegoziati e ricalibrati – sulla commistione fruttuosa di istanze testimoniali e documentarie, risorse civili e politiche, sollecitazioni saggistiche e riflessive, escursioni iperletterarie ed erudite, tensioni autobiografiche e memorialistiche, slanci visionari e affabulatori.

La struttura triadica e composita di *Althénopis* riflette dunque non solo le emergenze espressive di una ricerca letteraria – in particolar modo, ricerca di una voce e di una lingua – perseguita in seno a un travagliato percorso esistenziale e giunta a piena maturazione solamente dopo aver superato rimossi, nevrosi e resistenze psichiche, ma altresì la poligenesi che caratterizza le sue parti costituenti. Come ricordato dalla stessa autrice, la terza sezione dell’opera – intitolata *Bestelle dein Haus* (“Prepara la tua casa”, dal nome della *Cantata op. 106* di Bach) – fu composta nel 1966, in un periodo segnato dalla recente morte della madre e dalla gravidanza, e nacque sulla spinta di una lettura suggestionante: *La cognizione del dolore* di Gadda. Il lavoro di scrittura verrà ripreso solo un decennio dopo, fornendo i materiali narrativi relativi all’inizio e al segmento intermedio – ossia i capitoli *Santa Maria del Mare* e *Le case degli zii* – di una storia il cui epilogo è già stato fissato. L’opera risulta così stratificata non solo strutturalmente, ma anche a livello diacronico, date le diverse fasi cronologiche che ne hanno segnato la stesura, influenzando in modo decisivo le soluzioni stilistiche adottate e la veste estetica complessiva del libro.

La voce narrante omodiegetica dei primi due capitoli del romanzo è il risultato di una lunga gestazione: essa trae origine dalla terza persona olimpica, vicaria e allegorizzante presente nelle ultime trenta pagine (prime però in ordine cronologico di stesura), assorbita poi nella spirale di una memoria che si va a poco a poco decongelando. Alle spalle si colloca il conflitto rituale e archetipico tra madre e figlia – che l’insegnamento gaddiano, pur declinato sul versante maschile, ha mostrato come sublimare romanzescamente –, sorta di simulacro narrativo in attesa di un corpo testuale che gli fornisca umori, colori e sostanza. La memoria, per diventare storia, ha bisogno di incarnarsi, conquistare uno sguardo e un punto di vista, veicolati da una prima persona che, dissolte le inibizioni e i sensi di colpa, si lasci attraversare e si renda ricettiva ai suoi stimoli, trovando nella scrittura una misura alla “dismisura” del ricordo.

Si consuma in tale frangente il passaggio dal terreno sicuro del romanzo, salvaguardato dal suo privilegiato segno convenzionale – la terza persona singolare –, al frastagliato perimetro di una narrazione dallo statuto indecidibile, retta da un'entità autodiegetica bifida. Se il romanzo è un atto di socialità (Barthes 2003 [1958], 28) e il racconto di memorie un esercizio di introspezione, *Althénopis* si configura come il luogo stesso di questa contraddizione, che ne condiziona dall'interno genesi e forma. Da qui la sua natura neomodernista, fondata sulla coesistenza consapevole e ostinata “tra un'istanza o un movimento di crisi e di perdita e un'istanza o un movimento di ricomposizione e di conquista” (Toracca 2022, 59).

Quando, a seguito di un compiuto processo di ri-soggettivazione, l'“occhio di vecchia”¹ si dispone a recuperare il proprio sguardo infantile, la voce della “balia” si ritrae per lasciare emergere quella della “madre”,² segnando l'approdo a un Io autoriale capace di assumere su di sé il peso della propria esperienza passata (rivissuta come *Erlebnis* nei suoi snodi significativi) e di farne letteratura. Il dissidio finale tra la Madre e la Figlia, pur costituendo l'epitome conclusiva nella disposizione macrostrutturale del romanzo, precede simbolicamente la nascita dell'Io narrante sino a quel momento posto al centro del racconto; esso offre il retroterra generativo di un'opera che ci invita, silenziandosi, a tornare indietro e riannodare le fila del percorso in senso inverso.

2. Racconto di memorie e autocoscienza di un racconto di memorie

Il principale livello diegetico dell'opera è fin dal principio inscritto all'interno di un perimetro discorsivo memorialistico, analettico e iterativo, dotato di una sua necessaria convenzionalità tecnica, a partire dalla prevalenza di quello che Genette chiama “imperfetto di ripetizione” (2006 [1972], 167), legato all'esemplarità degli avvenimenti rievocati. In questo quadro apparentemente canonico, i rapporti di complementarità e riconoscimento che presiedono alla compiuta riconfigurazione dell'istanza romanzesca

¹ *Althénopis*, appunto: “parola-centauro” (Ritter-Santini 2015, 305) che indica non solo l'eteronomastica trasfigurazione di Napoli, ma anche la definizione del principio primo sotteso alla sollecitazione memorialistica che informa il *récit* narrativo.

² Nella breve prefazione che apre la riedizione dell'inchiesta sui disoccupati organizzati, apparsa per i tipi di Argo nel 1998 con il titolo *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani degli anni '70*, Ramondino spiega di aver sviluppato sin da bambina una forte consapevolezza del proprio privilegio altoborghese. Tale presa di coscienza affonda le radici negli anni maiorchini della prima infanzia, segnati dal precoce contatto con esponenti delle fasce popolari più umili, a cominciare dalla balia Dida, cui numerose pagine l'autrice dedicherà in *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001). Da questa esperienza di poli-appartenenza sociale, identitaria e geografica maturerà negli anni il “conflitto madre-balia”: un complesso linguistico e di classe che, “pur esprimendosi in varie forme, ha segnato tutta la mia vita” (Ramondino 1998, 7).

non sono però quelli instauratisi tra le cose o le persone – i potenziali referenti primi – e la loro immediata rappresentazione artistica, bensì quelli tra il ricordo come significante e il significato che la scrittura progressivamente gli attribuisce.

È infatti la scrittura, nel suo dispiegamento presente, a conferire senso alla materia autobiografica che investe e plasma secondo una direzione antilineare, privilegiando una successione orizzontale e non causativa delle scene. La macrostruttura esterna detta i tempi generali dell'intreccio, scandendo la ripartizione della narrazione in tre grandi blocchi, a cui corrispondono altrettante stagioni della vita – infanzia, adolescenza, prima adultità –, e garantendo l'effetto progressivo e scalare delle vicende rievocate. La microstruttura interna, al contrario, si svolge o per quadri giustapposti o per sequenze costruite per mezzo di vettori spazializzati: da qui la presenza preponderante di luoghi, ambienti e paesaggi atti a materializzare e a mappare il tempo ondivago del ricordo e a fissarlo a guisa di cronotopo nei vari e numerosi ritratti, familiari e non, proposti uno accanto all'altro. Così come avviene nella *Recherche* proustiana, anche nei segmenti microstrutturali di *Althénopis* assistiamo perciò a una peculiare dialettica tra "singolarismo" della serie spaziale e "iterativismo" della serie temporale (Genette 2006, 173).

Il processo di graduale rischiarimento della memoria viene affidato a una voce narrante anonima, che non si presenta né viene mai identificata dagli altri personaggi lungo l'intero arco dell'opera. Pur in presenza di una marcata "pervasività del materiale mnestico" (Lucamante 1997, 106), risulterebbe improprio operare una comoda sovrapposizione tra l'autrice empirica e la voce che dice Io nelle prime due sezioni. La mancanza di un riferimento onomastico mediante il quale stabilire con certezza ostensiva il catalizzatore principale e il centro focale del narrato impedisce pertanto di suggellare qualunque subodorata coincidenza tra chi scrive e chi narra. Quando a prevalere è l'anonimato definitivo, e in assenza di spie paratestuali o rematiche che orientino diversamente la lettura, viene meno quel patto autobiografico basato su un inequivocabile quanto inscalfibile criterio testuale: "l'identità del nome (autore-narratore-personaggio)" (Lejeune 1986 [1975], 26).

Occorre dunque evitare il rischio – cui l'autrice sembra talora esporre il lettore, a mo' di sfida – di leggere *Althénopis* come un'opera a chiave. I dati autobiografici appaiono costantemente straniati entro una fitta coltre di allusioni, reticenze e occultamenti in virtù di un diaframma affabulatorio capace di opacizzare, straniare e trasfigurare i riferimenti topografici e descrittivi di un vissuto rifratto per via romanzesca, assecondando uno stilema tipico della tradizione modernista – si pensi, per fare esempi celebri, ai casi di Musil, Proust, Faulkner e Gadda. L'extralocalità, che secondo le tesi di Bachtin si preserva anche nelle narrazioni di matrice autobiografica (1988, 12-13), viene però problematizzata negli inserti paratestuali rappresentati dalle note, ove con gesto metalettico l'autrice squarcia il velo della convenzionalità e più volte, senza ricorrere a

ulteriori infingimenti o ventriloquismi di sorta, glossa, chiosa e commenta la composizione stessa del testo, le operazioni espressive in atto, le scelte linguistiche compiute, fornendo informazioni sulla genesi dell'opera e sul suo progressivo sviluppo.³

All'interno di questo spazio di annotazione e autoesegesi, in cui l'autrice costruisce un coerente palinsesto extradiegetico composto da *excursus* etimologici, puntualizzazioni linguistiche, integrazioni della trama, riflessioni metanarrative e citazioni colte, mai occultando l'arbitrarietà del codice in uso, il già precario regime *fictional* viene posto in dubbio. Le faglie interne del testo vengono così sovraesposte, riportate in superficie come correlativi espressivi non solo delle fratture non ricomposte del vissuto psichico, ma anche delle diverse istanze compositive che se ne contendono lo scheletro, attestando le idiosincrasie di un metaromanzo interamente giocato sulla "figura della duplicazione" (Lambiase 2015, 573), la cui infrastruttura neomodernista tende "a ispessirsi e a opacizzarsi, cioè a mostrarsi anziché mostrare" (Toracca 2022, 4). Pertanto, come già ribadito a più riprese dalla critica, si potrebbe parlare di *Althénopis* come di un'opera che afferma la propria singolare fisionomia in virtù della caparbia con cui rifugge e pone in questione ogni etichetta critica certa, recalcitrando di fronte a codificazioni univoche e totalizzanti.

Essa infatti non solo interiorizza nelle proprie strutture il dissidio originato a monte del progetto autoriale dalle antitetiche tentazioni verso il romanzo, da un lato, e verso l'autobiografia, dall'altro, ma, anzi, sfrutta le sue molteplici risorse epistemiche e la commistione di registri, pratiche e istanze formali per avvicinarsi a diversi (sub)generi e modi della narrazione – female *Bildungsroman* (Lazzaro-Weis 1990), *Künstlerroman*, *female family romance* (Giorgio 1991), romanzo familiare (Gerundino 2025), autoritratto (Farnetti 2002), autoginografia (Lucamante 1997), autofiction (Lucamante 1998) – senza mai combaciare pienamente con nessuno di essi, deautomatizzandone nessi, motivi e formule usuali.

Se entro i limiti cogenti della fabula, la voce autoriale preferisce non palesarsi, nelle postille a piè di pagina si consuma un evidente scarto stilistico e narratologico. L'apparato paratestuale, in cui si registra un innalzamento del registro sintattico e lessicale – talvolta spinto fino a punte di aulicità e arcaismo barocche –, si fa veicolo programmatico di un movimento elastico, a un tempo esplicativo-filologico, con tono precipuamente documentaristico-enciclopedico – arabescato da maliziosi cortocircuiti etimologici o asciutti giudizi di costume –, a un tempo riflessivo, con evidente ispessimento della presenza autoriale, in special modo nei brani di carattere critico-sociale o confessionale,

³ L'uso copioso delle note è un espediente che l'autrice riprende principalmente da Savinio – da cui deriva anche il gusto per le epigrafi "spiazzanti" e "provocatorie" – e Gadda, nelle cui opere tali inserti non hanno mai un mero valore esplicativo, ma fungono da essenziale "contrappunto" al corpo centrale delle narrazioni, generando la sovrapposizione di più "linee melodiche" destinate a dare vita a una "moltiplicazione cellulare" (Ramondino 2015, 46-47) delle istanze locutorie.

spesso incentrati sulle difficoltà insite nell'atto scrittorio. Si installa dunque nel dialogo costante fra testo e dispositivo metatestuale quel “*continuum* dialettico fra la tecnica narrativa e quella saggistica” (Lucamante, 1997, 106) caratteristico di tanta produzione successiva di Ramondino.

Proprio grazie al mirato sabotaggio dell'*illusio* referenziale e della menzogna espositiva, che comporta la rottura della distanza estetica in consonanza con il principio adorniano – e modernista – del “ferire la forma” (Adorno 2012 [1974], 31), il racconto di memorie diventa autocoscienza di un racconto di memorie nel suo stesso farsi; contestualmente l'operazione ramondiniana cessa di essere mera ricostruzione di una biografia, per divenire, invece, atto di ricognizione epistemologica, percorso di graduale svelamento di una soggettività fantasmatica che si ridefinisce – e si riconosce – nello spazio dell'alterità e del differimento garantito dalla scrittura, facendo proprio il monito rimbaudiano “Je est un autre.”⁴

In un torno di anni in cui si assiste alla pubblicazione di testi che sugellano la “pienezza del postmodernismo” in Italia (Casadei 2007, 10) – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Il nome della rosa* (1980), *Altri libertini* (1980) – l'esordio letterario di Ramondino guarda con sicurezza e consapevolezza alla grande tradizione modernista italiana ed europea – Proust, Gadda, Rilke, Benjamin, Svevo, Trakl –, il cui spettro morfologico e concettuale – dalla centralità del soggetto narrativo alle opacità strutturali, dalla rappresentazione straniante e antigerarchica del reale alla ricerca di una verità interna al testo, veicolata da una forma che nel corso della narrazione non cessa di interrogare sé stessa – viene rielaborato in profondità grazie anche agli apporti decisivi della lezione morantiana, ortesiana e saviniana. In un periodo segnato dal “riflusso” e dalla graduale deideologizzazione del paese, *Althénopis* si presenta come un romanzo-progetto, che, se da un lato racchiude in tratti miniaturizzati le future traiettorie poietiche e tematiche di Ramondino, dall'altro possiede già un forte inconscio politico, coerente con le precedenti esperienze di militanza dell'autrice.

⁴ Nel terzo capitolo di *In viaggio* – intitolato *Ricerche* – l'autrice, riflettendo sulle imposture e sulle dissociazioni dell'io e sul problematico rapporto lingua-soggetto, spiega come l'incontro con la celebre formula rimbaudiana abbia innescato in lei un'epifanica presa di consapevolezza “della scissione, della frattura, della divisione di se stessi e del mondo” (1995, 22-23). Le sue considerazioni sulle pretese ostensive dell'io autoriale e sulle degenerazioni egotistiche e demiurgiche di una soggettività creatrice che si pretende dispensatrice di verità non possono non evocare alla memoria i proclami gaddiani contro l'io, il “più lurido dei pronomi” (Gadda 1993 [1957], 636-637). In accordo con la tradizione modernista, anche Ramondino finisce per intrattenere “un rapporto duplice e contraddittorio” (Graziano 2020, 121) con il concetto di Io, in particolar modo quando, pur problematizzandone lo statuto narrativo, ne fa il principio organizzativo di scritture finzionali o semifinzionali.

3. L'io che ricorda e l'io ricordato

La dialettica instauratasi tra corpo del romanzo e sua appendice fa sistema con la compenetrazione sincronica dei diversi strati temporali in gioco e con lo sdoppiamento costitutivo che governa le strategie discorsive della voce narrante: un Io bifronte costantemente scisso tra un Io che ricorda e un Io ricordato, corrispondenti all'Io narrante e all'Io narrato (Giorgio 1991, 130) e, di riflesso, all'Io adulto e all'Io bambino. Le due istanze, pur complementari, abitano temporalità differenti – il primo Io collocato nel presente della scrittura e della rievocazione, il secondo confinato nel passato del ricordo –, e portano con sé disomogenei livelli di consapevolezza rispetto alle vicende rievocate. Questo scarto cognitivo ed esperienziale viene talora segnalato e regolarizzato;⁵ in altri casi, pur essendo puntualizzato, rimane o irrisolto⁶ – come se il costante lavoro di re-immedesimazione nel sé infantile lasciasse affiorare interstizi indecidibili, *frames* che oppongono resistenza alla memoria –, oppure consapevolmente non colmato⁷ nei passaggi in cui si preferisce preservare lo stupore primigenio dell'Io ricordato di fronte a eventi e fenomeni allora ignoti.

Un Io bifido, dunque, e però anche relazionale e agglutinante, che, impossibilitato a fungere da principio unitario di conoscenza davanti all'atomizzazione del (ri)vissuto, si colloca di continuo nello spazio del “tra” – amici, familiari, parenti –, facendosi erratico e fluido, straripando oltre i propri confini di competenza per aprirsi a un *noi* via via identificabile per comunione o contrasto rispetto all'ambiente circostante. Questo avviene in special modo nel primo capitolo del romanzo, quando la voce narrante è parte integrante di una comunità – la pletora dei bambini di Santa Maria del Mare – che si sostanzia e riconosce in antitesi al gruppo chiuso degli adulti – parenti, genitori, figure istituzionali –, cui oppone una propria grammatica comportamentale e una marcata ritualità profana fatta di giochi, scherzi, complicità linguistiche e affabulatrici. Anche nel capitolo successivo la narrazione procede come una galleria di ritratti, entro cui l'Io si definisce per contrappunti e tattiche differenzianti, abbozzando progressivamente i lineamenti di un autoritratto derivativo⁸ che prende forma nello spazio concavo costruito

⁵ “Ma la nonna aveva colpe particolari. Allora potevo soltanto intuirle. Quella principale era di avere sperperato i beni della famiglia, ereditati in parte dai genitori, in parte dal marito” (Ramondino 2016 [1981], 12 corsivo mio).

⁶ “Aprii una volta questo suo cassetto, c'erano dentro pomate al mercurio e all'arsenico; non so perché, per quale istigazione adulta, che allora non sapevo niente di niente, da quelle pomate emanava un che di peccaminoso” (Ramondino 2016, 6 corsivo mio).

⁷ “Una volta le arrivò un pacco dal Veneto e tenne per qualche giorno lì sotto anche una bottiglia con un liquore bianco trasparente [...]; la chiamava grappa” (Ramondino 2016, 62 corsivo mio).

⁸ Come evidenziato da Monica Farnetti – sulla scia delle tesi espresse da Michel Beaujour –, l'autoritratto è un “modo della scrittura della soggettività che si distingue dall'autobiografia ‘per l'assenza di un racconto’, ovvero per l'introduzione minima della dimensione della durata e del movimento” (2002, 16).

a *latere*.⁹ D'altronde, l'Io narrante appartiene a una famiglia benestante e di antico e prestigioso lignaggio (per parte di madre), caduta in ristrettezze economiche negli anni bellici. Ha quindi la possibilità di muoversi trasversalmente tra figli di banchieri, avvocati, notai, pescatori e contadini proprio in virtù delle vicende alterne occorse al suo parentado, che la collocano in una *medietas* in grado di divenire “strumento di conoscenza e di comunicazione, un *passe-partout*” (Scarpa 2015, 168).

Senza mai ridursi a feticcio, foriero di uno sguardo da medusa che pietrifica i ricordi fissandoli in una loro immobilità extratemporale prima del congedo definitivo, la voce narrante omodiegetica, forte di questa congenita instabilità, attiva le risorse sopite di una memoria rivivificante e non archivistica, creativa e non mimetica, tramite cui interrogare un passato che non può essere riprodotto *naturaliter* nella sua interezza, bensì restituito mediante una serie di immagini selettive, arbitrarie e sublimite, come fosse la preistoria del futuro. Nello spazio aperto dalla rimemorazione biografemi e mitologemi, visioni¹⁰ e reminiscenze si incistano l'uno sull'altro senza soluzione di continuità, con intensità variabile nelle tre diverse macrosezioni del racconto. Nella catena metonimica ogni frammento di memoria localizzato – strettamente dipendente “da una geografia personale e da una concezione affettiva e quasi antropomorfica dello spazio” (Farnetti

⁹ Ramondino – al pari dei grandi ritrattisti seicenteschi (su tutti, Velázquez) – prende le mosse dal modello reale per poi concedersi rare ma significative licenze figurative, volte a far promanare dal dettaglio la cifra identitaria globale del soggetto designato senza mai incrinare del tutto il rapporto di fedeltà e verosimiglianza. Nel romanzo la psicologia dei personaggi è veicolata da metafore, immagini e simboli – la madre con l'emicrania stesa a letto e le pezze imbevute d'aceto sulla fronte, la nonna spesso indaffarata in cucina tra infinite padelle e tegami, il rito mattutino della colazione di zio Alceste – che, ripresentati ciclicamente attraverso angolazioni e prospettive leggermente variate, assumono valore tipologico e diventano dispositivi di specificazione caratteriale. Riconosciuto un certo grado di tangenza tra sostanza corporea, morale e intellettuale, quest'ultimi permettono di fissare l'interiorità dei vari interlocutori secondo un grado scalare di intensità e approfondimento, al cui vertice si colloca senza dubbio la figura della madre. Il dominio pieno dell'ordine psicologico rimane dunque interdetto tanto alla voce narrante, che mantiene un accesso parziale e discreto ai fatti consci e subconsci dei suoi referenti, quanto alla presa del ricordo che sottende e orienta ogni piega del testo. Una lettura delle peculiarità stilistiche e tematiche del subgenere dell'autoritratto nell'opera di Ramondino, a partire da un'analisi mirata di *Star di casa*, è stata fornita da Merlino 2015.

¹⁰ Le visioni sono formazioni di compromesso in cui si produce un sommovimento tellurico della memoria, attraversata da spinte centrifughe che la proiettano nei territori della fantasticherie e dell'immaginazione, recuperati allo stato primordiale dell'infanzia, quando la permeabilità sensoriale è molto più intensa e marcata. In *Althénopis* – specialmente nel capitolo inaugurale, aperto dall'immagine della nonna slanciata per la piazza di Santa Maria del Mare mentre “come fiamme d'inferno i colori le guizzavano intorno” (2016, 5) – si dispiega una vera e propria fiera delle visioni (la memoria dell'Io che ricorda recupera alla narrazione l'intero spettro percettivo dell'Io ricordato), che scandagliano il quadro mnesico per terremotarne i nuclei centrali alla ricerca di una verità oltrefattuale: “Le visioni, che sono verità rivelate, come le ossessioni, che sono verità non ancora rivelate, non si possono dimenticare; né però spiegare” (2016, 5 n1).

2002, 14) – rimanda sempre a qualcosa al di fuori di sé – uno slancio metaforico, un'immagine simbolica, una sollecitazione introspettiva – per cui il confronto tra ricordo ed evento, persona o luogo ricordato non si esaurisce mai pienamente in un processo ostensivo di immediata ed esclusiva corrispondenza.

L'operazione anamnestic, che si serve dell'atto esorcistico della scrittura, non mira dunque a rendere il passato intellegibile, ma a restituirgli abitabilità, a riterritorializzarlo, reintegrandolo in una più ampia catena di senso entro cui riconoscere i segni coerenti di una storia personale di cui è possibile infine riappropriarsi (l'*Erlebnis* si sedimenta in *Erfahrung*). Nell'economia di questa fenomenologia sperimentale del ricordo indagato *sub specie narrationis* – il cui sforzo rappresentativo risulta analogo, almeno in parte, al “progetto realistico di secondo grado [...] perseguito dai narratori modernisti” (Toracca 2022, 7) –, l'unica via di accesso al reale che è stato passa attraverso una consapevole riconfigurazione performativa della memoria. Tale processo appare legato a stretta mandata a un'idea latamente bergsoniana di tempo spazializzato, plurivoco e qualitativo, da navigare come fosse un fiume in cui foce ed estuario risultano interscambiabili. Rifuggendo dalla precisione accertata dei referenti cronologici e geografici, la dimensione rievocativa innescata dal dispositivo romanzesco nelle prime due sezioni dell'opera sembra voler fare a meno del condizionamento egemonico della Storia, per ripudiarla ai margini del testo e installare all'opposto un contrordine, non più parametrico, quantitativo e diacronico, ma soggettivo, mobile e sovversivo, per cui le esperienze vissute vengono rielaborate proustianamente nel tempo presente della scrittura e riacquisiscono significato e durata a posteriori, in virtù della loro specifica risemantizzazione e diffrazione narrativa.¹¹ Smessi da subito i panni dell'autobiografia, del *memoir* e del canonico *Bildungsroman*, in *Althénopis* – romanzo in cui il momento retrospettivo determina la poli-struttura temporale – non si dà né una graduale formazione dell'io né una compiuta maturazione personale, bensì una riscoperta frammentaria del sé, resa possibile da una scrittura che torna a interrogare gli enigmi del passato – sino alla Sfinge per eccellenza, la madre – per destituirli con irruenza iconoclasta dalle loro effigi marmorizzate.

¹¹ Come rilevato da buona parte della critica ramondiniana, la *Recherche* proustiana funge qui da “prototipo” (Setti 2013, 57) per la costruzione romanzesca del palinsesto spazio-temporale e per le varie modalità di narrativizzazione del ricordo. L'influenza iniziale viene tuttavia rielaborata in maniera assai peculiare, secondo strategie compositive e narratologiche – a partire dall'adozione di una struttura interna ellittica e franta, dalla preferenza accordata a uno stile elencativo e talora antisublime, dalla conversione dell'analisi psicologica in metaforizzazioni e simbolismi – che si distaccano apertamente sia dalla fenomenologia della *mémoire involontaire* sia dai dispositivi epifanici dell'*intermittence du cœur*.

4. Macrostruttura temporale e microstruttura spaziale

Una delle maggiori peculiarità della costruzione triadica del romanzo risiede nell'esibita mancanza di nessi connettivi tra una macronarrazione e l'altra. I momenti apicali e laceranti di crisi e rottura – come la morte improvvisa del padre o il trasferimento al Nord della protagonista – vengono espunti dal sostrato narrativo, come se l'autrice, impossibilitata a filtrare gli snodi cruciali e più dolorosi della propria storia personale avesse preferito recidere i cordoni di raccordo per esplorare direttamente la serie degli effetti e non quella delle cause; non la detonazione, ma l'onda d'urto; non l'evento traumatico in sé, bensì le sue ripercussioni dispiegate nel tempo. Nel processo continuativo di *recollection* sono perciò i vuoti, i *blank spaces* a fornire senso ai pieni, a certificarne la fisionomia: è questa la segreta logica controintuitiva di *Althénopis*, romanzo in cui le facoltà della memoria involontaria rimangono inservibili, sostituite, invece, da amnesie consapevoli che agiscono alla stregua di dispositivi di rimozione selettiva, in particolare rispetto all'*imago* paterna.

Nell'*ordo* microstrutturale le vicende non vengono organizzate quindi secondo un criterio di progressione convenzionale – al fine di evitare la naturalizzazione dei dati mnemonici recuperati e la loro ridistribuzione in un *continuum* illusoriamente trasparente e leggibile –, ma si dispongono lungo catene associative date per analogia o prossimità spaziale dei referenti chiamati in causa: Perella ne ha parlato in termini di “patchwork” (2016, VII), Farnetti come di un “ordine topologico-descrittivo” (2002, 67). Al contrario, come già accennato, nell'economia macrostrutturale del romanzo la scansione è regolata da momenti-soglia che, pur costituendo i veri punti di torsione, risultano tuttavia esclusi dalla compagine narrativa.

Dunque, in sintonia con l'eredità modernista raccolta (Lanzilao 2019, 1353), mentre i nuclei – nell'accezione barthesiana del termine (Barthes 1991 [1969], 94) – vengono elusi e omessi dal tessuto diegetico, la narrazione, assecondando strategie accumulatorie ed elencative, si addensa intorno ai satelliti: segmenti testuali in cui descrizioni, commenti e riflessioni (quelli che Chatman definisce “enunciati di stato”) – funzionali all'attività rimemorativa e a una sua puntuale metaverifica interpretativa – prevalgono sugli “enunciati di processo” (Chatman 1984, 52) propri dell'azione romanzesca. Ne deriva un iter consequenziale franto e sfalsato nella disposizione dei tre blocchi del *récit*; al contempo le scene singolate appaiono – in tipica consonanza con il regime memorialistico – sussidiarie rispetto ai personaggi, ai paesaggi, ai luoghi ritratti e alle digressioni saggistiche che puntellano il dettato formando unità parziali disposte lungo assi di continuità relativamente deboli.

Sono soprattutto i referenti spaziali, organizzati secondo una logica affettiva affine a quella gaddiana – deputata com'è a investire “il disegno del mondo narrativo portandolo a progressiva configurazione” (Alfano 2010, 79) – i regolatori dell'intreccio e i

catalizzatori dei fuochi del racconto. Essi fungono altresì da incubatori cronotopici in cui il simbolico e l'ideologico convergono a puntellare l'evoluzione del rapporto tra la protagonista, gli ambienti circostanti e le figure che li abitano, e a dilatare le maglie della fabula sino a includervi rapsodici affreschi storici sulla società napoletana durante e immediatamente dopo gli anni della Seconda guerra mondiale. Il *pattern* è reiterato: dal particolare si passa all'universale, da una descrizione circostanziata a un'espressione di giudizio – talora velata da ironia amara, talaltra da gelido sarcasmo –, da un dettaglio d'ambiente a un *résumé* socio-antropologico. Nei luoghi messi in scena nel romanzo si consumano infatti costanti fenomeni di rinegoziazione identitaria endogeni all'ampio alveo parentale, da cui conseguono scambi o dinieghi di riconoscimento, ratifiche di inclusione o esclusione, condanne e ostracismi. Si potrebbe allora parlare – come già suggerito da Lucamante – di un vero e proprio “feticismo del luogo”, riprendendo la fortunata espressione con cui Genette individuava uno dei dati fondamentali della sensibilità proustiana, quantomeno per la ricercatezza e l'accuratezza “con cui sembra dispiegarsi la narrazione all'interno dello spazio della memoria” (Lucamante 1998, 373).

Gli stessi personaggi, del resto – in particolar modo, i vari zii del ramo genealogico materno, esponenti di un ceto in decomposizione, tanto più vuoto di ideali, risorse e progettualità quanto più aggrappato ad abitudini farsesche, etichette ridondanti e mitografie consumate –, sembrano sussistere in quanto proiezioni dello spazio che popolano, come fossero, di quest'ultimo, complemento atmosferico, precipitato morale e arredo umano. Specialmente nella sezione più introvertita del romanzo, in cui la dissezione del microcosmo adulto del parentado fa da contraltare alla messa a fuoco dell'identità della protagonista, gli spazi narrativizzati, benché l'esercizio di rimemorazione tenda a risemantizzare a livello sentimentale i luoghi del forzoso pellegrinaggio familiare (seguito alla morte del padre), rimangono portatori archetipici di principi e ideali convenzionali, espressione di una grammatica topologica in cui si sedimentano, sino alla calcificazione, sistemi di valore deputati a riflettere il lignaggio, l'appartenenza di classe e lo status sociale.

Conscia di questa costante negoziazione in atto tra personalizzazione (dinamica) e oggettivazione (statica) del “carattere ambientale” (Norberg-Schulz 1992 [1979], 6) dei luoghi, l'autrice lavora per spazializzare il tempo, ossia per intercettare i suoi contrasegni storici – la decadenza dell'aristocrazia napoletana nel primo Dopoguerra, le trasformazioni del latifondo meridionale, la transizione affannosa da un sistema di rendita a uno di speculazione – mediante il linguaggio spaziale, attraverso quella che – rifacendoci a Bachelard (1975 [1957], 27) – potremmo definire una “topo-analisi”, strumento epistemico volto a estrarre dai referenti geografici, topografici e abitativi non tanto una poetica quanto una semantica, e a tracciare un diagramma psico-sintomatico capace di rivelare il deposito di credenze in essi reificato.

Anche se inizialmente occultata dal quadro diegetico, la Storia – qui intesa, sulla scia dell'insegnamento morantiano, al pari di uno “scandalo” millenario –, dopo aver fatto irruzione al seguito delle jeep americane che infrangono l'incanto fatato di Santa Maria del Mare, sconvolgendone la placida quotidianità – un'irruzione che investe con violenza anche la coscienza dell'Io narrato –, riemerge per vie traverse. Essa riaffiora nel secondo capitolo del romanzo come negativo della memoria: un residuo ineliminabile e scuro che incrina e macchia il flusso dei ricordi, trasformandosi nel reagente attraverso cui inquadrare e leggere le trasformazioni interne a un nucleo familiare ora sottratto alla propria temporalità mitica. “L'ingenua intuizione dei complessi rapporti di classe compiuta dall'Io narrante nell'infanzia trascorsa a Santa Maria del Mare” (Lucamante 1997, 109) si converte così – in parallelo al passaggio dell'Io narrato all'adolescenza, coincidente con l'approdo nella metropoli e da cui scaturisce un più stringente confronto con gli eventi collettivi – in una conoscenza via via più chiara delle contraddizioni latenti del sistema sociale e della conflittualità sotterranea tra la natura matriarcale della famiglia e l'ordine patriarcale che sorregge la vita pubblica. La Storia, penetrata nel tessuto memoriale, diviene vettore prismatico per interrogare – nel gioco a incastri tra Io che ricorda e Io ricordato – le metamorfosi dei rapporti intraparentali di fronte a una realtà divenuta più tangibile e pressante, latrice di ingerenti logiche di potere, preoccupazioni finanziarie, mire personali e sollecitazioni politiche.

5. L'ordine simbolico

All'interno di un sistema di puntuali corrispondenze tra piano tematico, formale e stilistico, le tre macroaree in cui si articola la narrazione rispecchiano non solo le tre stagioni della vita, ma altresì – a livello sovradeterminato – le tre fasi dell'ordine simbolico che federa la struttura portante del romanzo, fungendo da principio orientativo per le sue *disiecta membra*, secondo un principio latamente modernista. La prima infanzia assume così le sembianze di un'edenica età dell'oro, in cui si esperisce “l'assenza di un'unica lingua, di un'unica casa e di un'unica madre” (Alfonzetti 2013, 152) e a predominare sono le figure che appartengono al tempo del mito e dell'*epos*. La nonna della protagonista – dea ctonia dello sperpero, dell'abbondanza e del movimento, irriducibile all'ordine pratico e retorico del maschile – è custode di questo mondo creaturale, posto alle origini del cosmo, ove il principio di piacere si sposa con il gusto smodato per la favola e il teatro e in cui i conflitti di classe appaiono riassorbiti in una più vasta collettività idilliaca e solidale.

Negli anni dell'adolescenza – vissuti da girovaga nella penombra di salotti polverosi e rumorose stanze di servizio – prende avvio il processo di disincanto, demistificazione e distacco; nuovi e originali attriti si innestano tra la soggettività che regge il racconto e la sfera pubblica dell'esistenza con cui è chiamata a interloquire. Nel momento in cui a

prevalere è il principio di realtà la magia aurorale della prima età è relegata nel sogno, la nonna viene spodestata dal suo Olimpo e si ispessiscono le crepe nel microcosmo autarchico della famiglia. La comunità parentale dev'essere adesso dissezionata clinicamente attraverso una lingua che defamiliarizza il circostante, situandosi in obliquo rispetto ai fatti narrati, restituiti sempre in tralice, da una posizione *ex-centrica*. Del resto, non può esserci rappresentazione individualizzante se non è prima stata spezzata la simbiosi originaria. La protagonista fa allora il suo ingresso nel mondo della prosa, in cui il padre – dioscuro delle convenzioni e dei fatui progetti – e la madre – un tempo ninfa diafana e taciturna ora in cattività irreversibile – incarnano le leggi severe e inscalfibili della Storia e della società: viene meno la trasmissibilità delle esperienze, saltano i vincoli di assimilazione, alle comunicazioni orali si sostituisce l'atto solitario della lettura, la natura rigogliosa e lussureggiante dei prati, delle foreste e delle distese marine viene recintata nei giardinetti interni di caseggiati fatiscanti, le luci si ingrigiscono, lo sguardo dell'Io ricordato si intiepidisce (Scarpa 2015, 354) e il *pathos* narrativo si raggela, sospeso in un'attesa purgatoriale. Solo altrove è possibile conoscere la vita, occorre dunque tagliare il cordone ombelicale e accettare la diaspora.

L'adulterità è il tempo della mistagogia: si spezzano catene, cadono tabù ed eredità rinnegate cambiano di segno. Il ritorno dal Nord – *nostos* per nulla trionfale a seguito di un'integrazione mancata – comporta una conflittuale riconciliazione, possibile solo a patto di infrangere le regole della finzione e della maschera, innestando una rinnovata forza generativa – ζωή – nella trama prevedibile dei giorni. In questo movimento le due monadi cristallizzate – la Madre e la Figlia – si scoprono, pur nella loro natura antitetica, nell'assenza di un linguaggio comune e nel radicale capovolgimento dei ruoli, non autosufficienti. Oltre il disagio della co-appartenenza, si apre un dialogo fatto di segni da decifrare nel silenzio delle stanze vuote, vestigia di un tempo decaduto. La tensione allegorica che sottende lo scioglimento conclusivo del romanzo esplode nell'atto epifanico del trapasso, equiparabile a un superamento del trauma fondativo – non essere come la Madre, non essere come voleva la Madre – per mezzo di una nuova pienezza di senso, tutta volta e declinata al futuro – il futuro adesso immaginabile della Figlia –, portando a risoluzione un conflitto rimasto latente per anni. *Althénopis* allora, nonostante le discontinuità e le cesure narrative che ne minano l'intreccio, disvela proprio nel momento di massima *spannung* la soggiacente struttura "circolare" (Scarpa 2015, 359), che trova nel finale, vale a dire nel momento aurorale di affermazione di due soggettività, la "giustificazione del proprio inizio" (Amelii 2021, 71) e la *conditio sine qua non* dello stesso racconto.

Se, da un lato, la madre, dopo decenni incistata nell'ordine simbolico del maschile in quanto connivente surrogato del marito e del *pater familias*, riscopre sul letto di morte – avendo superato, in fase regressiva, ogni residuo di inibizione psichica – il corpo e il sesso tornando in contatto con la bambina – l'altro sé, rimosso e dimidiato – da anni seppellita

nelle profondità delle sue viscere subconsce; dall'altro, la Figlia spezza la maledizione della somiglianza e dell'interdizione e si emancipa dal materno per riappropriarsene al di fuori dei canoni patriarcali e dei costrutti sociali, entro le fila di una genealogia non solo parentale, ma anche e soprattutto femminile,¹² fondata sul riconoscimento condiviso di un principio vitale che suggella il riuscito passaggio transgenerazionale e la possibilità di fare proprio – e perdonarsi – un destino (pro)creativo.

¹² Come segnalato da Farnetti, il libro si chiude con “l’eloquente citazione da un classico del pensiero femminile sulla maternità (‘affinché vedessero la luce altri nati di donna’)” (2002, 77) (il riferimento è ovviamente a *Nato di donna* di Adrienne Rich, tradotto in Italia nel 1976). Buona parte della critica che si è dedicata al romanzo – in particolare in ambito anglofono – si è soffermata sul rapporto conflittuale tra madre e figlia, assunto quale via d’accesso privilegiata all’interpretazione complessiva del testo. Molte letture esegetiche hanno impiegato, in chiave euristica, gli strumenti e i concetti della teoria e della filosofia femminista e postfemminista degli anni Settanta – Irigaray, Kristeva, Hirsch, Rich, Cixous, Muraro – e le tesi nate dalla problematizzazione di genere degli assunti psicanalitici freudiani per indagare le questioni sollevate dal romanzo in merito alla rimozione del materno, alla femminilità contesa e rigettata, all’eredità matrilineare (biologica e simbolica). In questa prospettiva, l’argomentazione secondo cui l’emancipazione salvifica e liberatrice dal materno (e dal represso materno) passa proprio attraverso il recupero del materno – e del sé più profondo – che si compie oltre l’ordine patriarcale, sociale e culturale, grazie al riconoscimento di un principio femminile comune e generativo formatosi al di là di spazi normati ed eterodiretti, trova sostegno negli assunti di Giorgio 1998, in cui si sottolinea il tentativo della protagonista di “re-establish the lost fusion with her mother” (176). Considerazioni analoghe compaiono già in Giorgio 1991, in cui il romanzo viene indagato alla luce del paradigma del “feminist family romance” introdotto da Irigaray e Hirsch – qui in relazione ai testi modernisti di Colette, Woolf e Wharton – con l’obiettivo di mostrare come la principale traiettoria narrativa miri proprio a emancipare il materno “from the darkness to which our culture has relegated her”, contendendolo al sistema sociale e storico-culturale di natura patriarcale attraverso la riscoperta e la salvaguardia di una “female genealogy” mediante cui affermare la propria identità di donna in modo indipendente e consapevole (132). Simili rilievi critici, sempre centrati sulla dialettica madre-figlia interna al testo, declinata sui vari fronti della corporeità, della lingua e della genitorialità, si trovano in Usher 1993, Fanning 1994, Marotti 1994, Wood 1995, Green 2004, Benedetti 2007, Setti 2013. Analisi lievemente diversa è quella proposta da Carol Lazzare-Weis, che rilegge l’opera come esempio riuscito di “female Bildungsroman” per la sua capacità di rovesciare l’idealizzazione della gioventù – prevalentemente maschile – tipica del canonico romanzo di formazione, trasformandola “into a feminist attack on the patriarchal oppression of female sexuality” (1990, 48).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. 2012 [1974]. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi.
- ALFANO, G. 2010. *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*. Napoli: Liguori Editore.
- ALFONZETTI, B. 2013. "I taccuini di Fabrizia Ramondino." In A. Giorgio (ed.). *"Non sto quindi a Napoli sicura di casa." Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, 137-156. Perugia: Morlacchi.
- AMELII, N. 2021. "L'identità del personaggio tra decostruzione e ricerca. Disvelamento del sé e rimemorazione in *Althénopis*." *Enthymema*, XXVII: 62-72.
- BACHELARD, G. 1975 [1957]. *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.
- BACHTIN, M. 1988. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. 1991 [1969]. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*. In Id., *L'avventura semiologica*, 81-122. Torino: Einaudi.
- . 2003 [1958]. *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*. Torino: Einaudi.
- BENEDETTI, L. 2007. *The tigress in The Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- CASADEI, A. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- CHATMAN, S. 1984. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche editrice.
- FANNING, U. 1994. "Mother in the Text, Mothering the Text: Francesca Sanvitale and Fabrizia Ramondino." *The Italianist*, 14: 204-217.
- FARNETTI, M. 2002. *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*. Mantova: Tre Lune edizioni.
- GADDA, C.E. 1993 [1957]. "La Cognizione del dolore." In Id., *Opere. Vol. I. Romanzi e racconti I*. Garzanti: Milano.
- GENETTE, G. 2006 [1972]. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- GERUNDINO, A. 2025. "La famiglia e le case. *Althénopis* di Fabrizia Ramondino." *Il Veltro*, 1/2: 337-353.
- GIORGIO, A. 1991. "A feminist family romance: mother, daughter and female genealogy in Fabrizia Ramondino's *Althénopis*." *The Italianist*, 11: 128-149.
- . 1998. "Napoli e le scrittrici 'napoletane' in Inghilterra. Alcune riflessioni teorico-metodologiche, a partire da Fabrizia Ramondino." In R. Nicolì (ed.). *La letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali*. Atti del Convegno di Studi AdI, Lecce, 17-19 maggio 2012, 34-44. Roma: AdI editore.
- GRAZIANO, M. 2020. "I temi." In M. Tortora (ed.). *Il modernismo italiano*. Roma: Carocci.
- GREEN, P. 2004. "Writing Home to Her Mother: Fabrizia Ramondino's *Althénopis*." In S. Scarparo, R. Wilson (eds.). *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, 117-137. Newark: University of Delaware Press.
- LAMBIASE, S. 2015. "Althénopis." In B. Alfonzetti, S. Sgavicchia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 572-574. Roma: Ponte Sisto.
- LANZILAO, E. 2019. "Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di sé stessa." In F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini (eds.). *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'AdI, Firenze, 6-9 settembre 2017, 1352-1359. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- LAZZARO-WEIS, C. 1990. "The Female 'Bildungsroman': Calling It into Question." *NWSA Journal*, 2/1: 16-34.
- LEJEUNE, P. 1986 [1975]. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino.

- LUCAMANTE, S. 1997. "Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino." *MLN*, 112/1: 105-113.
- . 1998. "Le scelte dell'autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della storia." *Studi Novecenteschi*, 25/56: 367-381.
- MAROTTI, M. O. 1994. "Filial Discourses: Feminism and Femininity in Italian Women's Autobiography." In G. Miceli Jeffries (ed.). *Feminine Feminists: Cultural Practices in Italy*, 65-86. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MERLINO, G. 2015. "Una nota su *Star di casa*: lo scrittore di autoritratti." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 223-230. Roma: Ponte Sisto.
- NORBERG-SCHULZ, C. 1992 [1979]. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa.
- RAMONDINO, F. 1995. *In viaggio*. Torino: Einaudi.
- . 1998 [1977]. *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani degli anni '70*. Bologna: Argo.
- . 2015. "Il maestro e io." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 43-58. Roma: Ponte Sisto.
- . 2016 [1981]. *Althénopis*. Torino: Einaudi.
- RITTER-SANTINI, L. 2015. "Althénopis. Kosmos Einer Kindheit." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 303-310. Roma: Ponte Sisto.
- SCARPA, D. 2015. "La pietà e la storia: Althénopis", In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 349-364. Roma: Ponte Sisto.
- SETTI, M. 2013. "La recherche errabonda di Fabrizia Ramondino." In A. Giorgio (ed.). "Non sto quindi a Napoli sicura di casa." *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, 55-68. Perugia: Morlacchi.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- USHER, J. 1993. "Fabrizia Ramondino: The Muse of Memory." In Z. Barański, L. Pertile (eds.). *The New Italian Novel*, 166-183. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WOOD, S. 1995. *Italian Women's Writing 1860-1994*. London: Athlone Press.

DAVID MATTEINI

NARRARE L'ASSENZA

Le jour de congé *di Inès Cagnati tra récit de filiation e récit poétique*

ABSTRACT: This essay examines the work of Inès Cagnati (1937–2007), a French author of Italian origin whose fiction anticipates by over a decade the features of the francophone *récit de filiation* theorised by critics in the 1990s. Through a close reading of *Le jour de congé* (1973), it argues that Cagnati takes up the formal structures of the modernist *récit poétique* – circular time, symbolic space, the witness-character – while reversing their function: childhood is no longer a lost Eden but a site of traumatic rupture, marked by the experience of immigration, rural poverty, and social exclusion. The study situates Cagnati at the threshold between two literary paradigms. Whereas Ernaux would later choose the *écriture plate* and Michon a sacral, celebratory prose, Cagnati reaches the new sensibility through a distinct formal route: the reactivation of the *récit poétique* tradition codified by Jean-Yves Tadié, inhabited however from its shadow side, where poeticity does not console, rhythm does not harmonise, and repetition does not reconcile. The article traces a "triple absence" – affective, communicative, and social – that structures the narrative, and shows how the autodiegetic voice of the adolescent narrator generates a double optique in which the reader grasps what escapes the child. Cagnati's writing thus emerges as an exemplary case of Neo-modernism: a critical reprise of early twentieth-century forms that transforms them from within, giving voice to the "minuscule lives" that official History left unrecorded. Her *œuvre seuil* offers a valuable vantage point for understanding the alternative paths through which modernist forms were reactivated and reshaped in the second half of the twentieth century in France.

KEYWORDS: Récit de filiation; Récit poétique; Inès Cagnati; Marginality; Immigration.

Pourquoi revient-on vers ce qu'on avait tant voulu fuir ?
 Quelle est la puissance d'aimantation de la famille ?
 D. Eribon, *La société comme verdict*, 2020, 22

Dal *récit d'enfance* modernista al *récit de filiation* neomodernista

“Mon credo en art et en littérature: l'enfance. Arriver à la rendre sans puérité, avec sa profondeur qui touche les mystères” (Alain-Fournier 1991, 481). Così, nell'annunciare il fulcro tematico di quello che sarà il suo capolavoro del 1913, la formula che l'autore di *Le Grand Meaulnes* consegna al cognato Jacques Rivière in una lettera del 1906 condensa il programma estetico di un'intera generazione artistica. È noto, infatti,

che per i maggiori esponenti della galassia del modernismo francese del primo Novecento – da Proust a Gide, da Colette a Valéry Larbaud – l'infanzia costituisce il luogo letterario privilegiato per la *quête* di un'esperienza originaria, anteriore a quella scissione tra soggetto e mondo, tra parola e cosa, che l'epoca moderna incarna e di cui la messa in crisi del romanzo realista ottocentesco si fa voce (Raimond 1966). Tra i più importanti cardini costitutivi del campo letterario del periodo, il “modello narrativo” (Chevalier, Dornier 2003, 9) del cosiddetto *récit d'enfance* si configura in effetti come matrice elettiva di questa ricerca, proiettando in sé molti dei caratteri, tematici e formali, della stagione primo-novecentesca¹: narrazione retrospettiva governata dalla tensione, quasi mai risolta, tra il punto di vista dell'*enfant* e quello dell'adulto che nella pena della propria immanenza rammemora; la dialettica di perdita e recupero; lo stile elegiaco che trasfigura il passato in un “paradis terrestre” (Rousseau 1959, 20). Debitore della celebre lezione confessionale rousseauiana, ora filtrata dalle nuove prospettive offerte da Freud (Robert 1972; Orlando 2006), il *récit d'enfance* modernista eleva così l'infanzia e l'adolescenza da semplici temi a posizioni conoscitive privilegiate. Nel primo scorcio del Novecento, “sullo sfondo del conflitto con il mondo adulto e l'ordine borghese – osserva Flavia Mariotti – l'adolescente incarna il nuovo, la purezza e la libertà, il sogno e l'avventura” (Mariotti 2008, 18).

Questo paradigma conosce una profonda riconfigurazione a partire dagli anni Settanta. Come ha mostrato Laurent Demanze (2008) in un importante studio sull'argomento, è a questa altezza temporale che la narrativa, pur continuando a trattare “*mélancoliquement le temps des origines*”, non lo fa più per celebrare un'infanzia perduta, bensì per “*exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommoder les lambeaux d'une mémoire déchirée*” (9). Se alcuni tratti formali del modello modernista del *récit d'enfance* certo permangono – la frammentazione temporale, la tensione tra passato e presente, il brancolare su tracce lacunose tipico del *récit poétique* di cui parla Tadié (1978): vi ritorneremo a breve –, in questa sua nuova fase, diremmo, neomodernista il senso del racconto d'infanzia muta radicalmente. La narrazione retrospettiva non mira più a recuperare un eden anteriore alla caduta, ma a interrogare un'età segnata dalla frattura e dal trauma (Dusaillant-Fernandes 2020). Il punto di vista dell'*enfant* registra ora una rottura originaria che nessuna memoria può sanare. È, insomma, sempre nelle suggestive parole di Demanze, un’“*anamnèse mélancolique au goût de cendre, où la dette se mêle à la transmission d'une cassure*” (2008, 10).

Si tratta di una trasformazione che risponde a una mutazione più ampia, non solo estetica ma anche storica e antropologica. Il contesto postbellico del boom economico (le *Trente Glorieuses* francesi) favorì l'evoluzione di una rinnovata – e certo assai

¹ Gli studi sulla rappresentazione dell'infanzia e dell'adolescenza in letteratura sono ampi. Per la stesura di questo saggio si è fatto particolare riferimento a Chombart de Lauwe 1971; Coe 1984; Lejeune 1988; Chevalier, Dornier 2003; Schaffner 2004; Viart 2008; Brugnolo 2012; Zatti 2024.

problematica – sensibilità attorno al rapporto dello scrittore con il proprio passato e la Storia. In particolare, nella raffigurazione della memoria infantile e familiare che caratterizza molta produzione francese, e non solo, della seconda metà del Novecento, il soggetto, ci dice Dominique Viart, “s’appréhende comme celui à qui son passé fait défaut” (1999, 124): le figure parentali, destituite della loro funzione superegoica, appaiono adesso come “identités mal épanouies, incertaines”, depositarie di desideri “inachevés” (121) che l’erede reca con sé come “pierres tombales [...] en sautoir” (122). Con una sorta di movimento contrario, il *récit d’enfance* tradizionale si trasforma così in quella matrice di “potentialités romanesques” (Schaffner 2004, 8) che la critica francese ha individuato, per il secondo Novecento, proprio nella galassia del *récit de filiation*: non più autobiografie di un Io che mette in scena la propria formazione, ma interrogazione più complessa di un’antiorità opaca, dove il racconto dell’altro – padre, madre, avo – diventa il “détour pour en venir à une éventuelle saisie de soi” (Viart 1999, 123; corsivo nostro). Una cesura che, riprendendo la felice distinzione operata da Paul Ricœur in *Soi-même comme un autre* (1990), lascia spazio a una voce narrante che abbandona le velleità di ricostruire a ritroso un’identità sostanziale (l’*idem* di cui parla il critico), ma che cerca piuttosto di riconfigurare narrativamente un sé dinamico (l’*ipse*) che si è costituito attraverso l’esperienza di momenti estremi e *extra-ordinari*.

Sul piano mimetico, a questa trasformazione corrisponde di fatto un ampliamento del campo dei soggetti rappresentabili (Mao 2021). Se il *récit d’enfance* modernista aveva per protagonista il bambino borghese che scopre i misteri del mondo protetto, nonostante il suo antagonismo fisiologico, dal tepore familiare – si pensi al narratore proustiano o al piccolo André di *Si le grain ne meurt* (1924) –, il nuovo modello dà voce a soggetti infantili fino a quel momento esclusi dalla rappresentazione letteraria più raffinata: migranti, appartenenti alle classi subalterne, indigenti, soggetti femminili situati ai margini della società patriarcale. Figure esperienziali condannate a una violenza del disincanto che incrina la tradizionale narrazione sognante della giovinezza, la maggior parte dei protagonisti di queste narrazioni appartiene a quella schiera di individui che Pierre Michon chiamerà, con un’espressione diventata esemplare, *vies minuscules*. Esistenze di cui “rien ne témoigne”, che “n’[ont] pas suivi le *cursus honorum*, ni marqué l’Histoire de [leur] passage” (Vercier, Viart 2008, 80), vite di “paysans” e “petits épiciers” (82) che nessuna storiografia commemora ma che costituiscono l’eredità problematica con cui il soggetto contemporaneo deve fare i conti. Che si tratti di un regime narrativo biografico, autofinzionale, o puramente finzionale, a partire da una certa altezza cronologica l’universo familiare rappresentato obbedisce a una problematica vocazione etica e testimoniale.

L'opera di Inès Cagnati tra *récit de filiation* e *récit poétique*

È in questa nuova cornice che si colloca l'opera di Inès Cagnati (1937-2007), autrice di origine italiana la cui produzione, a lungo rimasta ai margini del canone, ha conosciuto negli ultimi anni una certa riscoperta critica ed editoriale². Nata a Monclar, nel dipartimento di Lot-et-Garonne, da una coppia di agricoltori veneti emigrati nella regione negli anni Trenta³, Cagnati incarna nella propria biografia quella condizione di *entre-deux* identitario tipica della prima generazione di giovani immigrati che, scolarizzati in Francia nell'immediato dopoguerra, avevano a poco a poco perso il contatto con la lingua di origine e le radici familiari (Felici, Vegliante 2009; Laurenti 2023). Uno snodo doloroso che, pur se mai veramente tematizzato, resta una "constante sous-jacente de l'œuvre" dell'autrice (Henry 1997, 55). D'altro canto, in una delle sue rare apparizioni televisive, alla domanda dell'intervistatore che le faceva notare la sua perfetta padronanza del francese, Cagnati replicava con lucida fermezza: "Quand mes parents m'ont fait naturaliser, ça a été une tragédie parce que, française, je ne l'étais pas [...] et je n'étais plus italienne non plus. Donc je n'étais plus rien" (Cagnati 1989). È da questa postura esistenziale, segnata dallo sradicamento e dalla coscienza di una duplice non-appartenenza (Vegliante 1991), che nasce così una scrittura interamente votata a dare voce a figure escluse dalla rappresentazione letteraria tradizionale, ma che ora, sulla spinta delle nuove congiunture socioeconomiche dell'Europa del secondo dopoguerra, iniziano a popolare la letteratura: bambine povere, madri emarginate dallo stigma sociale, anziani immigrati relegati in ospizi.

Non è un caso che il valore testimoniale di questa scrittura sia stato riconosciuto anche al di là della critica letteraria. Nel 1995, un convegno di storici e sociologi dell'immigrazione italiana in Francia ha identificato il "témoignage lucide et sans concession" (Rouch 1986, 715) di Cagnati come risorsa essenziale per comprendere, oltre il gelido dato demografico, il *vécu* reale delle famiglie di immigrati nel Sud-Ovest francese (Maltone, Rouch 1997). Come ha osservato la traduttrice Liesl Schillinger (2019), la sua opera "resurrects a transitional era that might otherwise have passed without leaving a trace". Una scrittura che, nelle parole della stessa Cagnati, si propone di nominare ciò che rischia di restare senza nome: "Je voulais témoigner pour rendre un peu moins absurdes certaines vies particulièrement déshéritées. J'ai donc écrit" (Cagnati

² In Italia, le opere di Cagnati sono state pubblicate per la prima volta da Adelphi a partire dal 2022: *Génie la matta* (trad. Ena Marchi), poi *Giorno di vacanza* nel 2023 (trad. Lorenza Di Lella e Francesca Scala), e infine *I pipistrelli* nel 2024 (trad. Lorenza Di Lella e Francesca Scala). Manca, per ora, all'appello la traduzione di *Mosé ou le lézard qui pleurait* del 1979.

³ Parte di quell'ondata migratoria che portò in Nouvelle-Aquitaine oltre ottantamila italiani, lavoratori agricoli per lo più analfabeti attirati dalle promesse di un El Dorado rurale. Sulla migrazione italiana in Francia, cfr. Rouch 1986; Vegliante 1986; Maltone, Rouch 1997; Blanc-Chaléard 2003; Teulière 2003; Felici 2006; Teulière 2007; Murlane, Païni 2017.

1977, 7). Si odono qui, in queste dichiarazioni, chiari preludi del manifesto poetico “testimoniale” che Ernaux consegnerà in *L'écriture comme un couteau* (2003).⁴

La produzione di Cagnati si concentra in un arco cronologico relativamente breve: i tre romanzi *Le jour de congé* (1973), insignito del Prix Roger Nimier; *Génie la folle* (1976), Prix des Deux Magots; *Mosé ou le lézard qui pleurait* (1979), e la raccolta di racconti *Les Pipistrelles* (1989). Ciò che colpisce, in una prospettiva storico-letteraria, è la precocità con cui i testi degli anni Settanta di Inès Cagnati anticipano la svolta che la critica avrebbe teorizzato solo un decennio più tardi. D'altronde, quando nel 1973 l'autrice pubblica *Le jour de congé*, mancano ancora dieci anni alla comparsa di *La Place* di Ernaux (1983) e *Vies minuscules* di Michon (1984), testi comunemente considerati, pur nelle loro differenze, come atti fondativi del *récit de filiation* e, più in generale, di un nuovo modo di intendere l'attività scrittoria. Eppure, l'opera di Cagnati presenta già, in forma compiuta, molti dei tratti che definiranno questa nuova configurazione narrativa: l'interrogazione di un'eredità familiare problematica e, benché nel suo caso la categoria di *transfuge de classe* non sia del tutto pertinente, in parte rifiutata⁵; la restituzione di vite segnate dalla povertà e dall'esclusione; la tensione tra appartenenza e sradicamento sociale; il rifiuto dell'ornamento descrittivo in favore di una *sobriété* radicale dell'immagine.

Ora, per quanto sia facile cedere alla tentazione di tracciare una linea di continuità che leghi l'autrice ai suoi contemporanei e vicini successori, mi sembra che Cagnati giunga al paradigma neomodernista attraverso un percorso formale differente. Non, cioè, dalla dissoluzione del romanzo operata dal Nouveau Roman e dai suoi eredi – siano essi epigoni o continuatori eterodossi come, ad esempio, Barthes (1975) o Perec (1975) –, né tantomeno da quell'autofiction teorizzata da Doubrovsky (1977) e che tanto segnerà il campo letterario a venire, bensì dalla rielaborazione di un'altra tradizione che si immette a pieno titolo nel solco del modernismo letterario di inizio secolo: quella del *récit poétique* teorizzata da Jean-Yves Tadié nel suo studio del 1978. Si tratta di una discendenza letteraria che, vedremo fra poco più da vicino, in Cagnati si sostanzia sia nei temi che nello stile. Per Tadié, il *récit poétique* si definirebbe come forma ibrida in cui “des procédés de narration renvoient au poème”: una scrittura dove “la fonction référentielle” entra in “conflit constant” con “la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message”. Sul piano della struttura, ciò si traduce così in un “système d'échos, de reprises, de contrastes” che costituiscono, a scala narrativa, “l'équivalent [...] des assonances, des allitérations, des rimes” (1978, 8). Il tempo non procede linearmente ma si avvolge su se stesso secondo una logica di ripetizione e variazione che Tadié definisce “a spirale”: “Le déroulement rythmique se fait sous forme de la spirale. [...] des livres-

⁴ Tra l'altro, non è di poco conto segnalare che Ernaux stessa cita Cagnati nella sezione “La connaissance et l'explication du monde” (88).

⁵ Sulla spinosa questione della dissimiglianza culturale e sociale che si instaura tra genitori e figli immigrati, si desidera far riferimento al fondamentale Sayad 2006.

escargots, dont la coquille s'enroule sur elle-même en même temps qu'ils progressent doucement" (11). Lo spazio, infine, cessa di essere semplice "cadre" o "hors-d'œuvre" per diventare "personnage" dotato di "un langage, une action, une fonction" (10). Non sorprende, dunque, che, a livello diegetico, nella teorizzazione di Tadié il *récit poétique* modernista intrattenga un rapporto privilegiato proprio con l'infanzia. "Les héros de Giraudoux, comme ceux d'Alain-Fournier, de Larbaud, de Proust", scrive Tadié, "sont ainsi très proches de l'enfance, si même ils en sont jamais sortis" (22-23). L'infanzia funziona, del resto, come luogo di un'esperienza percettiva intensificata, anteriore alla razionalizzazione adulta: "Tout commence à la sensation" (24). Per il critico, il *récit poétique* costituisce un *récit d'enfance sui generis*.

Nei temi e nelle forme, Cagnati sembra far sua questa tradizione, ma, in particolare nella ripresa del suo regime di enunciazione "infantile", la trasforma alla luce della nuova sensibilità letteraria e antropologica del secondo dopoguerra. Se, come osserveremo con l'analisi di *Le jour de congé*, le strutture formali del *récit poétique* – la temporalità circolare, lo spazio simbolico, il ritmo anaforico, la riduzione dei personaggi a "funzioni" più che a caratteri psicologicamente definiti – permangono nei suoi testi, esse appaiono tuttavia svuotate di quella funzione elegiaca ed edenica che la tradizione modernista assegnava loro. In Cagnati l'infanzia diventa infatti il teatro di una frattura irrimediabile e traumatica. "L'enfant en lui-même me paraît à moi être né à part" (1989), dichiarava l'autrice, rovesciando, lapidaria, il mito romantico-modernista dell'infanzia come comunione originaria con il mondo. I bambini, al pari degli anziani e dei pazzi, proseguiva, "ne sont pas comme les autres", relegati in una separatezza che precede ogni possibile ricongiungimento: "On est tout seul. Personne ne vous comprend, on exige de vous des choses que vous ne comprenez pas, surtout quand on ne comprend pas la langue" (1989). Questa disincantata presa di distanza segna, mi sembra, un cortocircuito tematico fondamentale per comprendere alcuni dei tratti caratteristici dell'*habitus* della generazione letteraria neomodernista. Per Cagnati, la nostalgia dell'adulto per l'infanzia è proiezione retrospettiva di una felicità possibile, potenziale, ma mai, in realtà, veramente vissuta. Il mito infantile dell'adulto non sarebbe altro che un'illusione ottica generata dalla distanza temporale e, soprattutto, dal fatto che "la mort, alors, était encore absente de la vie" (Cagnati 1977, 8). L'infanzia diventa così momento puramente negativo. Una protagonista come Galla, in *Le jour de congé*, si configura come una sorta di "anti-Meaulnes": non più personificazione di una *quête* di un *domaine mystérieux* perduto, ma la fuga da un mondo che esclude; non la nostalgia di un'epifania, ma la registrazione di una mancanza ontologica. Non un *Bildungsroman*, bensì un *Verbildungsroman*, romanzo della deformazione.

Emerge allora, nell'opera di Cagnati, ciò che potremmo definire una triplice declinazione dell'assenza. Assenza affettiva, anzitutto: il rapporto con la madre – centrale tanto in *Génie la folle* quanto in *Le jour de congé* – è marcato dall'incomunicabilità, dal

silenzio, dalla distanza che nessun gesto riesce a colmare. Come ha mostrato recentemente Cosima Corrizzato in una tesi dedicata a questo tema (2023), le protagoniste di Cagnati osservano il corpo materno attraverso “zoomate” ossessive – mani, piedi, gesti quotidiani – in una “liturgia che si reitera” senza mai, però, approdare a una vera comprensione (50-51). Assenza comunicativa, poi: i personaggi vivono in una terra di nessuno linguistica, tra l’italiano della famiglia e il francese della scuola, tra il dialetto del mondo contadino e la lingua della metropoli, senza appartenere pienamente a nessuno dei due registri. La stessa Cagnati, che pure divenne professoressa di francese, confessava di non sentirsi mai pienamente a suo agio in nessuna delle due lingue: condizione non rara, questa, che Agota Kristof, altra grande voce dell’esilio linguistico (Töttössy 2012; Turi 2025), avrebbe definito attraverso l’espressione di “*langue ennemie*” (Kristof 2004, 21). Assenza di integrazione sociale, infine: le protagoniste sono escluse dalla comunità dei *normaux*, condannate a una marginalità che è insieme economica, culturale, identitaria. Come notava Cagnati nella prefazione alla ristampa del 1977 di *Génie la folle*, in quel mondo rurale “la fille violée, qui n’a pas su protéger sa vertu hors mariage, semble plus coupable que l’homme violeur” (14): doppio standard che condanna le vittime, il più delle volte femminili, a una colpa senza redenzione.

Questa triplice assenza non è oggetto di lamento nostalgico, ma principio strutturante della narrazione. L’assenza è ciò che genera il racconto, ciò che lo rende necessario: non si scrive *nonostante* l’assenza, ma *a partire* da essa. Ed è qui che il *récit d’enfance*, pur conservando la sua superficie narrativa (il punto di vista della bambina, le percezioni, le sofferenze), assume la funzione profonda del *récit de filiation*: l’infanzia non è il fine del racconto, ma il mezzo attraverso cui interrogare un’eredità dell’essere frammentata, indefinita. Se in questa ibridazione tra superficie *d’enfance* e funzione *de filiation* risiede la singolarità della posizione di Cagnati nella storia letteraria del secondo Novecento francese, è nel peculiare uso che l’autrice fa degli artifici stilistici del *récit poétique* che si instaura la sottile permanenza della tradizione modernista nella sua opera.

Il *récit poétique* rovesciato: *Le jour de congé*

L’esordio *Le jour de congé* (1973) costituisce, per molti versi, il testo paradigmatico della poetica di Cagnati. Largamente ispirato all’infanzia dell’autrice, il romanzo narra il ritorno a casa di Galla, quattordicenne figlia di immigrati italiani, che percorre in bicicletta i trentacinque chilometri che separano il collegio dove studia, ex-convento di suore, dalla fattoria isolata in cui vive la sua famiglia. Il “giorno di vacanza” del titolo designa questa parentesi bisettimanale, sospensione precaria tra due mondi ugualmente

ostili: la scuola, dove Galla è disprezzata per la sua povertà⁶; la casa, dove l'attende una madre prostrata dal dolore della separazione e un padre che, questa volta, la cacerà senza spiegazioni. La ragione di questa espulsione – che il lettore intuisce legata alla violenza domestica – non sarà mai esplicitata dalla narratrice, che registra l'evento nella sua opacità. Un'impossibilità di restituzione immediata, questa, che, come ha giustamente teorizzato nei suoi studi Cathy Caruth, sarebbe proprio il tratto distintivo dell'esperienza del trauma:

Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on. (1996, 4)

Ora, il *récit* di Cagnati mette in forma questa latenza mnemonica per mezzo degli espedienti stilistici del *récit poétique*: l'evento non viene elaborato razionalmente, cioè *referenzialmente*, ma ritorna nelle ripetizioni ossessive, nelle ellissi, nei silenzi che il testo dissemina *poeticamente* attraverso le divagazioni immaginifiche del *Je* della giovane protagonista. In questo senso, la scelta della narrazione in prima persona comporta una predominanza del monologo interiore, tratto distintivo della prosa modernista, che accentua il punto di vista, poetico e verbale, della locutrice, e la sua irriducibile differenza.

Sin dalle prime pagine, il romanzo presenta le caratteristiche formali nella declinazione teorizzata da Tadié. Ma queste strutture, ereditate dalla tradizione modernista, appaiono ora piegate all'espressione di uno strappo originario che nessuna memoria sembra, appunto, poter sanare. Si consideri l'incipit del romanzo: "J'en avais assez de ma bicyclette. De pédaler. De la pousser. De pédaler. De la pousser. Et, pour finir, de la porter. Complètement assez, j'en avais" (11).

La frase si costruisce su un ritmo binario ossessivo che mima il movimento meccanico della pedalata: "De pédaler. De la pousser. De pédaler. De la pousser." La ripetizione esatta della coppia verbale, scandita dalla punteggiatura forte che isola ogni infinito, produce un effetto di *ressassement* che traduce formalmente l'esaurimento fisico e psichico. L'aggiunta finale – "Et, pour finir, de la porter" – rompe il ritmo binario introducendo un terzo termine che segna il climax della fatica: non più movimento alternato ma peso morto. Come osserva Tadié, il *récit poétique* si fonda su un "système d'échos, de reprises, de contrastes" che costituiscono "l'équivalent, à grande échelle, des

⁶ Significativa è la testimonianza rilasciata da Cagnati stessa in un articolo pubblicato in due puntate sul quotidiano regionale *Sud-ouest dimanche*, "Je suis restée une étrangère" (16 e 25 marzo 1985), in cui si fa riferimento proprio all'ostilità dell'ambiente scolastico nei confronti degli immigrati italiani: "À l'école, le monde a basculé. Je ne comprenais rien à ce que l'on me disait, je ne pouvais même pas obéir, je ne savais pas ce qu'on me voulait. Les Français n'avaient plus rien de fascinant. Leur monde était hostile, agressif, ils ne nous voulaient pas".

assonances, des allitérations, des rimes” (8). Più avanti, lo stesso Tadié – riprendendo Jean Ricardou (1973) – nota, inoltre, che “la rime, amplement dédaignée dans la poésie contemporaine, a trouvé, en se généralisant et subtilisant à tous niveaux, tout un champ d’action dans la prose romanesque moderne” (142). In Cagnati, una simile reiterazione ritmica e lessicale è presente in tutto il romanzo. Tuttavia, nel suo caso la rima prosastica non produce l’armonia dello “chant du monde” (80) ma incarna, nella sua opprimente ossessività, una circolarità senza progresso, la prigionia, mentale e corporale, del movimento stesso.

Secondo Tadié, la struttura circolare del *récit poétique* ha, d’altra parte, una funzione precisa: “Abolir le temps, de nier les progrès de l’intrigue en fermant sur lui-même le monde d’une enfance morte” (119). E in *Le jour de congé*, il motivo della stasi e dell’attesa ritorna ossessivamente come figura dell’impossibile ricongiungimento: “Ma mère attend quinze jours et quinze nuits. Personne ne peut savoir. C’est terrible” (17); “Chaque fois, c’est comme ça. Toujours comme ça. Chaque fois. Moi, je voudrais ne jamais arriver” (24).

Appare evidente che, in quest’ultimo esempio, la ripetizione ternaria (“Chaque fois [...] Toujours [...] Chaque fois”) sigilli perfettamente, nel ritmo chiuso dell’anafora concatenata e nel chiasmo al negativo “toujours-jamais”, l’impossibilità di uscire, per l’infante, dalla ciclicità temporale della giovinezza. Come osserva Tadié, “l’enfant comme héros littéraire déstructure le temps du roman classique. Il vit dans un temps sans date [...], qui nie l’avenir en remontant sans cesse vers l’origine” (88-89). Il tempo di Galla è proprio questo: un tempo che “ne passe pas” (85), scandito non da date storiche ma dal ritmo ciclico delle stagioni agricole, delle partenze e dei ritorni identici. Il *récit* diventa così, secondo la formula di Tadié, “l’architecture religieuse du temps” (84) – un’architettura che in Cagnati imprigiona invece di elevare.

Ma è lo spazio che, come si è detto, assume nel *récit poétique* il ruolo di secondo protagonista, in quanto ricopre in esso un’essenziale funzione psicologico-correlativa. Tadié scrive: “L’espace du récit poétique n’est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique”: il narratore raggiunge la “plénitude de son chant” solo quando ha incontrato “sa terre d’élection, son espace sacré, son *templum*” (58). In *Le jour de congé*, i *marécages* del Lot-et-Garonne costituiscono precisamente questo *templum* – ma rovesciato, malefico. In effetti, è l’opposizione tra lo spazio reale e quello sognato da Galla a strutturare l’intero immaginario del romanzo:

Bien sûr, si je pouvais écouter mes goûts, je n’aimerais que le soleil. Le soleil le plus lumineux. Le plus impitoyable. Celui dont le plus faible rayon, en touchant le sol, ouvre de larges crevasses qui s’enfoncent jusqu’au cœur de la terre. [...] C’est dans un pays de soleil comme ça que j’aimerais vivre, moi. Mais je ne peux pas en rêver. On n’est pas au pays du soleil, ici. Ici, c’est un pays de marécages, de bruines et de brumes. (12)

Anche qui, il passo si costruisce su un significativo ritmo ternario insistito: “Le soleil le plus lumineux. Le plus impitoyable. Celui dont...” – tre sintagmi in progressione, i primi due ellittici, il terzo espanso. La triade finale – “marécages, bruines, brumes” – risponde simmetricamente con un’allitterazione in labiale [b] e nasale [m] che evoca foneticamente l’umidità e l’opacità. L’opposizione sogno/realtà si traduce in una struttura avversativa che attraversa l’intero passo: “Je n’aimerais que... Mais je ne peux pas”; “J’aimerais vivre... On n’est pas”. Ma il sole di Galla non è quello di Meaulnes: è un sole che distrugge, che fa morire “de soif et de joie” (12). Sotto l’apparente armonia dello “chant poétique” risuonano, come scrive Tadié a proposito di Giraudoux, “les dissonances du malheur” (184).

Questa funzione simbolica dello spazio si radicalizza nel finale del romanzo, quando Galla attraversa la città deserta per tornare al liceo:

Avec toutes ces lumières inutiles, ce désert, ce silence où courait le petit cri de salamandre mourante, il m’a semblé avancer dans un monde de morts où tout serait préparé pour une fête furtive de fantômes. (139)

In un gioco di analogie sensoriali che ricordano certi procedimenti stilistici surrealisti, il “cri de salamandre mourante” rimanda al cigolio della bicicletta arrugginita della protagonista, risuonando ora, ben oltre la dimensione memoriale (la narratrice allude a uno dei numerosi traumi domestici da lei subiti in età infantile), come presagio funebre e fantasmatico. Riguardo la funzione simbolico-metaforica degli elementi che compongono il racconto poetico e di cui la narrativa di Cagnati è pervasa, Tadié osserva in effetti che “lire un récit poétique, c’est refuser l’horizontalité de l’intrigue pour interpréter les paradigmes”, e che un simbolo è, effettivamente come in questo caso, “une image [...] qui permet de pressentir quelque chose qui, de toute autre manière, demeurerait ineffable” (161-162). La bicicletta di Galla funziona esattamente in questo modo, quasi come un alter ego simbolico: oggetto referenziale (mezzo di trasporto) che diventa, trasfigurata metaforicamente – e, dunque, poeticamente –, simbolo dell’identità precaria della protagonista: arrugginita, assemblata con pezzi di recupero, priva di freni e di faro, ma “l’objet le plus précieux que je posséderai jamais” (13). Come Galla, la bicicletta è un ibrido che non appartiene a nessun mondo: né alla campagna né alla città, né funzionale né del tutto inutile.

Quanto ai personaggi, Tadié nota che nel *récit poétique* “le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit” (18), e che “les personnages riment comme les mots, ils sont là pour la rime, non pour la psychologie” (43). L’infante, in particolare, “peut être le spectateur des drames d’adultes [...] il n’en est jamais l’organisateur” (89). Galla incarna a pieno questa condizione di *personnage-témoin*: osserva, subisce, registra, ma non agisce né comprende. Dopo essere stata cacciata dal padre, riflette sulla propria nascita non desiderata: “Moi aussi, j’aurais préféré ne pas naître et que tout le monde soit content.

[...] Je crois que, s'il n'y avait sur la terre que les gens désirés, la terre serait presque déserte" (38).

In questo passo, il ritmo binario ("j'aurais préféré ne pas naître / et que tout le monde soit content") traduce, ancora una volta, la scissione del soggetto: da un lato il desiderio di non-esistenza, dall'altro la preoccupazione per gli altri. L'ipotesi fantastica – "s'il n'y avait que les gens désirés" – sfocia, grazie alla perizia stilistica dell'autrice, in una visione insieme desolata e poetica. Il condizionale irreale sigilla l'impossibilità: Galla sa di appartenere agli "indésirés" (38).

Da un punto di vista macro-narratologico, insieme a queste rilevanti analogie stilistiche tra la prosa di Cagnati e il modernismo letterario *poétique*, è interessante notare come, sulla scorta dell'analisi condotta da Malin Isaksson, la narrazione autodiegetica che domina *Le jour de congé* generi una significativa *double optique* (2004, 128-135): il *Je* della voce narrante infantile registra eventi di cui, come si è detto, non comprende la portata; il lettore, invece, coglierebbe ciò che alla narratrice sfugge. Anche qui, Tadié osserva infatti che la narrazione nel *récit poétique* "a lieu sous le signe du dédoublement entre un moi-spectacle et un je-narrateur, qui a la charge de l'observation et, plutôt que de l'explication, de l'interrogation" (1978, 19-20). Come ci dice la critica, è ciò che accade in Cagnati: lo "style elliptique" – che è proprio del *récit poétique* in quanto "art aussi elliptique que la poésie" (Tadié 1978, 84) – "laisse la liberté au lecteur de remplir les vides" (Isaksson 2004, 133). Un episodio della parte centrale del romanzo illustra esemplarmente questa strategia. Galla racconta un ricordo d'infanzia: un topolino catturato, un buco scavato nella terra per fargli il nido, l'animale che piange "avec ces petits cris malheureux", infine l'atto incomprensibile, quasi, gidianamente, *gratuit*: "Je ne sais pas ce qui s'est passé. Je me suis levée et avec la pointe de mon bâton, j'ai pilé la souris. À la fin, il n'est plus resté qu'une boue grise et rose" (81; corsivo nostro).

L'ellissi ("Je ne sais pas ce qui s'est passé") apre un vuoto antimimetico, un non-detto che il lettore è chiamato però, con uno sforzo, si direbbe, sineddochico, a riempire: la violenza subita che, in un movimento che va dal generale al particolare, si trasforma in violenza agita, il trauma che si ripete senza poter essere tuttavia elaborato. Il dettaglio della "boue grise et rose" condensa in un'immagine l'orrore ineffabile.

In *Le jour de congé*, il *récit poétique* diventa insomma lo strumento formale per tentare di esprimere l'indicibile: non descrivendo il trauma, ma facendolo risuonare nelle ellissi, nei silenzi, nelle ripetizioni ossessive che lo circoscrivono senza mai nominarlo: "Une lacune fondamentale – scrive Tadié – organise le discours des personnages, qui, dans une narration à la première personne, organise le récit" (21). Ma, contrariamente alla tradizione modernista, Cagnati non stabilisce alcuna complicità adulta con il lettore: la prospettiva infantile è assunta da lei in maniera integrale, e il dolore resta silente perché la narratrice, nel suo sguardo adolescenziale, non dispone delle parole necessarie per

dirlo. Eppure, è proprio questa impossibilità a fondare la necessità della scrittura. Come è stato osservato:

Dans cet univers où la communication est si difficile et si périlleuse, la parole ordinaire est disqualifiée: seule l'écriture, créatrice d'une nouvelle relation avec le langage et la pensée, a le pouvoir de rétablir un contact que le déracinement avait rendu impossible. (Henry 1997, 61)

Conclusione. Cagnati e il *seuil* neomodernista

La posizione di Inès Cagnati nella storia letteraria del secondo Novecento francese si chiarisce alla luce del percorso qui tracciato. La sua opera si colloca in un momento di transizione, ovvero quello in cui le forme del *récit poétique* modernista non sono ancora state abbandonate, ma i contenuti che esse veicolavano sono già entrati in crisi. Cagnati non rinuncia a quelle forme; le assume, le abita, ma le piega a un'esperienza che esse non erano state pensate per dire.

È qui che risiede la specificità del suo neomodernismo. Negli stessi anni in cui il Nouveau Roman proclama la morte del personaggio e della referenza, in cui Perec elabora le *contraintes* oulipiane come risposta formale al trauma inesprimibile della Shoah (*W ou le souvenir d'enfance* è del 1975), in cui Doubrovsky teorizza l'autofiction come spazio intermedio tra autobiografia e finzione, Cagnati percorre una via diversa. Non abbandona la tradizione modernista del *récit poétique* per cercare forme nuove; la riattiva trasformandola dall'interno. Le strutture restano, ma la loro funzione muta radicalmente. Il tempo circolare non custodisce più la possibilità di un ritorno al *domaine* perduto: sigilla una prigionia. Lo spazio simbolico cessa di opporre un luogo *bénéfique* a uno *maléfique* lasciando aperta la *quête*: chiude ogni via di fuga. Quanto al personaggio-testimone adolescente, il suo sguardo non conserva alcuna innocenza infantile: registra, al contrario, un'opacità che nessuna maturazione potrà sciogliere.

Questa doppia operazione – conservare le forme rovesciandone la funzione – definisce con precisione ciò che possiamo intendere per neomodernismo di Cagnati. Non si tratta di un ritorno nostalgico alle estetiche del primo Novecento, né di una loro liquidazione in nome di nuovi paradigmi. Si tratta piuttosto di una ripresa critica, che assume l'eredità modernista per metterla alla prova di un'esperienza storica che essa non aveva previsto: l'immigrazione di massa, lo sradicamento linguistico e culturale, la memoria delle *vite minuscole* che la grande Storia non ha registrato. Le forme moderniste, in Cagnati, diventano così lo strumento per dire ciò che il modernismo non aveva detto, non tanto per insufficienza estetica, quanto per differente configurazione sociale del campo letterario. Il *récit poétique* di Alain-Fournier parlava dell'infanzia borghese, della provincia francese autoctona, di un *monde perdu* che era pur sempre un mondo conosciuto, etimologicamente *domestico*. Cagnati porta quelle stesse forme a dire

l'infanzia dell'immigrata povera, della provincia del Sud-Ovest francese come terra d'esilio, di un mondo che non è mai stato proprio.

Da questo punto di vista, l'opera di Cagnati anticipa strutturalmente il *récit de filiation* teorizzato vent'anni dopo, ma lo fa per una via formale diversa. Ernaux sceglierà l'*écriture plate*, il rifiuto programmatico della letterarietà, la trasparenza sociologica bourdieusiana, in una forma che nasce programmaticamente contro la tradizione lirica. Michon sceglierà la prosa sontuosa, quasi sacrale, che trasfigura le vite minuscole in icone attraverso una riattivazione in chiave celebrativa proprio di questa tradizione. Cagnati sceglie invece il *récit poétique*, pur abitandolo dal versante dell'ombra, là dove la poeticità non consola, dove il ritmo non armonizza, dove la ripetizione non riconcilia.

Ed è forse qui che la recente riscoperta di Cagnati trova la sua ragione più profonda. Si tratta di riconoscere, nella sua opera, un momento sorgivo, il punto in cui una tradizione formale incontra un'esperienza che la eccede tanto da far nascere qualcosa che non ha ancora nome, che lo riceverà solo più tardi, quando altri scrittori, con altri mezzi, percorreranno sentieri analoghi. Quella di Cagnati è un'*œuvre seuil* (Blanckeman 2011, 190): tra il *récit poétique* e il *récit de filiation*, tra il modernismo e ciò che verrà dopo, tra la forma ereditata e il contenuto che la trasforma. In questo modo, il caso di Cagnati suggerisce che la categoria di neomodernismo può risultare utile non solo per descrivere il superamento o la liquidazione delle forme moderniste, ma anche per individuare le vie alternative attraverso cui quelle forme sono state riattivate e trasformate. È questa posizione liminare – non epigonale, non inaugurale, ma di passaggio – a fare della sua produzione un oggetto prezioso per chi voglia comprendere i motivi della mutazione delle forme letterarie nel secondo Novecento francese.

BIBLIOGRAFIA

- ALAIN-FOURNIER, RIVIÈRE, J. 1991. *Correspondance 1904-1914*. Nouvelle édition revue et complétée par A. Rivière et P. de Gaulmyn. Paris : Gallimard, t. I (avril 1904-avril 1907).
- BARTHES, R. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- BLANC-CHALÉARD, M.-C. 2003. "Épilogue d'une grande migration." In M.-C. Blanc-Chaléard (ed.). *Les italiens en France depuis 1945*. Rennes: Presses iniversitaires de Rennes/Génériques.
- BLANCKEMAN, B. 2011. *Le roman depuis la Révolution française*. Paris: PUF.
- BRUGNOLO, S. (ed.) 2012. *Il ricordo dell'infanzia nelle letterature del Novecento*. Pisa: Pacini.
- CAGNATI, I. 1973. *Le jour de congé*. Paris: France Loisirs.
- . 1977 [1976]. *Génie la folle*. Paris: Rombaldi.
- . 1985. "Je suis restée une étrangère." *Sud-ouest dimanche*, 16 e 25 marzo.
- . 1989. "Entretien avec Pierre-Pascal Rossi." *Hôtel*, RTS, 23 novembre. <<https://youtu.be/4e0CLMiXcD0?si=5nIqH0T5FQ9PCWMr>> [ultimo accesso 05/02/2026].
- CARUTH, C. 1996. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- CHEVALIER, A., DORNIER, C. 2003. "Avant-propos." In A. Chevalier, C. Dornier (eds.). *Le Récit d'enfance et ses modèles*, 7-12. Caen: Presses universitaires de Caen.
- CHOMBART DE LAUWE, M.-J. 1971. *Un monde autre: l'enfance*. Lausanne: Payot.
- COE, R.N. 1984. *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven, Connecticut: Yale UP.
- CORRIZZATO, C. 2023. *Figure del materno. La madre nelle opere di Inès Cagnati, Annie Ernaux, Elena Ferrante*. Tesi di laurea per il Corso di Laurea Triennale in Lettere, relatore prof. Luigi Marfè, Università degli studi Padova, Dipartimento di studi Linguistici e Letterari.
- DEMANZE, L. 2008. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: Corti.
- DOUBROVSKY, S. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- DUSAILLANT-FERNANDES, V. 2020. *Écrire les blessures de l'enfance: inscription du trauma dans la littérature contemporaine au féminin*. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Oxford, Wien: Peter Lang.
- ERIBON, D. 2020 [2013]. *La société comme verdict*. Paris: Flammarion.
- ERNAUX, A. 2003. *L'écriture comme un couteau*. Paris: Stock.
- FELICI, I. (ed.). 2006. *Racines italiennes*. Toulon: Université du Sud Toulon-Var.
- FELICI, I., VEGLIANTE, J.-C. (dir.). 2009. *Enfants d'italiens quelle(s) langue(s) parlez-vous ?*. Toulon: GEHESS.
- HENRY, N. 1997. "L'œuvre narrative d'Inès Cagnati depuis 1970: de l'Italie à l'Aquitaine." In C. Maltone, M. Rouch (eds.). *Sur les pas des Italiens en Aquitaine. Actes du colloque international Talence-Bordeaux, 11-13 mai 1995*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- ISAKSSON, M. 2004. *Adolescentes abandonnées. Je narrateur adolescent dans le roman français contemporain*, tesi di dottorato, Umeå Universitet, Skrifter från moderna språk, 16.
- KRISTOF, A. 2004. *L'analphabète. Récit autobiographique*. Genève: Zoé.
- LAURENTI, K. 2023. "Dalla rimozione alla trasmissione? Ruolo e influenza della scuola sulle pratiche linguistiche degli emigrati italiani in Francia (1920-1970)." *Italiano LinguaDue*, 15/1: 112-119.
- LEJEUNE, P. (ed.). 1988. *Le Récit d'enfance en question*. Nanterre: Université de Paris X.
- MALTONE C., ROUCH M. (dir.). 1997. *Sur les pas des Italiens en Aquitaine. Actes du colloque international Talence-Bordeaux, 11-13 mai 1995*. 55-61. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- MAO, D. (ed.). 2021. *The New Modernist Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MARIOTTI, F. 2008. "Adolescenza e 'récit poétique'." In S. Teroni (ed.). *Il romanzo francese del Novecento*. 18-26. Roma-Bari: Laterza.
- MOURLANE, S., PAÏNI, D. 2017. *Ciao Italia ! Un Siècle d'immigration et de culture italiennes en France*. Paris: Éditions de La Martinière.
- ORLANDO, F. 2006. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*. Con Postfazione di S. Zatti. Pisa: Pacini.
- PEREC, G. 1975. *W ou le Souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.
- RAIMOND, M. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti.
- RICARDOU, J. 1973. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil.
- RICŒUR, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROBERT, M. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset.
- ROUCH, M. 1986. "L'arrivée et l'implantation des Italiens dans le sud-ouest (1920-1939)." In P. Milza (ed.). *Les Italiens en France de 1914 à 1940*. 693-720. Roma: École Française de Rome.
- ROUSSEAU, J.-J. 1959 [1782]. *Les Confessions*. In J.-J. Rousseau. *Œuvres complètes*. Éd. B Gagnebin et M. Raymond. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I.
- SAYAD, A. 2006. *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité. Les Enfants illégitimes*. Paris: Raisons d'agir.
- SCHAFFNER, A. (dir.). 2004. *Récit d'enfance et romanesque*. Amiens: Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie.
- SCHILLINGER, L., 2019. "Inès Cagnati: The Insider Who Always Felt Like an Outsider." *Literary Hub*. <<https://lithub.com/ines-cagnati-the-insider-who-always-felt-like-an-outsider/>> [ultimo accesso 05/02/2026].
- TADIÉ, J.-Y. 1978. *Le récit poétique*. Paris: PUF.
- TEULIÈRES, L. 2003. "Recovering Memory is Regaining Dignity: Collective Memory and Migration in France." In R. Ohliger (ed.). *European Encounters: Migrants, Migration and European Societies since 1945*, 302-320. Farnham: Ashgate Publishing.
- TEULIÈRES, L. 2007. "Perdus dans le paysage ? Le cas des Italiens du Sud-Ouest de la France." In M.-C. Blanc-Chaléard (ed.). *Les Petites Italies dans le monde*. 185-196. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- TÖTTÖSSY, B. 2012. "Il racconto autobiografico in 'lingua nemica'. Ágota Kristóf, l'analfabeta e l'auto-coscienza percettiva." In *Egy közép-európai értelmiségi napjainkban. Tverdota György 65. Születésnapjára*. 381-390. Budapest: ELTE BTK.
- TURI, N. 2025. "Ri-frazioni identitarie: per una lettura strutturale della *Trilogie* di Ágota Kristof." *Rivista di letterature moderne e comparate*, 78/2: 175-190.
- VEGLIANTE, J.-C. 1986. "Les Italiens en France de 1914 à 1940." In P. Milza (ed.). *Les Italiens en France de 1914 à 1940*. 111-139. Roma: École Française de Rome.
- . 1991. "Italiani trasparenti: la letteratura d'emigrazione in Francia fra impostura e dimenticanza." In J.-J. Marchand (ed.). *La letteratura dell'emigrazione: gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, 61-80. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- VERCIER, B., VIART, D. 2008. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- VIART, D. 1999. "Filiations littéraires." *Écritures contemporaines*, 2: 115-139.
- ZATTI, S. 2024. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*. Macerata: Quodlibet.

PERCORSI



DANIELA NELVA

MUSIL (A)POLITICO?

ABSTRACT: This article aims to shed light on Robert Musil's position on the relationship between culture and politics through the analysis of his essays, letters and notes. Long considered an intellectual alien to the historical and political events of his time, Musil was actually a keen observer of the dynamics of the First World War and the progressive rise of Nazi-Fascism in Germany, Austria and Italy. His reluctance to identify with any political party stems from his belief that it is necessary to study all the forces at play maintaining a critical attitude towards all ideological directions. At the same time, he cultivates the hope of a European structure capable of transcending concepts such as "nation" and "race" in favor of a community organization that will put an end to the ongoing chain of conflicts.

KEYWORDS: Robert Musil; First World War; Nazi-Fascism; Federalism.

Dall'ebbrezza bellica a un inerme risveglio

Dopo aver condiviso il trascinate impeto patriottico e l'ebbrezza febbrile della mobilitazione,¹ che lo hanno spinto ad arruolarsi per la difesa della "causa" austro-tedesca, negli anni successivi al conflitto Robert Musil sottopone il vissuto bellico al vaglio critico. Convinto di come sia inevitabile sottrarsi "alla domanda su che cosa sia stata in realtà questa guerra" "irrazionale" e "irragionevole", lo scrittore affronta il "problema dell'esistenza" in modo lucido e distaccato, optando per un approccio antropologico e sociale (Musil 1976a, 543-544; trad. it. Musil 1980, 806-807). Nel saggio *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit* [La nazione come ideale e come realtà],

¹ Alla voce *Berlin, August, Krieg* [Berlino, agosto, guerra] l'autore, che all'epoca si trova a Berlino, immortala nei diari l'agitazione e la frenesia che serpeggiano in un corpo sociale catalizzato intorno a un fenomeno che spezza all'improvviso il vivere di tutti i giorni (Musil 1976a, 298-299; trad. it. Musil 1980, 456-458). A fronte dell'amareggiato sgomento per l'"esplosione di odio e di invidia contro di noi senza nostra colpa" – si legge nel saggio *Europäertum, Krieg, Deutschtum* [Europeismo, guerra, germanesimo] apparso nel settembre 1914 sulla rivista berlinese *Die Neue Rundschau* – Musil esprime la sua emozionale condivisione delle sorti del proprio "popolo", dichiarando sconfitto l'ideale "di uomo europeo sovranazionale" coltivato dagli intellettuali fino a quel momento. Lo spirito audace della poesia deve essere ora convertito nella "forma primigenia" della battaglia (Musil 1978a, 1020, 1022). Per la ricostruzione degli avvenimenti che vedono coinvolto lo scrittore sul fronte sudtirolese e il successivo impegno come autore e redattore nei giornali di guerra si rimanda a Fontanari e Libardi 1985; Cetti Marinoni 1995; Musil 1987; Corino 2005², 497-592; Schaunig 2014.

pubblicato nel dicembre 1921 sulla rivista *Die Neue Rundschau*, egli descrive il conflitto come un “accadimento suprapersonale” in cui l’identità del singolo individuo dissolvendosi nella collettiva esperienza-limite della trincea ha fatto emergere la sensazione di “aver qualcosa in comune” con gli altri esseri umani (Musil 1978b, 1060).²

In quanto annullamento di una quotidianità reiterata e asfittica – quel *Seinesgleichen geschieht* (*Le stesse cose ritornano*) che campeggia nel romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften* [*L’uomo senza qualità*, 1930-1932] – e rivelazione di un ‘possibile’ inatteso,³ la guerra si è rivelata un evento che ha frantumato, in modo drammatico e annichilente, una realtà compressa in concetti, modi di essere, abitudini e ideologie ormai insufficienti di fronte all’incalzante modernità fenomenica ed esistenziale con la sua sovrabbondanza di fatti e sentimenti eterogenei e disarticolati. Il sapere si estende con rapidità nei più inattesi ambiti di indagine e l’esperienza umana non è in grado di padroneggiarlo. “I fatti del passato, i fatti delle singole scienze, i fatti della vita ci sommergono disordinatamente” afferma Musil nel saggio del 1922 *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* [*L’Europa abbandonata a se stessa ovvero Viaggio di palo in frasca*] (Musil 1978b, 1087; trad. it. Musil 1995, 75). Sia le discipline ‘esatte’ sia quelle umanistiche sono state travolte dalla proliferazione dei contenuti, orientandosi a uno specialismo frammentario.

In questo quadro, il conflitto è interpretato da Musil – al di là delle ragioni politiche che l’hanno provocato – come la “ribellione” nei confronti di una forma di organizzazione della vita ormai inadeguata, una sorta di “rivoluzione alla fine di un’evoluzione che si è interrotta” – così nel frammento saggistico risalente al 1918 indicato da Adolf Frisé con il titolo *Das Ende des Krieges* [La fine della guerra] (Musil 1978b, 1344). A caratterizzarlo è dunque un elemento di ciclicità, in quanto rappresenta – scrive ancora l’autore nel saggio *Das hilflose Europa* – “il bisogno, evidentemente proprio dell’uomo, di lacerare di tanto in tanto il tessuto della sua esistenza e di scagliarlo lontano, per vedere dove va a finire” (Musil 1978b, 1090; trad. it. Musil 1995, 79). A mancare è un’ideologia, intesa nella sua accezione più ampia di *Weltanschauung*, capace di accogliere al proprio interno i principi e i comportamenti di fondo che soli possono stabilire un equilibrio tra la realtà esteriore e la dimensione spirituale.

² In modo analogo, nel diario di guerra *In Stahlgewittern* Ernst Jünger evidenzia il sentimento di organica unità che accomuna i soldati, rendendo superflua la comunicazione verbale. A differenza di Jünger, Musil non descrive mai gli aspetti più brutali e cruenti dell’esperienza al fronte. A questo proposito si veda Evers 2009, 237-244.

³ La dialettica tra il “senso della realtà” (*Wirklichkeitssinn*) e il “senso della possibilità” (*Möglichkeitssinn*) è al centro del romanzo musiliano. Si veda, in particolare, il capitolo 4 del primo libro intitolato *Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben* (*Se esiste il senso della realtà, deve esistere anche il senso della possibilità*) (Musil 1978a, 16-18; trad. it. Musil 1992, 16-19).

Se osserviamo il fenomeno da questo punto di vista, dobbiamo aggiungere che esso non è (o meglio, è solo apparentemente) il collasso di una determinata ideologia, di una determinata mentalità [...], cioè del contenuto di questa o quella ideologia. Esso è il collasso periodico di ogni ideologia. L'ideologia è sempre inadeguata, rispetto alla vita, la quale se ne libera con delle crisi ricorrenti, come un mollusco, crescendo, si libera del guscio divenuto troppo stretto.⁴ (Musil 1995, 79-80)

Nonostante la sua disomogeneità la moderna *Zivilisation* (civiltà/civilizzazione) non è tuttavia giudicata da Musil in modo negativo. La molteplicità e la varietà delle sue componenti non costituiscono di per sé un fattore di insanabile disgregazione. Al contrario, sostiene l'autore, "non possiamo negare che ognuna di queste idee che si incrociano da tutte le parti possieda un certo valore per la nostra vita. Soffocare un'idea in noi è sempre una perdita, accoglierla in noi è sempre un guadagno" (Musil 1978b, 1091; trad. it. Musil 1995, 81). Muovendo dal presupposto che un'epoca ricca di stimoli non può essere debole, lo scrittore respinge le posizioni di quei contemporanei – primo fra tutti Oswald Spengler – avvezzi a considerare il presente come un momento di decadenza, in quanto disfacimento di una precedente *Kultur* (cultura) fondata su valori unificanti, nonché su un rapporto istintivo dell'individuo con il proprio ambiente.⁵ A rivelarsi dannosa è piuttosto l'assenza, sul piano sia del singolo sia della collettività, di uno "spirito" (*Geist*) che, intrecciando in modo fruttuoso le prerogative dell'"intelletto" e quelle del "sentimento", dispieghi un atteggiamento consapevole nei confronti dell'esistenza.

Solo tale condizione può rendere feconda quella che Musil definisce l'umana *Gestaltlosigkeit* (assenza di forma). Lungi dall'essere un'entità stabile e immutabile,

⁴ "Sieht man die Erscheinung von dieser Seite an, so muß man hinzufügen, daß es sich nicht (nämlich nur scheinbar) um den Zusammenbruch einer bestimmten Ideologie und Mentalität handelt [...], um den Inhalt einer Ideologie also, sondern um das periodische Zusammenbrechen aller Ideologien. Sie befinden sich stets in einem Mißverhältnis zum Leben, und dieses befreit sich in wiederkehrenden Krisen von ihnen wie wachsende Weichtiere von ihren zu eng gewordenen Panzern" (Musil 1978b, 1090).

⁵ Descrivendo, nella sua filosofia della storia, le civiltà alla pari di organismi viventi che nascono, raggiungono il proprio apice e tramontano, Spengler individua nella *Kultur* la fase improntata a simboli elementari quali il tempio e il castello, e fondata su valori come la razza, la tradizione, il senso del destino, l'intuizione artistica. Oltrepassato il suo punto apicale, la *Kultur* si disgrega nella *Zivilisation*, ovvero in una condizione crepuscolare, paragonabile alla vecchiaia e poi alla morte di un essere biologico. In una veduta d'insieme, è poi la storia dell'umanità nel suo complesso a svolgersi per il filosofo secondo il medesimo ciclo evolutivo. L'opera di Spengler *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia universale], il cui primo volume esce nel 1918, è sottoposta da Musil a una critica feroce nel saggio *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* [Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente] pubblicato nel marzo 1921 sulla rivista monacense "Der Neue Merkur" (Musil 1978b, 1042-1059; trad. it. Musil 1985, 37-60).

l'uomo appare piuttosto come una *Ungestalt*,⁶ ovvero un agglomerato modellabile privo di caratteristiche definitive. La sua "forma di vita" (*Lebensform*) – ovvero il proprio carattere, la propria identità, il proprio ruolo sociale – egli la assume di volta in volta a contatto con quanto trova al di fuori di sé, venendo plasmato da quei prodotti della vita sociale – concetti, codificazioni linguistiche, regole comportamentali, istituzioni politiche ed economiche – che egli stesso ha contribuito a creare lungo il corso della Storia. Scrive Musil a proposito dell'esperienza della guerra:

Dopo il 1914 l'uomo ha dimostrato di essere, con sorpresa di tutti, una massa molto più malleabile di quanto comunemente si credeva. Per motivi religiosi, morali e politici, non lo si era mai voluto veramente ammettere. [...]. E l'esperienza della guerra ha messo sotto gli occhi di tutti, in un immane esperimento di massa, che l'uomo si spinge facilmente sino all'estremo, e torna indietro, senza cambiare natura. L'uomo muta; ma non muta *se stesso*. (Musil 1995, 67, corsivo nel testo)⁷

A essere rifiutato dall'autore è dunque l'assioma secondo cui ogni epoca o civiltà o popolo sarebbe il frutto di una irripetibile essenza umana – un "DNA", potremmo dire, peculiare. A distinguere un popolo primitivo da uno civilizzato, la cultura gotica da quella ellenica, la società francese da quella tedesca – ma persino l'uomo onesto da quello ladro – è il processo di assunzione di forma, ovvero le specifiche condizioni in cui esso si compie. "Proprio l'assenza di forma della propria attitudine costringe gli uomini ad assumere forme, caratteri, costumi, morale, stili di vita e l'intero apparato di una organizzazione" esplicita Musil nello scritto risalente al 1923 e rimasto allo stato di frammento *Der deutsche Mensch als Symptom* [*L'uomo tedesco come sintomo*], in cui egli giunge a formulare un "Teorema dell'umana assenza di forma" (*Theorem der*

⁶ Il concetto di *Ungestalt* è derivato da Musil dalla filosofia e psicologia della *Gestalt*, con cui egli entra in contatto durante gli studi compiuti, negli anni 1903-1905, all'Istituto di psicologia sperimentale diretto da Carl Stumpf presso la Friedrich-Wilhelms-Universität di Berlino. Qui l'autore partecipa agli esperimenti sulla percezione ottica e acustica, e conosce Johannes von Allesch, Erich von Hornbostel, Kurt Koffka, Max Wertheimer e Wolfgang Köhler, fondatori della nuova corrente. Intese come sistemi di connessioni relativamente stabili e dunque distinguibili nel tutto interrelato, le *Gestalten* si isolano dall'intreccio dei dati percettivi e sono colte dai sensi senza alcun intervento della coscienza. Indipendenti quindi dall'elaborazione intellettuale, esse sono configurazioni reali che preesistono alla percezione e la rendono possibile guidandola e incanalandola. Dotate di principi strutturali non riconducibili all'aggregazione puramente meccanica degli elementi che le compongono, ma all'organizzazione funzionale di questi come parti costitutive di un intero, esse non si configurano come entità metafisiche, ma, al contrario, conservano la potenzialità del mutamento. Per un approfondimento dei rapporti di Musil con la teoria della *Gestalt* si veda Bonacchi, 1998 e 2008.

⁷ "Der Mensch hat sich seit 1914 als eine überraschend viel bildsamere Masse erwiesen, als man gemeinhin annahm. Aus religiösen, moralischen und politischen Gründen hatte man vordem eine solche Erkenntnis nie recht wahrhaben wollen. [...]. Die Erfahrung des Kriegs hat es in einem ungeheuren Massenexperiment allen bestätigt, daß der Mensch sich leicht zu den äußersten Extremen und wieder zurück bewegen kann, ohne sich im Wesen zu ändern. Er ändert sich, aber er ändert nicht *sich*" (Musil 1978b, 1080, corsivo nel testo).

menschlichen Gestaltlosigkeit) (Musil 1978b, 1374, 1368; trad. it. Musil 2014, 69, 58).⁸ Proprio nell'irrigidimento dei vincoli individuali e sociali, nel venir meno della loro flessibilità in quanto ideali *Gestalten* aperte ad accogliere le nuove esigenze umane, è da ricondursi la motivazione antropologica che ha condotto al conflitto bellico:

Credo che la guerra sia scoppiata in questo corpo sociale come una malattia. Un'immensa energia attiva, alla quale era preclusa la via dell'anima, si è aperta la via verso l'anima con questa fistola purulenta. [...]. La guerra avrà anche avuto mille cause diverse. Però non si può certo negare che ciascuna di esse – il nazionalismo, il patriottismo, l'imperialismo economico, la mentalità dei generali e dei diplomatici e tutto il resto – fosse legata a precisi presupposti spirituali, che individuano una situazione comune. [...]. Nel modo in cui il mondo fu spinto alla guerra ci fu soprattutto una carenza di organizzazione spirituale. (Musil 1995, 77-78)⁹

Dalla ricognizione del clima europeo dei primi anni Venti – di cui l'uomo tedesco “come sintomo” è appunto emblema – l'autore denuncia l'inadeguatezza dei criteri ermeneutici di cui si servono le discipline storiche, filosofiche, politiche per interpretare i recenti avvenimenti:

Sono almeno dieci anni, non c'è dubbio, che stiamo facendo della storia universale – e di che calibro. Ma non ce ne siamo accorti. In realtà, non siamo affatto cambiati. Prima, un po' troppa boria; dopo, i postumi: un po' di mal di testa. Eravamo dei cittadini laboriosi, siamo diventati degli assassini, dei macellai, dei ladri, degli incendiari e roba simile: eppure, in realtà, non abbiamo vissuto proprio nulla. Non è forse vero? [...]. Da noi, insomma, c'era di tutto; e in questo non siamo cambiati affatto. Abbiamo visto molto e non ci siamo accorti di niente. A tutto ciò, credo, c'è una sola risposta. Ci sono mancati i concetti per far entrare in noi ciò che abbiamo vissuto. (Musil 1995, 61)¹⁰

⁸ I numerosi appunti e abbozzi raccolti per la stesura del testo sono conservati tra le carte di Musil indicate con la sigla “E ...” e reperibili in Musil 2009, Mappe VII/11.

⁹ “Ich glaube, daß der Krieg ausbrach wie eine Krankheit an diesem Gesellschaftskörper; eine ungeheure, ohne Zugang zur Seele arbeitende Energie brach sich diesen brandigen Fistelgang zu ihr hin. [...]. Der Krieg mag tausend verschiedene Ursachen gehabt haben, aber es ist gewiß nicht zu leugnen, daß jede von ihnen – Nationalismus, Patriotismus, wirtschaftlicher Imperialismus, Mentalität der Generale und Diplomaten wie auch alle andren – an bestimmte geistige Voraussetzungen geknüpft ist, die doch eine gemeinsame und dann eben mitentscheidende Situation kennzeichnen. [...]. So lag auch in der Art, wie die Welt auf den Krieg zutrieb, vor allem ein Mangel an geistiger Organisation” (Musil 1978b, 1088-1089).

¹⁰ “Zweifelloos machen wir seit zehn Jahren Weltgeschichte im grellsten Stil und können es doch eigentlich nicht wahrnehmen. Wir sind nicht eigentlich geändert worden; ein bißchen Überhebung vordem, ein bißchen Katzenjammer nachdem; wir waren früher betriebsame Bürger, sind dann Mörder, Totschläger, Diebe, Brandstifter und ähnliches geworden: und haben doch eigentlich nichts erlebt. Oder ist es nicht so? [...]. Wir waren also vielerlei und haben uns dabei nicht geändert, wir haben viel gesehen und nichts wahrgenommen. Darauf gibt es, glaube ich, nur eine Antwort: Wir besaßen nicht die Begriffe, um das Erlebte in uns hineinzuziehen” (Musil 1978b, 1075-1076).

La soluzione alla crisi della *Zivilisation* non può risiedere, secondo Musil, in una nostalgica rivisitazione dei vincoli che hanno costituito la cornice identitaria di epoche passate: calati nella situazione presente essi si rivelano irrazionali – e reazionari – vagheggiamenti di un passato idealizzato.¹¹ Non è un caso che lo scrittore ricorra all'immagine della *Blaue Blume* che campeggia nel romanzo incompiuto di Novalis *Heinrich von Ofterdingen*.

Il nostro tempo si contraddistingue [...] per mezzo di un immane romanticismo spirituale che sfugge al presente e si rifugia in tutti i tempi passati per trovare laggiù il fiore azzurro di una sicurezza perduta. In generale, però, lì si osserva il disfacimento di una condizione precedente, che avrebbe dovuto essere più solida, la perdita di dogmi e di linee guida, il dissolversi delle connessioni, in una parola un crollo e io vorrei mostrare proprio che questo assunto scoraggiante non è necessario. Dal mio punto di vista la condizione attuale dello spirito europeo non è decadenza, bensì un passaggio ancora incompiuto, non una marcescenza per eccesso di maturazione, bensì una immaturità. (Musil 2014, 57-58)¹²

Dei differenti atteggiamenti restaurativi l'autore percepisce peraltro con acutezza e lungimiranza l'insita pericolosità, rivelando ai lettori contemporanei la sua attualità: nel convinto rifiuto di presunti valori quali la "nazione", lo "stato", la "razza" – non più validi come fattori di coesione sociale, ma operanti solo nell'ambito di una malcompresa collettività – si esprime il suo sospetto nei confronti delle idee a partire dalle quali si va consolidando il nazionalsocialismo con i suoi presupposti autoritari, razzisti e antisemiti. "Il pensiero della razza, abusato da decenni, si profila per i tedeschi come un atto di autolesionismo che succhia il midollo della Germania" recita un passo dello scritto *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit* (Musil 1978b, 1063).

L'unica alternativa è quella di esplorare vie inedite. Identificando l'origine del disagio del dopoguerra nella frattura epocale tra azioni e valori, Musil guarda a un'inedita filosofia dei fatti che abbracci scienza e filosofia, *ratio* e sentimento, facendo capo a uno spirito che salvaguardi l'apertura alla possibilità. Perseguire "un nuovo modo di utilizzare tanto la scienza quanto la poesia" (Musil 1978b, 1059; trad. it. Musil 1995, 57): è questo il cammino che può condurre a quella che l'autore definisce una "ideologia ideologico-

¹¹ Similmente anche Max Weber nel suo saggio *Wissenschaft als Beruf* [La scienza come professione] stigmatizza il "moderno romanticismo intellettualistico dell'irrazionale" e l'escapismo che da esso dilaga, difendendo le preogative dell'intelletto nel contesto dello sviluppo scientifico-tecnologico (Weber 1992, 12; trad. it. Weber 2011, 22). Su quest'aspetto si rimanda a Vatan 2009.

¹² "Unsre Zeit kennzeichnet sich [...] durch einen ungeheuren geistigen Romantizismus, der aus der Gegenwart in alle Vergangenheiten flüchtet, um dort die blaue Blume einer verlorenen Sicherheit zu finden. Aber es wird allgemein darin die Zersetzung eines früheren Zustands gesehn, der fester gewesen sein soll, der Verlust von Dogmen und Richtlinien, die Auflösung von Bindungen, mit einem Wort ein Zerfall, und gerade daß diese mutlose Annahme nicht notwendig ist, wünsche ich zu zeigen. Der heutige Zustand des europäischen Geistes ist meiner Ansicht nach kein Verfall, sondern ein noch nicht vollzogener Übergang, keine Überreife sondern Unreife" (Musil 1978b, 1367).

antiideologica” (*ideologisch-antiideologische Ideologie*) (Musil 1976a, 549; trad. it. Musil 1980, 57). Essa non coincide con una dottrina religiosa, politica o culturale, ma si identifica piuttosto con il procedere del “saggismo”, inteso come *modus operandi* fondato sull’ipotesi e l’esperimento, sempre soggetto alla correzione.

Possibilità mancate

Alle considerazioni di Musil di natura socio-antropologica circa le condizioni che hanno portato al Primo conflitto mondiale e alla perdurante crisi del dopoguerra si intrecciano riflessioni di taglio specificamente politico inerenti alla situazione dell’Austria e della Germania all’interno del ridisegnato quadro dell’Europa. Alla concezione dello “stato come animale predatore”, annota l’autore nel frammento *Das Ende des Krieges*, egli contrappone innanzitutto “lo scioglimento delle unità statali a favore di un’unione europea o mondiale” (Musil 1978b, 1345). Già in un precedente articolo intitolato *Heilige Zeit* [*Tempo d’avvento*] e pubblicato nel pieno della guerra sulla *Tiroler Soldaten-Zeitung* (n. 30, 31 dicembre 1916), di cui all’epoca è caporedattore,¹³ Musil d’altronde distingue il “nazionalismo” dal “sentimento nazionale”, attribuendo al primo un atteggiamento “dettato da odio, presunzione e rifiuto di comprendere le necessità altrui” e riconoscendo nel secondo, al contrario, un modo di procedere che “vaglia con molto rigore fino a che punto si possa andare incontro all’altro” senza rinunciare al confronto su quelli che si ritengono essere “i propri diritti fondamentali” (Musil 2009, Lesetexte Bd. 11 / Schaunig 2014, 295-296; trad. it. Musil 1987, 80-81).

A condurre l’autore a tale presa di posizione è, in primo luogo, il contesto storico-politico scaturito dalla dissoluzione dell’Impero guglielmino e di quello austro-ungarico con la conseguente nascita della Repubblica di Weimar, di quella austriaca e di quella cecoslovacca. Nell’articolo *Der Anschluss an Deutschland* [L’annessione alla Germania], apparso nel marzo del 1919 sulla *Neue Rundschau*, pur sostenendo la necessità di un incorporamento nella Germania della neonata Austria, della cui capacità di

¹³ Stampato presso il Comando d’armata di Bolzano dal 2 giugno 1915, il settimanale propagandistico è guidato da Musil a partire dall’ottobre 1916 fino alla sua chiusura, avvenuta a metà aprile 1917. La discussione circa la paternità musiliana dei testi, spesso anonimi, è tuttora aperta. Sulla base degli studi compiuti, nella *Klagenfurter Ausgabe* sono attribuiti all’autore, con più o meno certezza, 36 contributi. Di questi, 33 sono stati raccolti e tradotti in italiano da A. Fontanari e M. Libardi già nel 1987. Regina Schaunig assegna a Musil 38 contributi. Lontani dai toni trionfalistici e dalla mera propaganda bellica, gli interventi stigmatizzano con ironia le mancanze dell’Impero austro-ungarico, il dilettantismo e l’opportunismo dei partiti, il comodo patriottismo di coloro che seguono la guerra da lontano, il cinismo degli affari e della politica di potenza. Proprio la troppa libertà dei contenuti espressi avrebbe condotto, secondo Musil, alla chiusura del giornale. Si veda al proposito Musil 1987; Giovannini 1987-1988, 88-99; Cetti Marinoni 1995, 40; Corino 2005², 560-567; Schaunig 2014 e, in particolare, Dimino, Locher e Salgaro 2019.

sopravvivenza egli altrimenti dubita,¹⁴ Musil relativizza ancora una volta il concetto di “nazione”, rendendolo funzionale unicamente sul piano socio-culturale come “comunità linguistica” e “bacino di scambio spirituale” (Musil 1978b, 1036). Tale convincimento – è bene tenerlo presente – rimane però subordinato a una revisione dei trattati di pace, in quanto molto penalizzanti per i tedeschi. Così si esprime lo scrittore in una lettera datata 23 aprile 1921 indirizzata ad Arne Laurin, redattore della *Prager Presse*,¹⁵ quotidiano in lingua tedesca stampato nella capitale della Cecoslovacchia, per cui egli lavora come critico teatrale da Vienna:

Lei, a suo tempo, mi aveva dato due direttive di cui mi sono servito fino a questo momento per reclutare dei collaboratori: mi disse che il giornale era un organo di Masaryk; e che il suo orientamento era sovranazionale. Qui invece, al contrario, la convinzione generale è che la Prager Presse sia un organo del Ministero degli Esteri cecoslovacco, e che il suo orientamento miri a indebolire la resistenza tedesca contro lo stato ceco nonché a gettar fumo negli occhi agli stranieri. [...]. Per noi i trattati di pace sono più imperdonabili di quanto non lo fossero le dichiarazioni di guerra. Poiché la guerra è stata la catastrofe di un vecchio mondo, mentre i trattati di pace sono l'ostacolo alla nascita di un nuovo mondo. [...]. Noialtri tedeschi siamo stati vittime di una ingiustizia intollerabile. È inevitabile che aspiriamo a una nuova forma dell'Europa. È inevitabile che pretendiamo una revisione dei trattati di pace. (Musil 1995, 590-592)¹⁶

A Laurin Musil rimprovera di aver mutato l'orientamento iniziale del giornale, virando da un indirizzo sovranazionale, auspicato in un primo tempo dal presidente ceco Tomáš Masaryk, verso un orientamento nazionalista, il cui obiettivo coincideva con l'arginare un – presunto – avanzamento austro-tedesco verso Est. Alla *Prager Presse* Laurin avrebbe dunque impresso nel tempo una linea francofila, volta ad appoggiare,

¹⁴ Così, similmente, nell'articolo *Buridans Österreicher* [*L'austriaco di Buridano*], apparso 14 febbraio 1919 sul settimanale viennese *Der Friede* (Musil 1978b, 1030-1032; tra. it. Musil 1986, 77-80).

¹⁵ La missiva di Musil si iscrive nel carteggio con Laurin inerente all'attività dello scrittore in un arco di tempo che va dal 30 marzo 1921 all'agosto dell'anno successivo. Con l'intento di far conoscere ai cechi il cartellone teatrale viennese e, in un orizzonte più ampio, gli eventi culturali della capitale austriaca, l'autore redige una serie di recensioni delle messinscene, a cui affianca talvolta brevi saggi. Per un inquadramento complessivo della *Prager Presse* e dei suoi numerosi collaboratori si veda Topor 2019, 116-148.

¹⁶ “Sie haben mir seinerzeit zwei Direktiven gegeben, von denen ich bisher bei der Anwerbung von Mitarbeitern Gebrauch machen konnte: Sie sagten, das Blatt sei Organ Masaryks; und die Orientierung sei überstaatlich. Dem entgegen ist hier die allgemeine Überzeugung: die Prager Presse ist ein Organ des tschechischen Außenministeriums und die Orientierung sei derart, daß die Deutschen in ihrem Widerstand gegen den tschechoslowakischen Staat geschwächt werden sollen und dem Ausland Sand in die Augen gestreut werden soll. [...]. Für uns sind die Friedensverträge unentschuldbarer als es die Kriegserklärungen waren. Denn der Krieg war die Katastrophe einer alten Welt, die Friedensverträge die Verhinderung der Geburt einer neuen. [...]. Uns Deutschen ist ein unerträgliches Unrecht zugefügt worden. Es ist unvermeidlich, daß wir einer Neugestaltung Europas streben. Es ist unvermeidlich, daß wir eine Revision der Frieden fordern” (Musil 1981a, 226-228).

senza alcun auspicio di revisione, le condizioni poste dal trattato di Versailles – condizioni foriere di pesanti ripercussioni politiche, sociali ed economiche. Tali affermazioni leggibili di primo acchito come una presa di posizione non esente da toni revanscisti sono in realtà da interpretare in chiave differente, perfino opposta, in quanto si collocano all'interno di un progetto federalista il cui approdo è una politica di riappacificazione tra i popoli:

Ma non dovrà essere una *restitutio in integrum*, bensì condurci fuori dalla politica di potenza e dall'ingranaggio delle rivincite. Invece di una Europa costituita da stati-belve rivali, si dovrà trovare una forma di associazione sovrastatale e possibilmente astatale di popoli uniti fra loro. Credo che lo stato ceco abbia tutto l'interesse a che una tale concezione si realizzi. [...]. I suoi interessi politico-statali coincidono con quelli umani, ed esso potrebbe avere la sua missione, se non la trascura esattamente come ha fatto la vecchia Austria-Ungheria. [...]. C'è una sola cosa che non si deve dire: che questa sia una utopia. Perché oggi, naturalmente, non è ancora attuale, eppure mi creda: senza avere un senso generale dello spazio nel quale ci si trova, non si può raggiungere neppure l'oggetto più vicino! (Musil 1995, 592, corsivo nel testo)¹⁷

Un assetto federale rappresenterebbe la base per un'unificazione europea abbastanza compatta da travalicare la “catena di vendette” e i pericolosi orientamenti nazionalisti, razzisti e militaristi che si annunciano all'orizzonte. Una visione sovranazionale appare a Musil come unica soluzione per inaugurare “una nuova epoca per l'umanità” (Musil 1978b, 1061). Gli “atavici sentimenti di vendetta” (Musil 1978b, 1061) emersi dai Trattati di Versailles e di Saint-Germain-en-Laye hanno infatti trasformato – così nel saggio *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit* – il programma in 14 punti del presidente americano Woodrow Wilson in un “cavallo di Troia”, in un “imbroglio” per i tedeschi, che si sono visti assoggettati a “privazione dei diritti e sfruttamento” (Musil 1978b, 1071).

A dominare è l'“epoca del capitalismo”, nonché gli aspetti incoerenti di una “democrazia” in cui la *res publica* non è amministrata dal *demos*, ma da organi di stato e partiti politici che agiscono “con una procura generale sottratta a ogni controllo” (Musil 1978b, 1067). Il “moderno stato di diritto” appare allo scrittore un'istituzione basata sul principio del vantaggio e della forza, un’“innaturale comunità di interessi” retta da un “noi” fittizio che si sbriciola a contatto delle differenze sociali (Musil 1978b, 1064, 1070)

¹⁷ “Aber sie soll keine restitutio in integrum sein, sondern sie muß aus der Machtpolitik und Revanchekeite hinausführen. Statt der Konstitution Europas in rivalisierenden Bestialstaaten muß eine Form der Vereinigung der in sich geeinten Völker untereinander gefunden werden, überstaatlich und möglichst unstaatlich. Ich glaube, daß der tschechische Staat ein großes Interesse daran hat, daß solche Anschauung entsteht. [...]. Sein staatspolitisches Interesse deckt sich mit dem menschlichen und er hätte eine Mission, wenn er sie nicht gerade so verabsäumt wie es das alte Österreich-Ungarn getan hat. [...]. Nur das eine soll man nicht sagen: daß dies eine Utopie ist. Denn natürlich ist es heute nicht aktuell, aber glauben Sie mir, ohne ein allgemeines Gefühl des Raums, in dem man sich befindet, kann man den allernächsten Gegenstand nicht erreichen!” (Musil 1978b, 228).

in quanto “il denaro” – si legge in *Der Mensch als Symptom* – “è diventato la misura di tutte le cose” (Musil 1978b, 1387-1388; trad. it. Musil 2014, 90). Esso funziona come un regolatore sociale assimilabile a una manifestazione legalizzata di violenza, una “organizzazione dell’egoismo al ribasso, che gerarchizza gli uomini” (Valagussa 2014, 14, corsivo nel testo).

Interessato al socialismo, Musil è tra i firmatari del programma formulato, alla fine del 1918, dal *Politisches Rat geistiger Arbeiter* (Consiglio politico dei lavoratori intellettuali) i cui intenti principali prevedono la statalizzazione delle terre, la trasformazione delle imprese private in cooperative, la confisca dei patrimoni al di sopra di una certa soglia, oltre a una radicale riforma dell’istruzione e alla separazione tra stato e chiesa.¹⁸ Nello stesso anno, l’autore aderisce alla *Katakombe*, una ristretta società segreta di orientamento marxista e pacifista fondata dall’amico Robert Müller. Attraverso la rivista *Neue Wirtschaft* i membri sostengono – seppur senza una concreta ricaduta politica – l’esigenza di un radicale cambiamento della società mediante un ampio programma culturale (Corino 2005², 294-295; Amann 2007, 20). Per Musil la questione della formazione educativa è peraltro centrale: “Il futuro politico è nella scuola. Il problema scolastico è risolvibile soltanto come parte del problema del perfezionamento spirituale” annota nei diari nel 1919 (Musil 1976a, 547; trad. it. Musil 1995, 812). Alcuni anni dopo, il 20 aprile 1927, il suo nome compare in un appello degli intellettuali viennesi apparso sulla *Wiener Arbeiterzeitung*,¹⁹ l’organo ufficiale della socialdemocrazia austriaca, in occasione delle elezioni federali previste quattro giorni dopo. A vincere, seppur di stretta misura, sarà però la coalizione che sostiene il futuro cancelliere cristiano-sociale Ignaz Seipel, responsabile, nel luglio successivo, della violenta repressione della rivolta popolare scoppiata nella capitale austriaca.

Nonostante tali iniziative, il vacuum spirituale percepito da Musil a causa della perdurante incapacità di inaugurare una proficua collaborazione europea gli pare confermare lo scetticismo che egli nutre da sempre nei confronti della politica. Nel tempo lo scrittore rimane infatti sostanzialmente quell’“anarchico conservativo” che nel saggio del 1913 *Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes. Ein Fragment* [Confessione politica di un giovanotto. Un frammento], apparso sulla rivista di Lipsia *Die Weißen Blätter*, guarda ai partiti come organismi indolenti, tutti altrettanto sprovvisti di un orizzonte ideologico attuale:

¹⁸ Formulato sulla base di un progetto elaborato due anni prima da Kurt Hiller, il programma è sottoscritto da numerose figure di spicco del mondo culturale, tra cui Annette Kolb, Heinrich Mann, Alexander Moissi, Robert Müller, René Schickele, Kurt Wolff (Thöming 1970, 220-228; Corino 2005², 593-594; Amann 2007, 20).

¹⁹ I sottoscrittori sono 39 artisti, studiosi e scienziati che, pur nelle loro diverse inclinazioni politiche e nonostante i dissapori tra i singoli, danno vita a un fronte comune. Tra le firme si annoverano quelle di Alfred Adler, Karl Bühler, Sigmund Freud, Fritz Grünbaum, Anton Hanak, Hans Kelsen, Wilhelm Kienzl, Alma Mahler, Alfred Polgar, Oskar Strnad, Anton Webern e Franz Werfel (Amann 2007, 24).

Sono convinto che fra i programmi economici di tutti i partiti non ce n'è uno realizzabile. E non è davvero il caso di pensare a rifondarli. Quando si alzerà il vento, saranno spazzati via come i rifiuti che si accumulano negli angoli bui. Una nostalgia percorrerà il mondo, da un capo all'altro, e di colpo i partiti saranno soltanto questioni mal poste, alle quali non si può più rispondere né con un sì, né con un no. Non ho prove in mano. Ma so che, come me, molti stanno aspettando. (Musil 1986, 56)²⁰

Sulla base di questa percezione scaturisce in Musil l'auspicio di una “società unitaria” impegnata nella “ricerca di un programma economico che consenta di costruire una schietta democrazia e sappia attirare a sé le masse ancora più grandi” (Musil 1978b, 1013; trad. it. Musil 1986, 54). Senza dubbio sensibile alle problematiche dei lavoratori, come testimoniano i numerosi passi nei diari di contenuto sociale ed economico, l'autore guarda però alla politica, come detto, con l'atteggiamento disilluso di chi osserva dall'esterno la scena, distribuendo critiche a tutte le forze in campo, animato dal dubbio di colui che non si riconosce né nell'atteggiamento rivoluzionario, né in quello conservatore. Proprio dall'attitudine a un'analisi spassionata, che rifugge da una presa di posizione a favore di un partito, scaturisce secondo Klaus Amann quella che è stata percepita come l'“ambiguità” politica – o, peggio, un disinteresse dai tratti elitari – di Musil (Amann 2007, 26-30). Il progetto di “trovare un altro uomo” travalica le forze in campo, in quanto il “bolscevico” e il “capitalista” appaiono solo “piccolissime, quasi invisibili diversità del recente tipo d'uomo” (Musil 1976, 530; trad. it. Musil 1980, 789). “Io come singolo sono rivoluzionario. Non si può essere diversamente, perché l'individuo creativo lo è sempre”, recita un appunto del 1919, “ma in politicis sono evoluzionista, solo che bisogna fare qualcosa per l'evoluzione” (Musil 1976, 544; trad. it. Musil 1980, 807).

Precisando che quello del presente è un “problema nuovo” e non una “vecchia soluzione fallace” (Musil 1978b, 1357; trad. it. Musil 2014, 40), Musil si appella negli anni Venti a una “politica di organizzazione spirituale” (Musil 1978b, 1058; trad. it. Musil 1995, 56) che conferisca al singolo capacità di giudizio e di azione e riesca ad accogliere in sé gli stimoli presenti in un corpo sociale sempre più numeroso, garantendo il confronto aperto tra l'individuo e la comunità – comunità, appunto, umana prima che nazionale”.

²⁰ “Ich bin überzeugt, daß das wirtschaftliche Programm keiner einzigen von ihnen [den Parteien, D.N.] durchführbar ist und daß man auch gar nicht daran denken soll, eines zu verbessern. Sie werden weggeblasen, sobald der Wind sich erhebt, wie allerhand Mist, der sich auf stillem Boden angehäuft hat, sie werden falsch gestellte Fragen sein, auf die es kein Ja und Nein mehr geben soll, sobald eine Sehnsucht durch die Welt fährt. Ich habe keinen Beweis dafür, aber ich weiß, so wie ich warten viele” (Musil 1978b, 1014).

Gli anni bui. Cultura e Politica

In una lettera del 13 aprile 1933 indirizzata all'amico Franz Blei, Musil, che da circa due anni si trova a Berlino, rileva con preoccupazione come la politica messa in atto dai nazionalsocialisti sia causa del naufragio di numerose iniziative e progetti culturali, in quanto "coloro che non seguono la corrente si trovano all'improvviso a doversi preoccupare per la propria esistenza." "Forse sarò costretto a incominciare una cosiddetta nuova vita all'estero" conclude l'autore (Musil 1981, 567; trad. it. Musil 1995, 762). Immerso in un presente sempre più incerto, Musil in una missiva del 2 giugno indirizzata a un destinatario ignoto dichiara di essere in balia di sentimenti contrastanti, oscillando tra una ferma resilienza intellettuale e un disorientamento politico paralizzante (Musil 1981, 573-574; trad. it. Musil 1995, 762). Nella sua memoria riemergono i ricordi della mobilitazione bellica. "Osservo un entusiasmo mostruoso e ricordo il luglio del 1914", annota nei materiali raccolti – siamo nei primi mesi del 1933 – sotto il titolo *Bedenken eines Langsamen* [Considerazioni di un uomo lento], nei quali la propaganda e i metodi adottati dal nazionalsocialismo vengono sottoposti con acribia a una puntuale disamina. Seppur rimasto allo stato di ampio frammento,²¹ con parti ora più sviluppate, ora più stilizzate, tale canovaccio restituisce, in un alternarsi di domande e risposte articolate allo scopo di coinvolgere il lettore nella riflessione, con efficacia l'apprensivo timore dell'autore di fronte ai deliri di potenza e alle perverse argomentazioni spacciate da Hitler come fondamento del tanto atteso rinnovamento dello spirito tedesco. Valori quali "umanesimo, internazionalità, libertà e obiettività" suonano ora sospetti" (Musil 1978b, 1414). A preoccuparlo è il crescente antisemitismo, proclamato sulla base di un ipotetico dominio della componente ebraica nei diversi ambiti della cultura. La posizione di Musil, a questo proposito, è netta: "Non possiamo affermare che gli ebrei tedeschi detengono la parte più cospicua della vita spirituale né definire quest'ultima come corrotta per causa loro" (Amann 2007, 175). Né gli sfugge l'atteggiamento totalitario e il culto legato ai concetti di *Blut und Boden* e *völkisch* che caratterizzano il nazionalsocialismo. Un appunto nei diari riporta inoltre l'affermazione del ministro degli interni del Terzo Reich, Wilhelm Fick, secondo cui i comunisti andrebbero internati "nei campi di concentramento e di lavoro" affinché "abbiano occasione di ravvedersi" (Musil 1976a, 725; trad. it. Musil 1980, 1067). "Nello splendido 'tempo invernale' le strade sono piene di gente. 'La vita continua'. Sebbene ogni giorno centinaia di persone vengano ammazzate, incarcerate, picchiate" si legge poco oltre (Musil 1976a, 726; trad. it. Musil 1980, 1069).

²¹ Lo scritto, previsto per la rivista *Neue Rundschau*, non vedrà infatti mai il compimento: Musil ne abbandona la redazione prevedendone l'inevitabile censura. Tutti i frammenti e le parti di testo sono reperibili in Amann 2007, 169-196. Alcuni passaggi saranno ripresi dall'autore per la stesura sia del discorso *Der Dichter in dieser Zeit* [Il poeta in questo tempo, 1934] sia dell'intervento tenuto a Parigi nel 1935 di cui si dirà in seguito.

Per quanto ancora risparmiato dalle vessazioni che colpiscono numerosi colleghi obbligati a lasciare la Germania per prendere la drammatica via dell'esilio – *L'uomo senza qualità* non è tra le opere date alle fiamme dei roghi dei libri –, all'inizio di luglio 1933 lo scrittore rientra a Vienna. A preoccuparlo è, non da ultimo, l'origine ebraica della moglie Martha. All'amico Klaus Pinkus,²² che si informa circa la forza di attrazione esercitata dal nazionalsocialismo in Austria e dunque circa il rischio di un'annessione del paese alla Germania hitleriana, Musil descrive in una lettera del 21 ottobre il tentativo del cancelliere Engelbert Dollfuß di dare origine a una forma autoctona di corporativismo autoritario, un austro-fascismo che funga da argine al nazismo incalzante, soffocando al contempo le compagini socialdemocratiche. L'unico baluardo, aggiunge l'autore, potrebbe forse ancora risiedere nelle forze operaie che “restano pur sempre una massa compatta”, ma nonostante ciò, conclude, si riesce a “veder ben poco che ci indichi il futuro” (Musil 1981a, 586; Musil 1995, 773).

Per Musil il 1933 è un anno particolarmente tormentato sul piano psicologico, in quanto egli retrocede, seppur con grande tormento, di fronte all'opportunità di un'aperta presa di posizione contro il nazifascismo. L'occasione scaturisce dalla richiesta di Klaus Mann di collaborare alla rivista mensile *Die Sammlung* appena fondata, grazie al sostegno economico di Anne Marie Schwarzenbach, con l'appoggio di André Gide, Aldous Huxley e Heinrich Mann e pubblicata ad Amsterdam dalla casa editrice dell'esilio Querido. L'obiettivo sotteso all'impresa è quello di dare voce allo spirito bandito dalla Germania, disprezzato e perseguitato come *Entartete Kunst*. Tra gli intellettuali che accettano di contribuire al periodico, il cui primo numero è datato 1° settembre, c'è anche Musil.²³ Appena rientrato nella capitale austriaca dopo i due anni berlinesi, egli prevede in un primo tempo di consegnare nell'autunno, dopo aver svolto uno studio meticoloso, un articolo che dia conto delle condizioni socio-politiche dell'Austria (Musil 1981a, 576; Musil 1995, 764). La risposta dei nazisti al progetto di Klaus Mann non si fa però attendere. Sul *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, la rivista di informazione per l'editoria e i librai, compare un'informativa redatta dalla *Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums*, l'organo facente capo al Ministero della propaganda guidato da Goebbels, che ‘invita’ a non pubblicare, distribuire o vendere le opere dei collaboratori

²² Figlio dell'industriale tessile, bibliografo e mecenate slesiano Max Pinkus, Klaus (1895-1977) è uno dei fondatori, nel 1932, della *Berliner-Musil Gesellschaft*, nata allo scopo di sostenere economicamente Musil in vista della conclusione del suo romanzo. Di origine ebraica, Pinkus emigrerà in Francia nello stesso 1933. Con il suo allontanamento, il sostegno a Musil viene meno.

²³ Il nome di Musil compare nelle inserzioni di Querido accanto a quelli di Max Brod, Jean Cocteau, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, José Ortega y Gasset, Jean Giraudoux, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Thomas Mann, Sinclair Lewis, Walter Mehring, Romain Rolland, Joseph Roth, Anna Seghers, Ernst Toller, Stefan Zweig (Corino 2005², 1133-1137).

della *Sammlung*.²⁴ Anche spinti dalla pressione delle rispettive case editrici – Samuel Fischer e Gottfried Hermann Fischer – Alfred Döblin, Thomas Mann e René Schickele ritirano la loro collaborazione, seguiti poco dopo anche da Musil, incalzato a sua volta da Rowohlt (Musil 1981a, 590; Musil 1995, 774). Dopo aver temporeggiato per alcune settimane, di fronte alla prospettiva di veder boicottato il romanzo a cui ha lavorato per anni e di cui è da poco uscito il secondo volume l'autore cede. Il 19 ottobre scrive a Klaus Mann: “Mi sento purtroppo costretto a chiederLe di cancellarmi dal numero dei Suoi collaboratori” (Musil 1981a, 772; Musil 1995, 585). Quell'essersi tirato indietro, però, lo tormenta; a Pinkus confida di non trovarsi “d'accordo con se stesso”:

Malgrado tutto provavo il desiderio di superare le mie perplessità per dare una buona volta, in qualche modo, almeno un segno del mio rifiuto di allinearli. [...] Non ho avuto il coraggio di correre dei rischi imprevedibili per una causa che aveva già perduto ogni valore emblematico nel momento stesso in cui importanti personaggi l'avevano abbandonata [T. Mann, Döblin, Schickele, D.N.] [...] Senza dubbio la voce del coraggio parla diversamente: essa ignora questo genere di valutazioni, e il coraggioso si batte sempre quando è attaccato. [...] Io mi sono miseramente dibattuto per giorni e giorni in questo conflitto. (Musil 1995, 774, 775, 776)²⁵

Non si può negare che tale decisione segni un deludente cedimento a fronte dell'impegno, profuso in prima linea a caro prezzo, da molti altri intellettuali. A emergere in queste affermazioni è il lato più attaccabile di Musil, intimorito dalle enormi difficoltà economiche in cui vive ormai da anni con la moglie, angosciato per una scrittura che, arenandosi di continuo, priverà il suo romanzo del punto finale. Né si può ignorare che l'autore, nonostante l'audacia intellettuale che lo contraddistingue, è per indole restio a farsi coinvolgere in iniziative di gruppo (Daigger 2005, 79). Il “dovere di parlare, di criticare” espresso nel saggio *Bedenken eines Langsamen* (Musil 1981a, 1427) non è però venuto completamente meno. Musil è consapevole che tacere più a lungo può essere fonte di equivoci. In questo senso scrive a Thomas Mann il 26 settembre 1934:

All'inizio, per via della mia situazione precaria, ho dovuto rinunciare a qualsiasi forma di protesta che non fosse il silenzio o l'astensione, ma col passare del tempo e di fronte all'evoluzione degli eventi

²⁴ Il numero della rivista, datato 10 ottobre, è reperibile sul sito Börsenblatt digital al link <https://www.boersenblattdigital.de/pageview/4880/3?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=536de0bb533b3d77d12a4600d3590c34>, 3-4 (ultimo accesso 21/12/2025).

²⁵ “Ich muß sagen, daß ich doch auch den Wunsch hatte, meine Bedenken zu überwinden, um endlich einmal wenigstens durch etwas ein Lebenszeichen der Nichtgleichgeschaltetheit zu geben. [...] Ich hatte nicht den Mut, unabsehbare Ungewißheiten auf mich zu nehmen, für eine Sache, die schon keinen repräsentativen Wert mehr in dem Augenblick hatte, wo sie von wichtigen Leuten [T. Mann, Döblin, Schickele, D.N.] verlassen war. [...] Allerdings die Stimme der Tapferkeit spricht anders; sie kennt keine solchen Erwägungen, und der Tapfere schlägt sich, wo er angegriffen wird. [...] Ich habe mich in diesem Zwiestreit gelang elend befunden” (Musil 1981a, 587, 589).

interni ed esterni, sono giunto anch'io alla conclusione, da Lei espressa, se non erro, in modo simile, che si è più utili se non ci si isola completamente. (Musil 1995, 794)²⁶

L'opportunità di "riscatto" gli giunge con l'invito a tenere una conferenza il 16 dicembre 1934 in occasione della ricorrenza del ventennale dello *Schutzverband deutscher Schriftsteller in Österreich* (SDSOe), l'associazione per la tutela degli scrittori tedeschi in Austria di cui egli è stato vicepresidente dal 1923 al 1928.²⁷ Nel discorso *Der Dichter in dieser Zeit* [Il poeta in questo tempo] (Musil 1978b, 1243-1258), pur definendo l'Austria di Kurt Alois von Schuschnigg, succeduto a Dollfuß assassinato il 25 luglio da un gruppo di congiurati nazisti, ancora "una specie di Arca di Noé della cultura tedesca" (Musil 1978b, 1243-1258), Musil stigmatizza apertamente il fascismo di stampo clericale impostosi a Vienna, nonché il nazionalsocialismo di Hitler, sempre più incombente sul paese. Dominata da scrittori di bassa caratura a cui vengono conferiti premi immeritati, la vita letteraria austriaca ha inoltre ormai emarginato i pochi grandi poeti ancora presenti, riducendoli alla condizione di mendicanti sotto perenne attacco.

A una sensazione di catastrofe imminente si mescola un irrazionale senso di 'nazione' e di 'collettivo'. Sul fronte internazionale, a essere oggetto della critica dell'autore sono quelle forme di "collettivismo" sostenute da "gruppi di potere" affermatesi nell'autoritario "stato totale" dell'Italia di Mussolini e della Germania nazista, dove il diktat, perseguito con suggestione di massa, repressione e dilagante violenza, è l'ubbidienza politica a scapito dell'individualità dei singoli cittadini con i loro diritti e le loro libertà (Musil 1978b, 1245). A non essere esente da biasimo è però anche il comunismo dell'URSS, altrettanto fondato su una rigida disciplina di partito il cui scopo è l'indottrinamento e il livellamento delle masse. Rammentando l'esperienza della Grande guerra come il momento di massima spersonalizzazione dell'uomo, ridotto a un agglomerato remissivo, sottomesso a ordini impartiti dall'alto, Musil richiama la lezione della *Deutsche Klassik*, che nel principio della *Humanität* – si pensi al concetto di *Bildung*

²⁶ "Ich habe ursprünglich wegen meiner sehr prekären Lage auf jeden anderen Protest als den des Schweigens und der Abstinenz verzichten müssen, aber mit der Zeit und angesichts der Entwicklung innen und außen bin ich auch zu der Auffassung gekommen, die Sie, wenn ich nicht irre, einmal ähnlich ausgesprochen habe, daß man mehr nütze, wenn man sich nicht radikal absondere" (Musil 1981a, 623-624).

²⁷ Lo SDSOe è fondato a Vienna nel 1914 come costola austriaca dello *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* costituito a Berlino nel 1910 (viene soppresso da Hitler nel 1933). Musil entra a farne parte insieme all'amico Robert Müller nel 1922 con l'intento di potenziarne le attività. A tale scopo dall'anno successivo, affiancando il presidente Hugo von Hofmannsthal, si impegna per l'aumento della paga dei giornalisti, per la difesa del diritto d'autore e per il miglioramento della situazione sanitaria degli scrittori. Nel luglio 1924 organizza inoltre una protesta contro il divieto di rappresentazione della pièce *Die rote Straße* [La strada rossa] di F. Th. Csokor, considerata immorale, e nel 1928 si oppone all'inasprimento della censura, promosso dal governo di Ignaz Seipel, contro l'arte "scandalosa" e "oscena" (Hall, 1977; Larcari 2020, 225-242).

che è chiave di volta del *Wilhelm Meister* di Goethe – aspirava invece a coniugare gli ideali dell’essere umano come individuo e come membro della collettività, cosicché “il giusto comportamento del singolo” poteva profilarsi come il “giusto comportamento dell’insieme” (Musil 1978b, 1249). “L’uomo contemporaneo si rivela invece meno autonomo di quanto creda, ovvero privo di carattere” afferma lo scrittore riallacciandosi implicitamente al *Teorema dell’umana assenza di forma*. Solo in una coercitiva struttura collettiva – indipendentemente dall’orientamento politico – ci si sente “qualcosa di stabile” al prezzo dell’abbandono di qualsivoglia forma di “coraggio civile” (Musil 1978b, 1247).

La cultura – prosegue Musil – può però solo scaturire dalle forze creatrici del singolo spirito che genera sollecitato dalle diverse manifestazioni del mondo che osserva intorno a sé. Quella espressa dell’autore si profila dunque come la necessità di un apparato politico che tuteli, attraverso le sue istituzioni, l’indipendenza del poeta, rinunciando ad assoldarlo per i propri scopi. “Il sentimento poetico ha in sé delle componenti che sono al di sopra di ogni forma politica e deve essere un principio di correttezza non lederlo” sancisce un appunto aforistico risalente alla metà degli anni Venti (Musil 1978b, 874). In modo speculare, si legge in *Der Dichter in dieser Zeit*: “L’arte contiene l’elemento non ancora compiuto dell’essere umano” (Musil 1978b, 1247). Ciò che sta accadendo è invece l’opposto: l’ipertrofia della politica legifera sullo spirito allo scopo di piegarlo e, peggio ancora, interdirlo.

Come anticipato, questo intervento assume per Musil un significato peculiare alla luce del suo precedente indietreggiamento di fronte alla collaborazione con la rivista *Die Sammlung*, in quanto rappresenta il momento in cui egli ha “parlato”, esprimendo un segno di “non allineamento” (Musil 1978b, 1257).²⁸ I giornali dell’epoca testimoniano come il suo discorso, accolto con grande favore dal pubblico presente, sia stato percepito come “un’accusa veemente, articolata in uno stile sottile e raffinato, contro lo spirito nefasto dell’epoca” (Amann 2007, 92; Musil 1976b, 642, nota 177a).

È con queste premesse che Musil prende parte nel 1935 al Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura organizzato dal 21 al 25 giugno a Parigi con l’obiettivo di costituire, su scala mondiale, un fronte popolare antifascista che accolga al proprio interno le componenti comuniste, socialiste e liberal-borghesi.²⁹ L’autore inaugura il suo intervento delineando il confine tra la “cultura” – e, nella fattispecie, la “letteratura” – e la “politica”, anticipando sin da subito di essersi da sempre sottratto a

²⁸ Così afferma l’autore nell’introduzione preposta al discorso in occasione della sua riproposizione a Basilea il 17 novembre 1935.

²⁹ Non è stato possibile accertare chi abbia invitato Musil al Congresso. Tra le ipotesi più plausibili si annoverano un’iniziativa personale di Johannes Becher, che conosce l’autore sin dagli anni Venti, oppure una proposta di Thomas Mann, poi assente all’incontro a causa di un impegno concomitante. A questo proposito e, più in generale, sulla preparazione e lo svolgimento del Congresso si vedano, tra gli altri, Betz 1986; Rohrwasser 2002; Corino 2005²; Amann 2007.

quest'ultima, nei confronti della quale non ha mai sentito alcuna predisposizione. "Ciò che voglio dire qui e ora a tale proposito è impolitico (*unpolitisch*)" (Musil 1976a, 1266): suona così quello che pare essere – e che così è stato interpretato – un verdetto di disinteresse o di arretramento ideologico di fronte al nazifascismo. Quelle che seguono sono domande aperte, prima fra tutte quella inerente alle condizioni che permettono il profilarsi di una cultura autonoma (*selbständig*), intesa come libera da strumentalizzazioni. Proprio per il suo carattere *übernational* (sovrnazionale) e *überzeitlich* (sovratemporale), la cultura è – e deve rimanere – slegata da qualsivoglia forma politica (Musil 1976a, 1267-1268) al fine di preservare il proprio carattere universale. Non è un caso che proprio in questa occasione Musil torni a citare Nietzsche, dal quale ha da tempo appreso che "la cultura e lo stato sono antagonisti" in quanto "ciò che è grande nel senso della cultura è apolitico, addirittura antipolitico" (Musil 1976a, 34; trad. it. Musil 1980, 52). In quest'ottica si configura la convinta presa di posizione, già espressa in precedenza, contro quelle "forme di governo" "fortemente autoritarie quali il bolscevismo e il fascismo", che dalle loro antitetiche connotazioni di "amico" (il bolscevismo) e "nemico" (il fascismo) assoggettano la cultura a interessi peculiari. Ciò che lo scrittore respinge è dunque la richiesta di "indicare in modo netto una forma di governo" in quanto l'essere poeta è – e deve rimanere – una dimensione autonoma rispetto alla contingenza politica. Alla luce di ciò, nell'orizzonte musiliano – come nota bene Franz Haas – parlare in modo "impolitico" assume l'accezione di esprimersi in termini politicamente indipendenti, ovvero refrattari a dichiarate appartenenze a singoli partiti politici (Haas 2008, 33).

A fronte dell'auspicio, condiviso da molti dei partecipanti, di una netta condanna del nazifascismo, le parole di Musil suonano inopportune. Per coloro che considerano l'incontro di Parigi come l'ideale prosecuzione del Congresso degli scrittori che aveva avuto luogo nell'agosto dell'anno precedente a Mosca alla presenza di quasi 600 intellettuali provenienti da più di 50 nazioni esse sono addirittura offensive, in quanto non tengono conto degli sforzi compiuti dalle compagini socialista e comunista per allargare il fronte antifascista (Götz 1989, 1-45). Alle immediate reazioni critiche di malumore del pubblico seguono gli attacchi da parte della stampa. Il quotidiano viennese *Arbeiter-Zeitung*, voce ufficiale dei socialdemocratici austriaci all'epoca già costretto all'esilio a Brünn, in Cecoslovacchia, titola un articolo del 14 luglio, con un chiaro riferimento al Musil, "Ein 'Kultur'-Sendling des österreichischen Faschismus abgeblitzt" [Un messaggero culturale del fascismo austriaco]. Sulla rivista dell'esilio *Neue Deutsche Hefte*, stampata a Praga, Egon Erwin Kisch e Bodo Uhse rimproverano allo scrittore cecità e sordità ideologica, disfattismo borghese, nonché una certa tendenza alla manipolazione dei concetti (Corino 2005², 1202-1204). Musil è ben consapevole di come e di quanto la mancanza di una presa di posizione politicamente connotata abbia disatteso le aspettative dei suoi ascoltatori: sia a Bernard Guillemin sia a Harry Goldschmied riferisce, a proposito dell'esperienza parigina, di un "epilogo negativo"

(Musil 1981a, 655, 659). E torna ancora sull'argomento nel preambolo a una lettura pubblica – siamo a Zurigo nel mese di novembre – di due capitoli inediti del *Mann ohne Eigenschaften*, esprimendo l'amarezza di essersi guadagnato, con quell'intervento, la reputazione di un "anti-politico", se non addirittura di un "sabotatore" perché non ha "parlato come gli altri", ovvero a favore di un'arte al servizio della politica (Amann 2007, 303-304).

Negli anni successivi, al centro di molte riflessioni di Musil si staglia comunque, di volta in volta, la denuncia della stupidità politica e della angustia culturale del governo Schuschnigg, che sguinzaglia la censura cattolica e favorisce gli autori filonazisti. Tra il 1933 e il 1936 l'autore raccoglie inoltre sotto la dicitura *Germany o Germ*³⁰ più di cento aforismi che radiografano il baratro nazista, l'autrofascismo, l'antisemitismo, il ruolo dello scrittore – e dunque il suo posizionamento – nell'epoca in corso (Amann 2005, 199-236). Né mancano eloquenti asserzioni in cui proprio il sostenitore del *Möglichkeitssinn* richiama alla necessità di uno stringente "senso della realtà" che solo può essere veicolo di una ratio in grado di sgomberare il campo da false credenze.

Le riflessioni inerenti all'austrofascismo e al nazionalsocialismo sono anche parte dell'ultimo discorso tenuto da Musil prima dell'abbandono dell'Austria colpita dall'*Anschluss*. Intitolato *Über die Dummheit* [*Sulla stupidità*] (Musil 1978b, 1270-1291; trad. it. Musil 1986, 234-262) esso è pronunciato dall'autore a Vienna l'11 marzo 1937 su invito dello *Österreichischer Werkbund* (Lega austriaca del lavoro) e ripetuto il 17 dello stesso mese a seguito del successo ottenuto.³¹ Muovendo dalla consapevolezza della difficoltà incontrata nel definire una volta per tutte cosa sia la "stupidità" nelle sue manifestazioni diversificate non riconducibili, nella Storia, a una radice comune, l'autore si sofferma sull'analisi della stupidità collettiva, arrogante e pretestuosa, che si innesca – e qui è evidente il riferimento sia all'austro-fascismo sia al nazionalsocialismo – dal sentirsi parte di un gruppo. Essa si manifesta nell'indietreggiare dell'«Io», come soggetto responsabile e cosciente delle proprie azioni, davanti a un «Noi» omologato che non pone limiti al proprio agire:

Poco fa si parlava della vanità dei popoli e dei partiti, che si credono particolarmente illuminati, e perciò superiori a tutti gli altri. Aggiungiamo che la maggioranza, quando non incontra ostacoli (proprio come l'individuo megalomane nei suoi sogni a occhi aperti), è convinta di avere l'appalto non soltanto dell'intelligenza ma anche della virtù. Essa si trova nobile, prode, invincibile, pia e persino bella. Nel mondo c'è una strana tendenza: quando gli uomini si trovano in gran numero, si permettono tutto ciò che è vietato ai singoli individui. Insomma, il «Noi» ingrandito ha tanti e tali privilegi che il crescente incivilimento e addomesticamento dell'individuo sembra compensato da

³⁰ Il progetto, condotto sulla scia della scrittura aforistica di Nietzsche, scaturisce dalla speranza, come scrive l'autore a Toni Cassirer il 17 novembre 1933, di una pubblicazione in giornali e riviste anglosassoni o americane (Musil 1981a, 594-595; Musil 1995, 778-780).

³¹ Il discorso è pubblicato in un volumetto nel maggio 1937 dall'editore Bermann-Fischer.

un imbarbarimento, direttamente proporzionale ad esso, delle nazioni, degli Stati, dei gruppi di comunanza delle idee.³² (Musil 1986, 243)

In una serie di appunti raccolti in vista del progetto, poi abbandonato, di scrivere un'autobiografia Musil annota con amarezza:

Un'idea, o illusione, fondamentale della mia vita è stata che lo spirito abbia la sua propria strada e si innalzi passo passo indipendentemente da tutto ciò che accade nella pratica. Ho creduto che il tempo delle sue catastrofi fosse passato. È in base a questo che va capito il mio rapporto con la politica. (Musil 1980, 1373-1374)³³

A guidare la riflessione, la scrittura e la presa di parola di Musil, nella piena consapevolezza dell'accadere storico-politico e sociale, è il senso di indipendenza e di autonomia di giudizio di uno "spirito" che, inteso come fruttuoso intreccio di intelletto e sentimento – ovvero delle due componenti della conoscenza, del sentire e dell'agire umano – rifiuta una posizione predeterminata. Il "senso della possibilità" che l'autore eleva a chiave di volta della propria *Weltanschauung* richiede di vagliare, di volta in volta, le differenti componenti in campo, secondo un procedere che guarda alla realtà come a un continuo esperimento.

³² "Und so vorhin von der Eitelkeit die Rede war, darin Völker und Parteien sich heute in Ansehung ihrer Erleuchtung überheben, muß jetzt nachgeholt werden, daß die sich auslebende Mehrzahl – geradeso wie der einzelne Größenwahnsinnige in seinen Tagträumen – nicht nur die Weisheit gepachtet hat, sondern auch die Tugend und sich tapfer, edel, unbesieglich, fromm und schön vorkommt; und daß in der Welt besonders ein Hang ist, daß sich die Menschen, wo sie in großer Zahl auftreten, alles gestatten, was ihnen einzeln verboten ist. Diese Vorrechte des groß gewordenen Wir machen heute geradezu den Eindruck, daß die zunehmende Zivilisierung und Zähmung der Einzelperson durch eine im rechten Verhältnis wachsende Entzivilisierung der Nationen, Staaten und Gesinnungsbünde ausgeglichen werden soll" (Musil 1976b, 1276-1277).

³³ Eine Hauptidee oder =illusion meines Lebens ist es gewesen, daß der Geist seine eigene Geschichte habe u[nd] sich unbeschadet alles, was praktisch geschehe, schrittweise erhöhe. Ich habe geglaubt, daß die Zeit seiner Katastrophen vorbei sei. Daraus ist mein Verhältnis zur Politik zu verstehen" (Musil 1976a, 928).

BIBLIOGRAFIA

- AMANN, K. 2007. *Robert Musil – Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- BETZ, A. 1986. *Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreißiger Jahre*. München: text+kritik.
- BONACCHI, S. 1998. *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*. Bern u.a.: Peter Lang.
- . 2008. "Robert Musils Berliner Studienjahre". In A. Daigger und P. Henninger (Hg.), *Robert Musils Drang nach Berlin*. Bern u.a.: Peter Lang, 37-83.
- BRIGANZI, F. 1998. *Robert Musil und die Mythen der Nation. Nationalismus als Ausdruck subjektiver Identitätsdefekte*. Frankfurt/M u.a.: Peter Lang.
- CAMBI, F. 2009. *Robert Musil als Mitarbeiter der "Prager Presse"*, in *Wo bleibt das "Konzept?" / Dov'è il "concetto"?* In C. Carmassi, G. Cermelli, M. Foschi Albert, M. Hepp (a cura di), *Festschrift für / Studi in onore di Enrico De Angelis*. München: IUDICIUM, 188-193.
- CETTI MARINONI, B. 1995. "La Guerra di Musil". *Cultura Tedesca*, 3: 35-46.
- CORINO, K. 1988. *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- . 2005. *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- DAIGGER, A. 2005. *Musils Vortrag in Paris (1935) und seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus*. In G. Martens, C. Ruthner und L. De Vos. (Hg.), *Musils anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. Bern u.a.: Peter Lang, 71-87.
- DIMINO, M., LOCHER E., SALGARO M. (Hg.). 2019. *Oberleutnant Robert Musil als Redakteur der Tiroler Soldaten-Zeitung*. Paderborn: Fink.
- EVERS, K. 2009. "Krieg ist das Gleiche wie aZ": *Krieg, Gewalt und Erlösung in Robert Musils Nachkriegsschriften*. In Feger, H.-G. Pott, N. Wolf (Hg.), *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*. München: Fink, 227-250.
- FONTANARI, A., LIBARDI, M. 1985. "Robert Musil: La "grande esperienza" della guerra". In *Pergine e la Guerra Mondiale*. Pergine: Associazione "Amici della Storia".
- HAAS, F. 2008. "Le antenne sensibili di Robert Musil." *Belfagor* 63/1: 31-37.
- GIOVANNINI, E. 1987/1988. "Der Parallel-Krieg. Zu Musils Arbeit in der „Soldatenzeitung“." *Musil-Forum*, 13/14: 88-99.
- GÖTZ, D. 1989. *Analyse und Bewertung des I. Allunions-Kongresses der Sowjetschriftsteller in Literaturwissenschaft und Publizistik sozialistischer und westlicher Länder. Von 1934 bis zum Ende der 60er Jahre*. Bern u.a.: Peter Lang.
- HALL, M.G. 1977. "Robert Musil und der Schuzverband deutscher Schriftsteller in Österreich". *Österreich in Geschichte und Literatur* 4: 202-221.
- LATINI, M. 2025. "La diligenza del tarlo. Robert Musil e L'Europa in fiamme, in Robert Musil. Le geometrie dell'anima". In R. Capovin e M. Latini (a cura di). *Cultura Tedesca* 69: 101-112.
- LARCATI, A. 2020. "Die rote Straße (1918) von Franz Theodor Csokor im Kontext des österreichischen Expressionismus". In G. Schininà e A. Schininà (a cura di). *1918. Crolli, rivoluzioni e trasformazioni nell'Europa centrale tra storia e letteratura*. Milano-Udine: Mimesis, Il quadrifoglio tedesco.
- MUSIL, R. 1976a. *Tagebücher*, Bd. I. In A. Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1976b. *Tagebücher*, Bd. II. In A. Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1978a. *Der Mann ohne Eigenschaften*. In A. Frisé (Hg.). *Gesammelte Werke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

- . 1978b. "Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden Kritik". In A. Frisé (Hg.), *Gesammelte Werke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1980. *Diari 1899-1941*. In E. De Angelis (a cura di). Torino: Einaudi.
- . 1981a. *Briefe 1901-1942*. In A. Frisé (Hg.). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1981b. *Briefe 1901-1942. Kommentar, Register*. In A. Frisé (Hg.). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1986. *Sulla stupidità e altri scritti*, introduzione di R. Olmi, trad. it. di A. Casalegno. Milano: Mondadori.
- . 1987. *La guerra parallela*, trad. it. di C. Groff, con un saggio di A. Fontanari e M. Libardi. Trento: Reverdito Editore.
- . 1992. *L'uomo senza qualità*, trad. it. e cura di A. Vigliani, prefazione di G. Cusatelli. Milano: Mondadori, I Meridiani.
- . 1995. *Saggi e Lettere*. In Cetti Marinoni (a cura di). Trad. it. di A. Casalegno, B. Cetti Marinoni, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti. Torino: Einaudi.
- . 2009. *Klagenfurter Ausgabe, kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften*. In W. Fanta, K. Amann und K. Corino (Hg.). DVD-Version. Klagenfurt: Robert-Musil-Institut der Universität Klagenfurt.
- . 2014. *L'uomo tedesco come sintomo*, trad. it. e saggio introduttivo di F. Valagussa. Bologna: Pendragon.
- ROHRWASSER, M. 2002. "Robert Musil auf dem Pariser Schriftstellerkongress (1935)." In M. Zybura (Hg.). *Geist und Macht. Schriftsteller und Staat im Mitteleuropa des „kurzen Jahrhunderts“ 1914-1991*: 227-240. Dresden: Thelem bei w.e.b.
- THÖMING, J.C. 1970. "Der optimistische Pessimismus eines passiven Aktivisten". In K. Dinklage, E. Albertsen, K. Corino (Hg.). *Robert Musil. Studien zu seinem Werk*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 214-235.
- TOPOR, M. 2019. "Wiener Verbindungen der "Prager Presse" im ersten Jahr ihres Bestehens (1921), Prolegomena zu weiteren möglichen Forschungen". *Austriaca*, 88-89: 116-148.
- SCHAUNIG, R. 2014. *Der Dichter im Dienst des Generals. Robert Musils Propagandaschriften im Ersten Weltkrieg*, mit zwei Beiträgen von K. Corino. Klagenfurt-Wien: Kitab-Verlag.
- SPENGLER, O. 1918. *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1. Wien: Braumüller, trad. it. 1978, *Il tramonto dell'Occidente*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi. Milano: Longanesi.
- STREITLER, N. 2006. *Musil als Kritiker*. Bern u.a.: Peter Lang.
- VATAN, F. 2009. "Beruf: Entzauberer? Robert Musil und Max Weber". In H. Feger, H.-G. Pott, N. Wolf (Hg.). *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*. München: Fink, 65-91.
- VALAGUSSA, F. 2014. *L'uomo di Musil. Il bilancio di una cultura*, in Musil, *L'uomo tedesco come sintomo*, trad. it. e saggio introduttivo di F. Valagussa. Bologna: Pendragon, 7-30.
- WEBER, M. 1992. *Wissenschaft als Beruf*, in *Gesammelte Werke*. In W. J. Mommsen, W. Schluchter B. Morgenbrod (Hg.). Tübingen: Mohr, Bd. 17, 1-23.
- . *La scienza come professione. La politica come professione.*, trad. it. di P. Rossi, introduzione di W. Schluchter. Torino: Edizioni di Comunità, 3-40.
- ZÖCHBAUER, P. 1996. *Der Krieg in den Essays und Tagebüchern Robert Musils*. Stuttgart: Heinz.

LETTURE



ROBERTA SALA

PETROSTATO E PETROCULTURA NELLA RUSSIA DI PUTIN

L'invasione dell'Ucraina come rifiuto della gaiamodernità

ABSTRACT: In his latest book *Russia Against Modernity*, first published in 2023 by Polity (Cambridge) and translated into Italian in 2025 (Bollati Boringhieri, Torino), the Russian scholar Alexander Etkind interprets the recent invasion of Ukraine as part of the *stop-modernism* project pursued by the government of Vladimir Putin. By defining the Russian Federation as a *petrostate*, the author analyzes the attempts of the ruling elite to preserve a socio-political model based on *paleomodernity*, in contrast with the emerging paradigm of *gaiamodernity*, which promotes a balance between human societies and the environment. The main merit of this work lies in clearly identifying the strong link between the management of natural resources, forms of political power, and the emergence of specific ideological and cultural models in contemporary Russia. At the same time, Etkind imagines a possible future scenario of *defederation* as a consequence of the revanchist war against a sovereign state.

KEYWORDS: Paleomodernity; Gaiamodernity; Alexander Etkind; Russia; Ukraine.

Nel marzo del 2025 l'editore torinese Bollati Boringhieri pubblica la traduzione in italiano (curata da Gianna Cernuschi e Paola Giuliano), dell'ultima opera dello storico russo Aleksander Ètkind, dal titolo *La Russia contro la modernità*. La versione originale del libro, che l'autore elabora perlopiù dopo l'inizio della guerra intrapresa da Putin contro l'Ucraina, esce a Londra nel 2023 (*Russia Against Modernity*, Cambridge: Polity). Volutamente scritto al passato, nella vana speranza che al momento della pubblicazione il conflitto sia ormai terminato, il saggio approfondisce i fondamenti politici, economici e culturali del progetto di *stopmodernismo* mediante il quale il petrostatato russo tenta di preservare un modello di sviluppo fondato sull'estrazione delle risorse fossili.

“La pace va bene per la complessità; la guerra genera chiarezza. Nulla fa tabula rasa più della guerra” (Ètkind 2025: 15), sottolinea l'autore nella prefazione. E, in effetti, l'opera di Ètkind ha il merito di tracciare un quadro oltremodo lucido delle dinamiche sottostanti alla gestione del potere nella Russia post-sovietica, illustrando i processi socio-culturali e politici che hanno creato le fondamenta ideologiche per l'invasione dell'Ucraina. A rafforzare tale analisi contribuisce senz'altro lo sguardo privilegiato

dell'autore, il quale dispone di una duplice prospettiva – interna ed esterna – sui fenomeni storici che analizza. Laureatosi in psicologia all'Università statale di Leningrado negli anni Settanta, in seguito al crollo dell'Unione Sovietica svolge le proprie attività di ricerca perlopiù nell'Europa occidentale. Dopo aver conseguito un dottorato in studi culturali presso l'Università di Helsinki, tiene corsi, tra le altre, all'Università Europea di San Pietroburgo, all'Università di Cambridge e all'Istituto Universitario Europeo di Firenze. È attualmente docente alla Central European University di Vienna. Tra i principali fondamenti teorici de *La Russia contro la modernità* compaiono le nozioni di colonizzazione interna ed economia delle risorse naturali, già esplorate dallo storico in alcuni studi precedenti. In particolare, nell'opera *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience* (Polity Press, 2011), Ètkind interpreta la storia imperiale russa come un processo di colonizzazione rivolto verso i territori stessi dell'impero. Questo sistema comportava lo sfruttamento economico delle regioni periferiche e delle loro risorse naturali, nonché la subordinazione delle popolazioni locali. Tale prospettiva viene ulteriormente sviluppata nel più recente *Priroda zla. Syr'e i gosudarstvo* (NLO, 2021; *Nature's Evil: A Cultural History of Natural Resources*, Polity Press, 2021), dove l'autore sottolinea come la dipendenza della Russia dalle risorse presenti sul suo immenso territorio – pellicce, cereali, canapa e legname in età imperiale, petrolio in epoca sovietica e post-sovietica – abbia contribuito a plasmare specifiche configurazioni politiche e sociali.

Nel saggio qui recensito, Ètkind analizza gli esiti di questi meccanismi storici nella Russia di Putin, dove l'utopia sovietica del *petrostato* trova piena realizzazione. Ciò che rende tale il paese non è tanto “la quantità di combustibili fossili estratti ma il fatto di dipendere dalla loro esportazione” (Ètkind 2025: 39). Le radici di questo processo affiorano già nella seconda metà del secolo scorso, quando il progetto staliniano di un'industrializzazione forzata e massiccia del paese, in grado di ridurre la dipendenza dall'Occidente, lascia gradualmente spazio a un'economia fondata sulla vendita di petrolio e gas ai paesi europei. Tale modello genera una distribuzione delle ricchezze iniqua, basata non tanto sul lavoro dei cittadini, quanto sulla rendita derivante dal controllo delle risorse da parte di una cerchia ristretta di *petroligarchi*. Per mantenere la propria stabilità politica, un simile assetto socio-economico necessita di un solido apparato culturale e ideologico, in grado di legittimare le contraddizioni interne al sistema. In questo quadro si inserisce l'opposizione concettuale tra *paleomodernità* e *gaiamodernità* su cui Ètkind fonda la propria argomentazione teorica.

Nel primo capitolo, lo storico delinea una netta separazione tra i sistemi economici e valoriali dei due paradigmi di modernità individuati. Il primo, tipicamente correlato alle logiche dei petrostati, fonda la propria prosperità “sulla colonizzazione delle risorse, sull'imperialismo e sul capitalismo di guerra” (Ètkind 2025). Al contrario, la gaiamodernità è un modello di sviluppo ancora *in fieri* che, riconoscendo l'urgenza della transizione ecologica, aspira all'impiego di fonti di energia rinnovabile, nonché alla

digitalizzazione e alla diffusione universale della conoscenza. A questi due paradigmi corrispondono altrettanti sistemi culturali in netto contrasto: mentre la paleomodernità è orientata al mantenimento di un privilegio oligarchico attraverso forme di discriminazione dell'altro, la gaia modernità mira alla valorizzazione delle diversità e al livellamento delle disuguaglianze sociali. Quest'ultimo scenario costituisce "un'utopia in gestazione. Stiamo assistendo alle sue doglie, e la storia sta accelerando" (Ètkind 2025: 22). La paleomodernità, invece, rimane dominante, almeno nella Russia odierna. L'invasione stessa dell'Ucraina, secondo Ètkind, rientrerebbe nella logica dello stopmodernismo messa in atto da Putin e dai petroligarchi. Si tratterebbe, infatti, di un tentativo revanscista di riaffermare il dominio su uno stato che era già stato incluso – almeno in parte – nello spazio politico dell'Impero russo e, in seguito, dell'Unione Sovietica. Allo stesso tempo, l'invasione corrisponderebbe alla volontà di affermare, anche al di fuori dei confini russi, un modello obsoleto, gerarchico e contrario alla transizione energetica, poiché quest'ultima condurrebbe a un declino nell'esportazione delle risorse fossili.

Alla luce dei rapidi sviluppi sul piano internazionale avvenuti in seguito alla prima pubblicazione di *Russia Against Modernity*, l'accelerazione della storia a cui Ètkind fa riferimento pare aver subito una battuta d'arresto. La gaia modernità resta un'utopia il cui compimento sembra confrontarsi con priorità energetiche e di sicurezza che ne ridimensionano, almeno in parte, la centralità nell'agenda delle grandi potenze. In quest'ottica, il dualismo tracciato dallo studioso tra i due modelli, pur dimostrandosi oltremodo funzionale alla comprensione dei nessi profondi tra la sfera geopolitica e la formazione di specifici schemi ideologici, rischia di non dare pieno rilievo alle contaminazioni possibili tra i due assetti. Se, come dimostrano i recenti conflitti, gli interessi economici degli stati – compresi quelli che continuano a mostrare apertura verso i valori della gaia modernità – dipendono ancora in ampia misura dal petrolio, viene da chiedersi a chi appartenga l'utopia di uno scenario futuro fondato sull'armonia tra umanità e terra. Qual è lo spazio a esso riservato nel discorso pubblico contemporaneo, e quali soggetti partecipano davvero a tale discussione? Sarebbe, forse, utile ripensare la gaia modernità come un insieme eterogeneo di traiettorie alternative alla paleomodernità, destinate, tuttavia, a intersecarsi con essa nel corso delle trasformazioni in atto. È probabile che una tale riformulazione del concetto possa contribuire a concepire la nuova modernità non tanto come un ideale perfetto, quanto come un equilibrio in costruzione tra i diversi sistemi socio-politici degli stati.

Pur sollevando alcuni interrogativi, l'argomentazione teorica elaborata da Ètkind risulta nel complesso solida e convincente. In particolare, il merito più grande del saggio è quello di aver dimostrato con notevole rigore analitico il nesso tra la dipendenza della Russia dalle risorse non rinnovabili, le forme di potere che ne derivano, e il sistema valoriale di stampo paleomoderno. Gli snodi più rilevanti dell'analisi emergono nei capitoli centrali del libro e riguardano l'interpretazione di alcuni fenomeni socio-culturali

riscontrabili nella Russia di Putin come espressione dello stopmodernismo promosso dalla leadership. Ètkind evidenzia, infatti, che all'interno di un ordine statale fondato sul controllo oligarchico delle risorse fossili la promozione di un modello sociale gerarchico e patriarcale contribuisce a mantenere intatto lo status quo, facendo apparire le disuguaglianze come il compromesso necessario per preservare un assetto politico stabile, ancorato ai valori della tradizione. Nel discorso propagandistico l'operato di Putin è stato accostato a quello di leader accentratori e decisivi per la storia del paese – tra cui Pietro il Grande e Stalin – con l'obiettivo di legittimarne l'esercizio autoritario del potere.

Quali sono, dunque, le basi ideologiche su cui poggia il modello culturale del petrostato? Secondo Ètkind, si tratta di un insieme di sessismo, omofobia, negazionismo climatico ed esaltazione della forza. La Russia, nel discorso ufficiale, è spesso dipinta come protettrice di un codice morale antico e virtuoso, messo in discussione da una presunta degenerazione morale dell'Occidente. Allo stesso tempo, il machismo incarnato da Putin richiama i modelli di mascolinità performativa diffusi nella società russa, anche in relazione a dinamiche familiari profondamente radicate nel tessuto sociale del paese. Ètkind dedica una delle sezioni più originali del libro alla ricorrente assenza dei padri, causata da fattori quali le guerre del secolo scorso, l'elevata mortalità maschile e l'alcolismo. Nella versione originale in inglese, lo studioso utilizza il termine *fatherlessness*, che, a mio avviso, la resa in italiano tende in parte ad attenuare tramite la scelta di espressioni quali "mancanza del padre" e "senza padri". Sulla base dell'argomentazione di Ètkind, non sembra essere tanto l'assenza delle figure paterne, quanto la circostanza di padri emotivamente distanti a condizionare lo sviluppo affettivo dei figli. Lo studioso collega modelli contraddittori di paternità alla formazione di identità fragili, che spesso compensano il proprio vuoto interiore tramite l'ostentazione di una mascolinità performativa. Alla luce di queste osservazioni, ritengo che la figura dello stesso Putin possa fungere da compensazione simbolica di tale vulnerabilità identitaria. Il machismo performativo esibito dal leader sembra, infatti, offrire un modello di paternità autoritaria, capace di colmare il vuoto paterno.

A riprova dell'orientamento paternalista della società russa contemporanea, Ètkind osserva che nei contesti dominati dal petrostato molte forme di protesta assumono un volto femminile. Ne è un esempio la performance delle Pussy Riot del 2012, prontamente repressa anche perché proponeva un modello di femminilità svincolato dalle norme dominanti. Nel complesso, l'espressione artistica e di pensiero autonoma è spesso limitata nei petrostati, che perseguono il mantenimento di un ordine culturale prevedibile e controllabile. Ciò genera sia forme artistiche politicizzate – come le performance di Pëtr Pavlenskij –, sia meccanismi diffusi di autocensura da parte degli intellettuali. In Russia, lo scoppio della guerra contro l'Ucraina ha reso ancora più evidente la dissonanza tra i valori del petrostato e la libertà di pensiero, causando l'emigrazione di molti giovani intellettuali e giornalisti orientati verso modelli culturali

più vicini alla gaia modernità. Nonostante Ètkind non si soffermi su questo aspetto, ritengo fondamentale sottolineare che anche l'esodo degli attivisti ambientali, costretti a confrontarsi con un governo che minimizza la portata del cambiamento climatico, rientra in questo stesso meccanismo. Come osserva la studiosa russa Angelina Davydova (2023) – che ha lasciato il proprio paese dopo l'invasione dell'Ucraina –, l'attivismo ambientale nella Russia di Putin si interseca spesso con forme di impegno civile e politico.¹ La crescente repressione statale, intensificatasi negli ultimi quattro anni, ha portato alla chiusura di alcune organizzazioni ambientaliste e all'allontanamento dal paese di molti attivisti. Di conseguenza, una parte significativa del dibattito ecologico si è progressivamente spostata oltre i confini nazionali.

Non è un caso che nell'ultimo decennio gli studi di ecocritica nell'ambito della russistica abbiano registrato un'evoluzione significativa grazie al lavoro di ricercatori attivi soprattutto presso istituzioni europee e americane.² Si collocano in questo quadro, tra gli altri, gli studi di Ilya Kalinin (2015, 2023) e Nadia Caprioglio (2019, 2023) incentrati sul ruolo del petrolio nella produzione culturale sovietica e russa. Nel contesto accademico della Federazione, al contrario, le Environmental Humanities sembrano non trovare uno spazio altrettanto significativo, in linea con le logiche di uno Stato che scoraggia riflessioni critiche sulla questione ecologica.

Il quadro delineato rafforza l'idea del profondo legame tra l'ambiente e le società umane messo in luce da Ètkind nei suoi lavori precedenti. In *La Russia contro la modernità* l'autore fa emergere con chiarezza ancora maggiore il valore economico, socio-culturale e politico delle risorse naturali – in particolare, dei combustibili fossili – il cui controllo genera modelli di sviluppo specifici, volti a preservare la concentrazione del benessere nella mani di pochi. Come già osservato, l'avvio di una guerra contro l'Ucraina ha reso evidente l'orientamento della Russia verso la paleomodernità. Allo stesso tempo, nota Ètkind, è possibile che l'offensiva intrapresa da Putin per confermare, agli occhi della comunità internazionale, la presunta forza del modello su cui si fonda il petrostato indebolisca il suo stesso progetto politico. Lo studioso, infatti, suggerisce che il conflitto potrebbe rivelare le fragilità strutturali della nazione, aprendo la strada a un graduale processo di *defederazione*. Uno scenario simile, verrebbe da aggiungere, a quello delineatosi nel 1986 in seguito al disastro nucleare di Chernobyl', che mostrò per la prima volta al mondo alcune profonde inadeguatezze nella struttura dello stato sovietico.

A quattro anni dall'inizio del conflitto, la guerra non si è ancora conclusa. Alcune delle intuizioni di Ètkind sembrano, tuttavia, trovare una prima conferma: l'Ucraina, con il

¹ Uno scenario simile si delinea verso la fine degli anni Ottanta in alcune repubbliche dell'ex Unione Sovietica, dove nascono forme di ambientalismo legate a istanze politiche spesso escluse dal dibattito pubblico (Gille 2009).

² Per informazioni più dettagliate sugli studi di ecocritica nell'ambito della russistica si veda Caprioglio et al. 2023.

sostegno dell'Occidente, non ha ceduto all'offensiva russa e gli equilibri geopolitici della regione stanno lentamente mutando. Se gli sviluppi degli ultimi anni sul piano internazionale sembrano aver frenato le aspirazioni della gaiamodernità, il quadro teorico elaborato da Ètkind continua a offrire strumenti utili e innovativi per comprendere il profondo legame tra l'evoluzione delle società umane, le terre che ne fanno da scenario e la loro gestione da parte dei governi. *La Russia contro la modernità*, inoltre, ha il merito di mettere in luce il ruolo degli assetti culturali nel delineare e preservare atteggiamenti specifici verso l'altro, umano e non umano. Nell'era dell'Antropocene, lo studio delle narrazioni che plasmano l'immaginario ambientale assume più che mai un ruolo fondamentale nella ricerca di forme di convivenza comunitaria sostenibili e antigerarchiche, in linea con i valori che contraddistinguono la *modernità di Gaia*.

BIBLIOGRAFIA

- CAPRIOGLIO, N. 2023. "Phenomenology of Oil in Soviet and Post-Soviet Literature." *Lagoonscapes*, 3/1: 77-90.
- . 2019. "La Petro-cultura in Russia. Dai prodotti petroliferi ai prodotti letterari." *Cosmo*, 15: 313-326.
- CAPRIOGLIO, N., SALA, R. 2023. "Introduction." *Lagoonscapes*, 3/1: 7-16.
- DAVYDOVA, A. 2023. "Environmental Agenda in Russia Since the Beginning of the War." *Lagoonscapes*, 3/1: 143-149.
- ÈTKIND, A. 2025. *La Russia contro la modernità*. Trad. di G. Cernuschi e P. Giuliano, prefazione di Luigi Zoja. Torino: Bollati Boringhieri.
- GILLE, Z. "From Nature as Proxy to Nature as Actor." *Slavic Review*, 60/1: 1-9.
- . 2023. *Russia Against Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- . 2021. *Priroda zla. Syr'e i gosudarstvo*. Mosca: NLO.
- . 2011. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity Press.
- KALININ, I. 2023. "Economic Rationality and Socio-Technological Fantasy." *Lagoonscapes*, 3/1: 91-116.
- . 2015. "Petropoetics." In *Russian Literature Since 1991*, a cura di E. Dobrenko, M. Lipoveckij, 120-144. Cambridge: Cambridge University Press.

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

www.ojs.unito.it/index.php/COSMO

© 2012



Centro
Studi
Arti della
Modernità

www.centroartidellamodernita.it

SOCI FONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana
Ferreccio, Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi,
Chiara Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara
Sandrin, Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

