

PATRIZIA FARINELLI

L'isola del novecentismo nell'arcipelago modernista

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PATRIZIA FARINELLI

L'isola del novecentismo nell'arcipelago modernista

È plausibile pensare al modernismo anche in termini di categoria stilistica e tuttavia un simile approccio corre il rischio di essere delimitante e non rendere giustizia all'eterogeneità delle sue manifestazioni. Un'altra proposta è di considerarlo un paradigma di pensiero ed è la linea suggerita, fra altri, dallo studioso di letteratura comparata Peter Žižka che ne indica come tratti distintivi la presenza d'istanze critiche verso il moderno e di impulsi utopici motivati da un'acuta ricerca di senso oltre che in un approccio alla realtà guidato dal senso del possibile. Applicata al caso italiano, una tale proposta lascerebbe cogliere elementi di connessione fra disparate poetiche e correnti letterarie e culturali del tardo moderno e fornirebbe una griglia di lettura per cercare di comprendere pure come trovi collocazione il novecentismo in quel contesto di esperienze.

1. *Il novecentismo: oltre l'avanguardia con tracce d'avanguardia*

Posizionare il novecentismo in rapporto alle tendenze culturali ed estetiche degli anni Venti, e in particolare a quelle italiane, crea qualche difficoltà nonostante la chiarezza con cui ne furono definiti fondamenti e finalità. Secondo le indicazioni del suo teorico non si trattò né di un movimento, né di una poetica, ma semmai di una tendenza. Forse sarebbe ancora più appropriato parlarne in termini di progetto: un progetto di rinnovamento culturale in senso lato, attento anche ad aspetti comportamentali e di mentalità e più specificamente a fenomeni socio-culturali connessi al diffondersi di una società di massa. A questo proposito Bontempelli stesso ci teneva a precisare: «In fondo, “novecentismo” è soprattutto storia del costume. Dirò meglio, creazione e favorimento di storia del costume. Di un costume italianissimo e modernissimo».¹ Sebbene si profilasse in termini critici e di distanza dal futurismo,² anche il novecentismo, come il futurismo, lanciava una proposta culturale organica che avrebbe voluto coprire vasti ambiti di vita, dall'arte e letteratura fino alla moda all'informazione e allo spettacolo. Analogamente a quello non mostrava preclusioni verso l'innovazione tecnologica, guardava con interesse alle arti applicate e difendeva un'arte e una letteratura capaci di entrare in rapporto con i media.

In modo ancora più evidente quel progetto (coltivato fundamentalmente da Bontempelli assieme a pochi stretti collaboratori di «900») portava avanti molte di quelle esigenze estetiche e di pensiero di chi, nel primo dopoguerra e spesso già negli anni che precedettero il conflitto³, stava cercando forme d'arte e letteratura innovative rispetto al passato più recente, ma in termini costruttivi rispetto alle avanguardie e con un occhio rivolto a salvaguardare il valore dei classici. Savinio con le posizioni espresse su *Valori plastici* è uno degli esempi più vicini.

In quale rapporto si poneva dunque il novecentismo (nella sua configurazione di fenomeno cresciuto sul terreno culturale «sgomberato» dall'avanguardia futurista e teso però a fini diversi da quelli dei futuristi) rispetto a quelle proposte artistiche e letterarie che la critica, e sempre più spesso anche la critica italiana,⁴ fa rientrare sotto il concetto di modernismo? Ben inteso è una domanda posta senza alcuna volontà classificatoria, col solo intento di cogliere la peculiarità di quella tendenza nel contesto delle collaterali proposte estetiche e culturali.

Se ogni profilo di storia letteraria dipende dalla prospettiva adottata, considerare il progetto lanciato da Bontempelli come parte integrante o meno del modernismo⁵ dipende ovviamente dal significato che si assegna a questo costrutto.⁶ Divergenze sulla sua definizione non mancano.

¹ M. BONTEMPELLI, «Superbia», in *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, 143 (l'articolo, pubblicato nel 1928, costituiva il «Preambolo» alla seconda serie di «900»).

² Cfr. «900», *Cahiers d'Italie et d'Europe*, IV (1927).

³ Si pensi a un De Robertis nell'ambito della critica.

⁴ Cfr., fra altri L. Somigli, M. Moroni (a cura di), *Italian Modernism. Italian culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2004, gli interventi apparsi su «Allegoria» XXIII (2011), 3, 63, e nel volume R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012.

⁵ Stilando una serie di opere letterarie rappresentative della prima fase del modernismo italiano R. Luperini vi colloca anche la narrativa di Bontempelli. Cfr. *Il modernismo italiano esiste*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano...*, 3-12: 11.

⁶ P. ŽIŽKA, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Franke, Tübingen und Basel, 1997, 4.

C'è chi lo considera un'episteme⁷ e chi ne fa anche una categoria di stile⁸. La difficoltà a circoscrivere il modernismo e a fissare l'arco temporale che esso andrebbe a coprire si accresce poi a voler tenere conto di fenomeni specifici collegati ai diversi contesti culturali. È anche controverso se sia opportuno parlare al singolare di 'un' modernismo, di una tendenza modernista, magari con più fasi, o non piuttosto di una pluralità, come propone ad esempio Peter Nicholls (*Modernisms. A literary Guide*)⁹ che sceglie come elemento accomunante di poetiche, tendenze e movimenti modernisti due criteri a maglie molto larghe – il rifiuto della logica razionale e utilitaristica e la ricerca dell'autenticamente nuovo – e cerca semmai un criterio differenziante nelle diverse interpretazioni del tempo delineatesi in quella pluralità.

2. Il modernismo come problematica

Il comparatista Peter Zima (su una linea che egli stesso riconosce già percorsa da altri, come Quinones e McHale, per i quali il modernismo è un paradigma di pensiero, un sistema noetico) rifiuta di fissarne delle costanti stilistiche, poiché una simile delimitazione non riuscirebbe a tener conto delle differenze esistenti fra i suoi singoli rappresentanti,¹⁰ proponendo di considerarlo semplicemente una problematica esattamente come lo sarebbero il moderno e il postmoderno.¹¹ Ed è proprio in riferimento a queste due tendenze che il modernismo a suo giudizio andrebbe sempre pensato. Pur non orientandosi, nei suoi lavori, all'ermeneutica e all'estetica della ricezione, ma semmai a Bachtin oltre che alla teoria critica, egli finisce dunque su questo punto per accostarsi alla posizione di Jauss quando osservava che una data modernità dovrebbe essere sempre considerata in un rapporto di ricezione ovvero rispetto al modo in cui affronta domande già poste che esigono nuove risposte.¹²

Nello studio cui faccio riferimento qui, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, come pure in studi successivi,¹³ Zima evita dunque di stilare un codice stilistico del modernismo¹⁴ per coglierne invece i tratti distintivi in due fenomeni basilari: in primo luogo in istanze critiche (di carattere ontologico, epistemologico e sociale) verso il moderno, vale a dire verso fenomeni come il razionalismo, la certezza concettuale, l'autorità della scienza ecc., e in secondo luogo in un desiderio utopico di senso.¹⁵

Personalmente non vedo nell'autocritica estetica e letteraria al moderno una caratteristica del solo modernismo: questo non fece che estendere e radicalizzare tendenze critiche registrabili fin

⁷ Il termine «episteme» è usato da Quinones: «[...] it becomes easier to place the various Modernists under one roof, to provide a frame for them, a Modernist *épistémè*.» R. QUINONES, *Mapping Literary Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1985, 4.

⁸ In ambito italiano R. Donnarumma non si vieta di considerare il modernismo anche come una categoria interpretativa (R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, 13-38: 15).

⁹ P. NICHOLLS, *Modernisms. A literary Guide*, Macmillan Press, Basingstoke, Houndmills, 1995 (trad. it. di S. Mabry, *La Forma e le scritture*, Roma, Armando, 2000).

¹⁰ Zima rifiuta la posizione di Fokkema, secondo cui esiste un codice modernista di norme estetiche e sociali (ZIMA, *Moderne/Postmoderne...*, 231).

¹¹ ZIMA, *Moderne/Postmoderne...*, 8. Zima si mostra scettico rispetto all'idea che sia possibile sviluppare un discorso sul modernismo valido allo stesso tempo per la letteratura, le arti, l'architettura e ciò in ragione della diversità delle prospettive e dei singoli sviluppi di queste discipline; preferisce limitare la sua riflessione ad ambiti legati alla sfera della comunicazione verbale (letteratura, filosofia, filosofia). Cfr. *ivi*, 240.

¹² Cfr. H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Universitätsverlag, 1967, trad. it., *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Boringhieri, 1999.

¹³ Cfr. P. ZIMA «Die Krise des Subjekts in der Literatur des Modernismus: Natur und Kontingenz als Bedrohung und Befreiung», in *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen und Basel, Franke, 2000, 170-183; P. ZIMA, *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Franke, Tübingen und Basel, 2001.

¹⁴ Da qui la scelta di Zima di non confrontare il modernismo col postmodernismo, bensì col postmoderno, in quanto il postmodernismo indica una tendenza stilistica.

¹⁵ Cfr. ZIMA, *Moderne/Postmoderne...*, 272.

dagli inizi di tale epoca. Lo stesso Zima ricorda del resto che ciò contro cui muovevano il modernismo e le avanguardie era eredità dei romantici.¹⁶ Più persuasiva mi sembra invece la tesi trainante di quel lavoro, che pone una precisa differenza di pensiero fra gli intellettuali della prima fase del moderno e quelli del tardo moderno. Mentre i primi – e qui il riferimento va soprattutto ai romantici – confrontandosi con l'ambiguità concettuale, cercavano di risolverla, i rappresentanti del modernismo, figli di Nietzsche, appaiono ben coscienti dell'ambivalenza di concetti come vero e falso, essere e apparenza, bene e male, e mettono quindi in dubbio la fiducia, ancora diffusa nel primo moderno, di poterne uscire.¹⁷ Ciononostante, tentano ancora di salvare una scala di valori poiché vivono l'ambiguità con disagio o addirittura come uno scandalo. Da qui – insite Zima – il loro tentativo di dare un'ultima *chance* a valori come l'identità, la coerenza e l'autenticità e proprio ciò li distingue, a suo avviso, dai postmoderni i quali avrebbero reagito invece con indifferenza verso l'ambiguità concettuale.¹⁸ Quanto al rapporto fra avanguardie e modernismo, questione inevitabile e certo complessa di ogni storia letteraria sulla tarda modernità, egli è propenso a pensare le prime quale parte costitutiva del modernismo poiché, nonostante la divergenza dei rispettivi rappresentanti circa l'autonomia dell'atto estetico, tanto i modernisti che gli avanguardisti, come pure i rappresentanti della teoria critica francofortese, muovevano da una condivisa posizione di critica sociale;¹⁹ oltre a ciò molti procedimenti avanguardistici non erano per nulla estranei alla letteratura dei modernisti. Si tratta di una posizione discutibile, ma conseguente con la scelta di assumere ampi criteri delimitanti.

Per riassumere, il modernismo viene inteso in *Moderne/Postmoderne* come una «una autocritica tardo moderna al moderno»,²⁰ sostenuta da velleità utopiche e tesa far valere il senso del possibile (*Möglichkeitssinn*) di contro al senso della realtà (*Wirklichkeitsinn*).²¹ Una tensione, quest'ultima, ben rintracciabile negli scrittori attivi nei primi decenni del Novecento, ma in forme differenti secondo le rispettive poetiche. In un autore come Pirandello, non diversamente da quanto accade in Svevo e in Musil, continua Zima, ambivalenza e ironia dissolvono il senso della realtà irrigiditosi in convenzioni e automatismi permettendo che si manifesti appunto il senso della possibilità.²² Che si tratti di una scrittura orientata a esaltare la forma autenticamente saggistica o di un discorso basato su ipotesi o ancora dell'uso di tecniche di straniamento, tutti questi procedimenti sarebbero accomunati dall'intenzione di sottolineare il carattere di costruzione della realtà.²³

3. *Il novecentismo come una forma d'espressione della problematica modernista*

Riprendendo il discorso lasciato sopra in sospenso sulla posizione del novecentismo in relazione al modernismo, e nella fattispecie sulla posizione della letteratura novecentista rispetto alle opere di quegli autori che più spesso vengono considerati modernisti, la prima constatazione che potremmo fare è quella di una manifesta distanza. Se tentassimo infatti di far valere una categoria stilistica di modernismo e osservassimo che fra le sue strategie formali ricorrenti vi

¹⁶ Cfr. *ivi*, 270-271.

¹⁷ La tesi ritorna anche in uno studio successivo, in cui si ribadisce che la verità soggettiva dei romantici finisce per sgretolarsi in ambiguità, cfr. ZIMA, *Das literarische Subjekt...*, 3.

¹⁸ Il postmoderno, si specifica in quel contesto, muove una battaglia contro gli ultimi residui moderni e modernistici di metafisica del modernismo, contro le categorie di soggetto, verità, forma, utopia, autonomia dell'individuo, cfr. ZIMA, *Moderne/Postmoderne...*, 224-225.

¹⁹ Cfr. ZIMA, *Moderne/Postmoderne...*, 12 e 272-274.

²⁰ *Ivi*, XI.

²¹ Per tali considerazioni e anche per il concetto di *Möglichkeitssinn* Zima rinvia alle prime pagine del romanzo di R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*.

²² Cfr. ZIMA, *Moderne/Postmoderne...*, 306-307. Tali considerazioni richiamano alla mente quel concetto di 'disponibilità' che C. TERRILE (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007) fa valere come centrale nella poetica landolfiana.

²³ In termini analoghi si esprime R. Donnarumma: «Per un modernista [...] la cosa narrata esiste solo nella forma che la racconta.», DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano...*, 26.

stanno la tendenza a una narrazione attraversata dal momento riflessivo e tesa a dare voce a inquietudini interiori e la presenza di un personaggio raffigurante un soggetto debole, allora il novecentismo nella sua specifica proposta letteraria (coincidente in gran parte con la difesa e pratica di una letteratura magico-realista) apparirebbe andare controcorrente. Un'arte ruotante sul senso del tragico è programmaticamente rifiutata dal suo teorico; lo scavo nell'interiorità evitato. Di pari passo resta estraneo al suo progetto teorico come pure, a partire dalla fine degli anni Venti, alla sua opera letteraria quel tipo di personaggio rappresentante un soggetto inetto, mosso dal caso, calato in un'attività autoriflessiva e incline spesso anche all'autoderisione che da Gozzano a Tozzi, Pirandello, Svevo, Delfini, Landolfi fino a Gadda, ritorna come una costante nella letteratura italiana della prima età del Novecento.²⁴

Assumendo al contrario il modernismo in senso più ampio come una problematica, la tendenza novecentista vi rientrerebbe come una delle sue tante espressioni. Vi ritroviamo innanzitutto una forte attitudine critica verso quei lati del moderno già menzionati: sul piano sociologico il novecentismo attacca la società borghese per il suo immobilismo; su quello estetico non tollera forme epigone di romanticismo e di realismo; a livello di riflessione ontologica ed epistemica rifiuta tanto una visione deterministica della realtà quanto l'exasperato relativismo. Da qui l'augurio a ritrovare concetti di spazio, tempo e individuo più saldi, assoluti in quanto liberi dalla contingenza.²⁵ Proprio nella lotta contro il «diavolo» del relativismo Bontempelli mostra in modo evidente quelle velleità utopiche che Zima considera carattere saliente dei modernisti; è semmai nei modi perseguiti – nei toni assertivi, nella sicurezza con cui difende tali aspirazioni – che si pone controcorrente. A partire dalla fine degli anni Venti (con i romanzi della fase magico-realista) la ricerca di un concetto saldo d'individuo si traduce infatti per lui, sul piano narrativo, nella creazione di un personaggio ben orientato, «eroe del bene o del male», capace cioè di abbracciare con determinazione il proprio destino.²⁶

Fra le richieste bontempelliane legate al suo progetto culturale e letterario c'era, come già accennato, la difesa del magico di contro al tragico. Tale posizione, per quanto singolare in quanto proprio il senso del tragico (vissuto come impotenza ad agire), attraversa spesso in maniera determinate l'opera degli intellettuali di quel periodo, sembra rispondere proprio a quel bisogno di salvaguardare il senso della possibilità che viene messo in rilievo nello studio considerato come uno dei tratti basilari del modernismo. Se il tragico chiude ogni possibilità e porta l'individuo a soccombere, osservava Bontempelli, il magico mantiene aperta l'alternativa di una trasfigurazione del reale. Il realismo magico (anche come modo di vedere il mondo) avrebbe favorito la scoperta di «qualche altra cosa attorno e al di sopra» della realtà.²⁷ Per una visione più ampia del reale parlava, sempre sulle pagine di «900», l'appello ad attivare la fantasia, l'immaginazione. «Forse l'arte è il solo incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie: essa è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi di natura, operati dalla sola immaginazione».²⁸

Le strategie messe in atto da Bontempelli nella sua narrativa magico-realista (e a ben vedere anche prima, e in maniera perfino più massiccia, fin da *La vita intensa* e *La vita operosa* quando il profilo del novecentismo non era ancora stato delineato) intendono sottolineare appunto la

²⁴ Quel tipo di personaggio non era stato estraneo nemmeno alla scrittura bontempelliana negli anni immediatamente dopo il primo dopoguerra.

²⁵ Lo stupore segnerebbe allora l'impatto con un'esperienza che rende consapevoli dell'esistere di una causalità non dipendente dall'azione umana.

²⁶ M. BONTEMPELLI, *Avanzi di una polemica*, in *L'avventura novecentista...*, 265 (l'articolo risale al 1934).

²⁷ A riprova del fatto che il concetto di misterioso non si collegava per Bontempelli a nulla di oscuro viene anche una lettera a Frank. In quel contesto gli chiede l'invio di qualcosa di «fantastico, nitido, misterioso, che sia insomma "900" [...]» C. ALVARO, M. BONTEMPELLI, N. FRANK, *Lettere a "900"*, M. Mascia Galateria (a cura di), Roma, Bulzoni, 1985, 106, lettera 29 corsivo nel testo.

²⁸ M. BONTEMPELLI, *Limiti della magia*, in *L'avventura novecentista...*, 47.

natura trasfigurata della realtà letteraria rimarcando conseguentemente anche l'autonomia dell'ambito estetico.²⁹

Quanto alla richiesta che la narrativa novecentista si basasse fundamentalmente sulla fabula e restasse il più possibile impermeabile a ogni psicologismo,³⁰ ciò rientrava fra le preoccupazioni di garantire all'arte una dimensione libera dal contingente e di portata universale. In questo senso si spiega il richiamo ai classici, in ragione cioè della capacità da questi avuta di tessere un discorso sovratemporale, e ai miti, in particolare, in ragione della loro anonimità. Nei miti Bontempelli trovava un sostegno anche all'idea di un'arte capace di parlare al grande pubblico e libera allo stesso tempo da quella soggettività dell'autore, che ha invece una parte centrale in tanti modernisti. Pensare i fenomeni e configurarli esteticamente come indipendenti dalle intenzioni di un io, tentando dunque di recidere il legame tra oggetto e soggetto, era a ben vedere un aspetto che si poneva, esso pure, in termini critici verso il pensiero del primo moderno³¹ e quindi, a seguire la lettura qui proposta, sulla linea di fondo del modernismo.

Per le istanze difese, il progetto bontempelliano risulta in definitiva un fenomeno modernista; sono semmai le strategie perseguite, con riferimento specifico alla prassi letteraria, a mostrarsi divergenti dalle soluzioni più spesso abbracciate in quell'ambito di esperienze. Volendo riprendere la metafora del titolo proposto per questo intervento, l'isola del novecentismo, se guardata con un obiettivo grandangolare, entra nell'arcipelago del modernismo. Senza fare scelte di valore fra strumenti che tendono ad aprire il campo visivo e strumenti che tendono a chiuderlo (entrambi utili a loro modo per cogliere l'oggetto su cui puntiamo lo sguardo) basterà rilevare che l'uso di un tipo di piuttosto di un altro cambierà anche i profili della mappa. E sarà dunque sempre meglio tracciarla a matita.

²⁹ Potremmo ricordare la digressione, la metalessi e altre strategie retoriche, fra cui quella di far valere espressioni metaforiche in senso letterale, come operazioni tese a sottolineare l'uso performante del linguaggio e a rilevare l'artificio sotteso alla scrittura.

³⁰ Cfr. M. BONTEMPELLI, *Fondamenti*, in *L'avventura novecentista...*, 26-27. L'articolo ripropone quello di preambolo apparso in francese su «900», II (1926), ma la tesi sostenutavi era già stata avanzata nel 1924 ne *La donna del Nadir*.

³¹ Lo rilevava acutamente F. FABBRI, *I due Novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura. Bontempelli versus Sarfatti*, Lecce, Manni, 2003. Tale studio, se ha a mio giudizio il limite di leggere il novecentismo in modo eccessivo attraverso la cultura pop, traccia tuttavia con chiarezza l'idea estetica bontempelliana di un'arte tesa a recidere il rapporto fra oggetto e soggetto, un rapporto che era stato dominante in tutta l'estetica del moderno a partire dal Settecento. Cfr. *ivi*, 24-25. Fabbri individua allora una linea estetica dell'assenza (del soggetto) – visibile anche movimento pittorico teorizzato dalla Sarfatti – contrapposta a quella della presenza.