



Debenedetti, il romanzo moderno e il modernismo italiano

Tiziano Toracca

Il romanzo del nostro secolo, proprio quello che discende da Joyce e da Proust, è un romanzo fisico e metafisico. Non si contenta certo della fisicità delle cose, vuole persuaderla a rivelare il segreto che imprigiona, ma per arrivarci registra e rende quel visibile, quel tangibile con una capacità e una sottigliezza di presa ignote alla narrativa precedente.

G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*

Introduzione: in questo saggio

In questo saggio vorrei ritornare su un'interpretazione piuttosto diffusa delle osservazioni di Giacomo Debenedetti sul romanzo moderno, e in special modo di quelle riflessioni che hanno contribuito a dare una fisionomia più chiara e coerente al romanzo modernista. In breve, vorrei mettere in discussione l'idea secondo cui Debenedetti, nell'analizzare l'evoluzione del romanzo moderno italiano, abbia indicato un momento di svolta che segnalerebbe la fine della narrativa modernista italiana. L'interesse di Debenedetti, sia nei saggi degli anni Sessanta sia, soprattutto, nelle lezioni tenute a Roma a partire dalla fine degli anni Cinquanta (poi raccolte e pubblicate da Garzanti con il titolo: *Il romanzo del Novecento*)¹ – nelle opere cioè in cui ha discusso maggiormente e con più lucidità la narrativa moderna – è stato sostanzialmente e sempre lo stesso: fissare la data di inizio e lo sviluppo del romanzo moderno italiano a partire da alcune sue caratteristiche essenziali. Quando discute e definisce quello che oggi chiamano romanzo modernista, Debenedetti ha in mente una categoria che non abbraccia soltanto i romanzi di Tozzi, Pirandello e Svevo, ma anche quelli di Moravia, Vittorini e Pavese. Ha in mente cioè una categoria mol-

¹ Mi riferisco soprattutto a G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1971 (d'ora in poi *RdN*), dove sono pubblicate le lezioni che Debenedetti tenne dal 1960-1961 al 1965-1966, e a Id., *Il personaggio-uomo* [1970], Garzanti, Milano 1988. L'edizione Garzanti riproduce quella del Saggiatore (del 1970) con l'aggiunta del saggio *Personaggi e destino* (*ivi*, pp. 103-127) che era già stato pubblicato su «Janus-Pannonius», I, 4, ottobre-dicembre 1947, pp. 571-596.



to più ampia ed estesa che arriva sino agli anni Sessanta, al *nouveau roman* e all'antiromanzo. Se in questo tracciato di lungo periodo Debenedetti riconosce e segnala delle differenze, se riconosce in particolare che la narrativa moderna ha subito un'involuzione a partire dal «fatto centrale di tutta l'arte moderna» ovvero la «metamorfosi del personaggio "uomo"» (*RdN*, p. 417), concepisce tuttavia queste differenze e quest'involuzione come fenomeni propri dello sviluppo di quella stessa categoria (il romanzo moderno) che egli definisce e interpreta in antitesi al naturalismo. Nelle sue riflessioni, dunque, non troviamo nessuna vera distinzione tra un romanzo modernista, esploso nei primi due o tre decenni del Novecento, e un romanzo moderno, proprio invece dei decenni successivi, dove il primo starebbe «in una posizione liminare rispetto al romanzo moderno [il secondo], in quanto di esso fa parte, ma con delle categorie proprie che lo distinguono da tutte le altre esperienze narrative». ² Nelle sue lezioni e nei suoi saggi Debenedetti non traccia alcun termine *post quem* che possa far pensare alla fine del romanzo modernista o a una sua periodizzazione (come dirò, non è interessato a farlo) e non stabilisce neppure vere e proprie fratture nell'evoluzione del romanzo moderno.

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

Romanzo moderno e canone modernista

Uno degli aspetti sui quali la critica è sostanzialmente concorde quando si parla di modernismo è l'idea secondo cui alcune espressioni e alcune riflessioni, pur non riferendosi esplicitamente e direttamente al modernismo, di fatto, indirettamente e implicitamente, lo fanno. È il caso ad esempio – ne ha parlato Ástráður Eysteinnsson – del termine *Modern* o *die Moderne* quando usato in riferimento alla letteratura sperimentale tedesca dei primi decenni del XX secolo, ed è il caso delle analisi sull'avanguardia che György Lukács svolge negli anni Cinquanta, nelle quali, come è noto, discute autori, *topoi* e stilemi modernisti. ³ Ma un discorso analogo vale anche per alcuni tra i primi studi dedicati al modernismo letterario: quelli compiuti da Ivor Armstrong Richards (1924), da Laura Riding e Robert Graves (1927) e da Frank Raymond Leavis (1932). ⁴ Lo stesso Edmund Wilson, nel suo celebre *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of*

2 M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Lupatini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-290: p. 285.

3 A. Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990. Da questo punto di vista, come nota Eysteinnsson, è significativo che nella traduzione inglese di *Wider den mißverstandenen Realismus* [1958] – *The Meaning of Contemporary Realism*, Merlin Press, London 1963 – il termine "avanguardismo" sia stato tradotto col termine "modernismo".

4 I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Routledge & Kegan Paul, London 1924 (*I fondamenti della critica letteraria*, trad. it. di E. Chinol e F. Marengo, Einaudi, Torino 1961); L. Riding and R. Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Heinemann, London 1927 (in quest'ultimo testo, in realtà, l'aggettivo *modernism* è presente – fin dal titolo – e si alterna a *modern*); F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry. A Study of the Contemporary Situation*, Faber, London 1932.

1870-1930 (1931), non parla mai di modernismo (bensì di simbolismo) pur discutendo autori oggi ritenuti canonici di quella tendenza.⁵

Per due tra i maggiori canonizzatori del modernismo europeo si può fare lo stesso discorso. Nell'ultimo capitolo di *Mimesis* (1946), Erich Auerbach legge le opere di Joyce, Proust e Woolf identificando alcuni tratti fondamentali del modernismo letterario europeo senza riferirsi mai esplicitamente al modernismo. Nei suoi saggi, Debenedetti riflette sulla nascita e l'evoluzione del romanzo moderno italiano tracciando alcune categorie chiave del romanzo modernista europeo senza alcun riferimento esplicito o diretto al modernismo. «Poco importa» ha scritto efficacemente Luperini «se Debenedetti e Auerbach non usano ancora il termine modernismo, che d'altronde, quando scrivevano, non era ancora in uso come oggi. Resta decisivo, invece, il fatto che entrambi ci offrono le coordinate critiche più adatte a comprendere e a interpretare questo fenomeno letterario».⁶

Debenedetti è stato il canonizzatore del modernismo italiano: le caratteristiche che ha individuato ne rappresentano una formidabile tassonomia. In maniera perentoria, ancora Luperini:

Nei suoi scritti su Pirandello, Svevo, Tozzi, Proust, Joyce Debenedetti ci ha fornito alcune delle principali categorie critiche capaci di capire, descrivere e rappresentare il modernismo, non solo italiano: l'opera da farsi, lo sciopero dei personaggi, la fine del personaggio-uomo, il parallelo fra la fisica dei quanti e del calcolo delle probabilità da un lato e la nuova visione del mondo del romanzo europeo primonovecentesco dall'altro, il trionfo dei brutti, il bisogno di destino, l'impossibilità di spiegare la realtà, le epifanie e le intermittenze del cuore, il romanzo come susseguirsi di esplosioni, anzi il romanzo come esplosione di esplosioni.⁷

Sebbene contrario all'importazione della categoria di modernismo in Italia (alla quale preferisce il termine "modernità"), nel 1991 Ceserani scrive:

L'elemento che pone Debenedetti in immediata consonanza con il gusto e la sensibilità "moderni" sta nella sua acuta consapevolezza della neces-

5 E. Wilson, *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930* [1931], trad. it. di M. e L. Bulgheroni, il Saggiatore, Milano 1965.

6 R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli 2012, pp. 3-12: p. 9. Cfr. anche A. Stara, *Partita sospesa. Gli anni di «Primo Tempo»*, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di R. Donnarumma e S. Grazzini, Morlacchi, Perugia 2016, pp. 145-159.

7 Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 10. L'espressione adoperata da Luperini – il romanzo modernista come «esplosione di esplosioni» – si trova proprio in Debenedetti, in riferimento ai romanzi di Proust e Joyce. «I loro romanzi sono un susseguirsi ininterrotto di esplosioni: esplodono gli oggetti, esplodono i personaggi. Ciascuno di quei romanzi è un'esplosione di esplosioni»: G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in «Paragone» XVI, 190, dicembre 1965, ora in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 10-50: p. 17 (d'ora in poi CP). Come ricorda lo stesso Debenedetti, si tratta di un calco dell'espressione «epifania di epifanie» che Harry Levin aveva utilizzato per descrivere *Ulysses*.

sità che i romanzi e la poesia moderni diano espressione [...] alle tipiche esperienze conoscitive ed esistenziali della modernità: quelle che possiamo identificare con il “sentimento della lacerazione”, la “dissociazione della sensibilità”, la perdita di compattezza e peso specifico del soggetto e la sensibilità esasperata del “dettaglio”.⁸

Il romanzo del Novecento: il “romanzo di oggi”

La tesi di Debenedetti è chiara. Il romanzo del Novecento nasce, si definisce e si comprende in negativo, per antitesi rispetto al passato: «la poetica del romanzo nuovo, creato dal nostro secolo, nasce in antitesi alla precedente poetica del romanzo naturalista» (*RdN*, p. 513). È un romanzo che prende le mosse nel primo Novecento e arriva fino a “oggi”, cioè alla prima metà degli Sessanta (quando Debenedetti tiene le sue lezioni). Nonostante una certa sua involuzione – nonostante, come dirò, i romanzieri nel tempo si siano dimostrati «sempre più disposti ad ammettere le leggi di probabilità» (*CP*, p. 21) – il romanzo di cui parla Debenedetti è una *categoria unitaria* che abbraccia anche l’età contemporanea. È una categoria unitaria perché unica è la cultura alla quale reagisce e nei confronti della quale si definisce. Come ha scritto Federico Bertoni, «la controparte di questo oggetto magmatico che Debenedetti definisce di volta in volta “romanzo nuovo”, “romanzo moderno” o “romanzo di oggi” è ovviamente il naturalismo, termine polare o rovescio negativo di qualcosa che si dà soprattutto in termini antitetici e differenziali».⁹ Il paragone che Debenedetti instaura tra la fisica e il romanzo moderno è da questo punto di vista un gesto esemplare e didascalico: il romanzo dà conto di «un nuovo sistema di coordinate dell’uomo nel mondo, una nuova percezione che l’uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci nel mondo» (*RdN*, p. 4).

In breve, la nostra tesi è che oggi la narrativa e la scienza sembrano trasmettere, con due codici diversi, lo stesso tipo di informazioni su ciò che maggiormente interessa la natura dell’uomo e del mondo. (*CP*, p. 14)

Come la scienza, anche la narrativa moderna mette in discussione le leggi di causalità e di necessità, il determinismo e «l’interpretazione meccanicistica dei fenomeni naturali»: il romanzo moderno segna dunque la fine

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

8 R. Ceserani, *Debenedetti e la modernità*, in *Il Novecento di Debenedetti*. Atti del Convegno, Roma 1-2-3 dicembre 1988, a cura di R. Tordi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1991, pp. 194-206; pp. 198-199. Ceserani prosegue distinguendo in maniera molto convincente “frammento” e “dettaglio”. Cfr. anche: Id., *Italy and Modernity: Peculiarities and Contradictions*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, ed. by L. Somigli and M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 35-62.

9 F. Bertoni, *L'angelo delle tenebre: Debenedetti modernista*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 17-28; p. 22.



del naturalismo perché (come la fisica moderna) «ha rinunciato all'idea di legge e l'ha sostituita con quella dell'onda di probabilità» (*RdN*, p. 122).

Sono molte le formule con cui Debenedetti definisce e spiega il passaggio epocale dalla visione del mondo propria del romanzo naturalista (il romanzo che *spiega*) a quella del romanzo moderno (il romanzo che *interroga*) ma la più chiara ed esplicita resta a mio avviso questa:

Il romanzo naturalista riposava sull'idea della necessità, era il romanzo della necessità; *il romanzo di oggi* riposa sull'idea dell'onda di probabilità, è un romanzo della probabilità. (*RdN*, p. 425, corsivo mio)

Il romanzo moderno, contrapposto al romanzo naturalista, è, come si legge, «il romanzo di oggi»: un genere di narrativa cominciata all'inizio del Novecento e proseguita per alcuni decenni nel corso del XX secolo, inclusi gli anni Sessanta. L'insistenza sull'oggi e sullo scarto tra «il romanzo di oggi» e «il romanzo di ieri» è evidente e rilevante e non deve essere sottovalutata. In un altro passo, poco prima, Debenedetti scrive: «Torniamo, dal romanzo di ieri, a quello più vicino a noi. Negli esempi che abbiamo ricordati e brevemente analizzati [Pasternak, Moravia], questo *romanzo di oggi* sembra fondarsi, ripetiamo, su un'idea del tutto analoga a quella con cui la fisica nucleare spiega i fenomeni che è riuscita a produrre» (*RdN*, p. 425, corsivo mio). Ancora prima, a riprova di una periodizzazione di lunga durata, in maniera ancora più esplicita, scrive:

Vogliamo fare la storia della narrativa fino a oggi; ma che cosa intendiamo per «oggi»? che cos'è il romanzo di oggi? [...] L'oggi è l'oggi, è la giornata che stiamo vivendo. I romanzi d'oggi sono quelli che stanno uscendo nei nostri giorni. (*RdN*, p. 112)

Sebbene Debenedetti indugi a lungo sul metodo migliore da adottare per un corretto «ordinamento storico della Letteratura» (*RdN*, p. 9), il momento d'avvio del romanzo moderno è chiaro: la narrativa moderna comincia quando assume «carattere interrogativo»; quando l'uomo cessa di sapere «chi è [...] perché è rotta la tregua tra lui e la società, tra lui e il mondo»; quando «l'uomo vive come febbre, laceramento, angoscia la certezza ormai ineluttabile che il progresso si avvererà, ma per vie catastrofiche» (*RdN*, pp. 515-516).¹⁰

10 *Bestie di Tozzi* è un caso esemplare del carattere interrogativo della narrativa modernista, dell'improvvisa e angosciante natura interrogativa dei fenomeni che vengono narrati. Cfr. *RdN*, p. 152 ss. Sempre discutendo Tozzi, ma il discorso vale per il romanzo moderno *tout court*, Debenedetti scrive: «Tozzi segna la crisi dell'uomo di fronte all'impossibilità di una presa naturalistica del mondo [...]. Il romanzo nuovo è il romanzo di questa crisi. E mina e distrugge il naturalismo, che viceversa esprimeva il mondo delle spiegazioni, delle garanzie razionali, della sicurezza», *ivi*, p. 255. Cfr. soprattutto Id., *Con gli occhi chiusi*, intervento letto a Siena nel 1963, poi pubblicato su «Aut Aut» in quello stesso anno e ora in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 81-101. In questo saggio c'è la celebre definizione di Tozzi antinaturalista: «il naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare» (*ivi*, p. 92).



Queste, ridotte ai minimi termini, le premesse della nostra storia del romanzo. L'avevamo fatta partire dal primo dopoguerra, dagli anni intorno al 1920, perché da quel momento anche il romanzo italiano registra le innovazioni, il nuovo atteggiamento che abbiamo accennato. Tutto questo aveva avuto un precocissimo annunzio nella narrativa di Luigi Pirandello (*Il fu Mattia Pascal* risale al 1904), e una più ingenua, inconsapevole, ma più poetica e forse più flagrante affermazione nella narrativa di Federigo Tozzi. (*RdN*, p. 516)

In questi come in molti altri passi analoghi, oltre a spiegare attentamente il carattere fondamentale della narrativa moderna rispetto a quella naturalistica, Debenedetti rivela le ragioni che lo avevano indotto a datare l'inizio del romanzo moderno italiano intorno al 1920 (oppure intorno al 1930, *RdN*, pp. 8-13) e non, come poi farà, al 1904. Nonostante l'oscillazione (che qua e là riemerge), la tesi di Debenedetti resta a mio avviso molto chiara: sebbene la narrativa di Pirandello e quella di Tozzi diano precocemente avvio al romanzo moderno italiano – siamo al principio del XX secolo – a un romanzo cioè antinaturalistico, quelle innovazioni si registreranno soltanto, con più consapevolezza, intorno agli anni Venti. Svevo (*La coscienza di Zeno*, nel 1925, fa scoppiare “il caso Svevo”), Verga (riletto e rivalutato a partire dal 1922 e cioè dopo la sua morte), *Rubè* di Borgese (1921) e *Gli indifferenti* di Moravia (1929) sono gli autori e le opere che Debenedetti sceglie per marcare la presa di coscienza del romanzo moderno. Sono autori e opere che segnalano la presa di coscienza di quanto avvenuto una ventina d'anni prima, che segnalano una maturazione: non autori e opere che stabiliscono una discontinuità rispetto all'avvio del romanzo moderno.

Questa sorta di “doppio passo” della narrativa moderna italiana – avvio / presa di coscienza – si comprende bene ragionando sull'obiettivo di fondo di altrettante riflessioni di Debenedetti, ovvero «la rinascita negli scrittori italiani del gusto del romanzo» (*RdN*, p. 13).

Anzitutto, mi ero domandato: da quale momento si può far cominciare [...] una storia del romanzo moderno in Italia? E con una serie di considerazioni [...] mi era parso di dover concludere che una data di inizio potrebbe essere il primo dopoguerra, forse più precisamente gli anni subito dopo il 1920; quando si assiste allo sblocco del frammentismo impressionistico rappresentato soprattutto dalle riviste fiorentine *La voce* e *Lacerba*, con tutti i loro contorni, succursali e addentellati. (*RdN*, p. 412)

La rinascita dell'interesse per la narrazione, a lungo impedita dal frammentismo, dall'autobiografismo e dalla prosa d'arte, coincide secondo Debenedetti con una reinvenzione del genere romanzo.¹¹ Pirandello,

11 In questa prospettiva è esemplare il quaderno del 1960-1961 (pp. 3-107) e in particolare l'analisi dell'articolo di Giuseppe De Robertis (allora direttore della «Voce»), *Saper leggere* (1915). È molto interessante e ancora attuale la distinzione che in quelle pagine Debenedetti fa tra romanzo

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

Tozzi e di seguito Svevo, Borgese e Moravia scrivono romanzi a dispetto del «programma dell'antinarrativa» (*RdN*, p. 27)¹² promosso dalla cultura italiana dell'epoca, e in particolare – ecco qui il modernismo – scrivono romanzi che per la loro carica innovativa, per le loro caratteristiche tematiche e formali e per la loro poetica assomigliano alla narrativa di Joyce, Proust, Kafka e Gide.¹³

Nella seconda metà degli anni Ottanta, rivalutando il frammentismo espressionistico contro il romanzo tradizionale, ottocentesco e naturalista – considerando cioè il frammentismo espressionistico come un tentativo di costruire un nuovo romanzo, quello appunto moderno, novecentesco – Luperini ha discusso in termini analoghi a quelli di Debenedetti altrettante opere oltre a quelle già citate di Pirandello, Svevo e Tozzi. Ha parlato in termini analoghi, cioè, della nascita del «romanzo vero e proprio del Novecento». Luperini:

Ma prima di arrivare a questi risultati – che sono tardivi perché Pirandello ci arriva col *Si gira* (la cui prima edizione è del 1915, mentre di pochi anni dopo è la seconda, col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e Svevo con *La coscienza di Zenò* che è del 1923 –, prima di questo doppio exploit con cui nasce il romanzo vero e proprio del Novecento, nel decennio precedente si hanno opere come *Il mio Carso* di Slataper, *Ragazzo* di Jahier, *Il peccato* di Boine, *Un uomo finito* di Papini, fino a *Hermafrodito* di Savinio o a *Moscardino* di Pea; tutte basate sul frammentismo espressionistico, e

e narrazione da un lato e prosa d'arte e frammento lirico dall'altro lato (*RdN*, pp. 24-25, p. 30 ss.). Come ha scritto Alfonso Berardinelli, Debenedetti «crede fermamente che la vitalità della letteratura moderna sia affidata anzitutto al Romanzo. Ma sa anche (e da questo nasce il suo impegno) che in Italia il romanzo è un problema difficile, la cui soluzione avrebbe richiesto l'incontro tra la forma più energetica e democratica della letteratura moderna e una tradizione come la nostra, divisa tra un realismo comico e anedddotico e un culto accademico della forma. Il problema del romanzo europeo post-naturalista, dunque, che si specchia nella letteratura italiana del Novecento: la vera e propria dismisura di questo confronto si specchia in tutta l'opera di Debenedetti», Id., *Giacomo Debenedetti, il libertino devoto*, in G. Debenedetti, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, pp. XI-XLIX: p. XII. Cfr. anche A. Berardinelli, *Giacomo Debenedetti: Il Novecento nella prospettiva del romanzo*, in *Giacomo Debenedetti l'arte del leggere*, Atti del Convegno di Biella, febbraio 1996, a cura di E. Jona e V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 2001, pp. 48-56. Cfr. anche F. Mattesini, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, Vita e pensiero, Milano 1969, in particolare alle pp. 225-249.

- 12 «Prima di tutto, gli scrittori che interessavano De Robertis, i campioni della *Voce* [...] non scrivevano romanzi [...], in secondo luogo, anche un De Robertis, pur essendo un uomo del tutto alieno dalle discussioni di idee [...], si muoveva anche lui nel clima determinato da Croce, accettava [...] alcuni principi dell'estetica e della critica di Croce [...] tra questi, c'era anche il principio teorico dell'insussistenza dei generi letterari, dell'impossibilità di definirli e caratterizzarli con rigore» (*RdN*, p. 23).
- 13 Cfr. in particolare *RdN*, pp. 248-264; 285-305; 427-434; 537-616. In queste ultime pagine (pp. 597-616), a partire dai saggi di Édouard Dujardin (*Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, 1931) e di John Rodolfo Wilcock (*Il monologo interiore*, pubblicato su «Primo tempo» nel 1951, poi in A. Moravia, E. Zolla, *Saggi italiani 1959*, Bompiani, Milano 1959, pp. 159-162), Debenedetti riflette anche sulle sperimentazioni formali di Woolf (*Mrs Dalloway*), Faulkner (*As I Lay Dying*) e Dorothy Richardson (*Pilgrimage*). Per la preminenza accordata allo sperimentalismo di Joyce cfr. S. Calabrese, «Tell-tale brain»: *Joyce visto da Debenedetti*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 29-37.

quindi sul rifiuto di una struttura romanzesca o almeno sul rifiuto del romanzo lungo.¹⁴

A prescindere dal ruolo e dal valore che vogliamo riconoscere al frammentismo espressionistico in rapporto alla nascita del romanzo moderno (lo stesso Debenedetti, interessato esclusivamente al romanzo, lo sottovoluta), è importante ribadire e chiarire questo: il doppio cominciamento della narrativa moderna così come indicato da Debenedetti (i primi del Novecento, Tozzi e Pirandello, da un lato; gli anni Venti e Trenta, Svevo e Moravia, dall'altro lato) non detta un'oscillazione ambigua nello sviluppo del romanzo del Novecento e tanto meno una cesura. Distingue, precisandoli, la data d'inizio del romanzo moderno italiano e il suo sviluppo successivo. È precisamente in questa prospettiva che Debenedetti discute *Gli indifferenti* di Moravia: non come il segnale di una rottura rispetto alla narrativa modernista di Pirandello o di Tozzi,¹⁵ ma come il segnale di una fase matura di quello stesso filone narrativo cominciato vent'anni prima. Non a caso, infatti, quando esamina *Gli indifferenti* Debenedetti si riferisce sempre anche a Svevo, a Verga e a quella *rivolta contro il naturalismo* in cui Pirandello e Tozzi, Svevo e Moravia stanno dalla stessa parte.

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

14 R. Luperini, *Il romanzo italiano del Novecento*, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, a cura dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, Ets, Pisa 1987, pp. 129-150: p. 131.

15 In maniera esplicita, Massimiliano Tortora: «Su *Gli indifferenti* come momento di svolta nel romanzo italiano si rimanda naturalmente a *Il romanzo del Novecento* di Debenedetti», in Id., *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 83-91: p. 85. In questa nota l'autore rimanda al suo precedente saggio – *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit. – e dunque rimanda per l'appunto alle riflessioni di Debenedetti per proporre una periodizzazione della narrativa modernista italiana (1904-1929). La posizione assunta da Tortora in questi interventi sconta a mio avviso, sostanzialmente, due esigenze. Da un lato tradisce la necessità, assolutamente legittima e militante, di periodizzare una tendenza letteraria che in Italia non aveva ancora ricevuto attenzione né, va da sé, un'adeguata periodizzazione (stretta e confusa com'era con il decadentismo da una parte e con l'avanguardia dall'altra). Da questo punto di vista è insomma uno dei primi seri tentativi di segnare il campo, di fare storiografia letteraria e di alimentare un dibattito che proprio in quel momento, attorno agli anni Dieci, stava emergendo e si stava diffondendo con grande interesse anche in Italia. Dall'altro lato, sconta l'esigenza di armonizzare la posizione di Debenedetti – e cioè la posizione di uno dei maggiori interpreti e canonizzatori del modernismo italiano ed europeo – con una periodizzazione che tutto sommato, ancora oggi, è quella dominante non soltanto nel dibattito italiano (periodizzazione in base alla quale il modernismo cesserebbe intorno agli anni Trenta con il ritorno a poetiche più impegnate e realistiche). L'interpretazione che Tortora ha dato di Debenedetti, del resto, è stata condivisa per ragioni analoghe da alcuni tra i maggiori interpreti italiani del modernismo: Romano Luperini, Raffaele Donnarumma, Ivan Pupo (cfr. i rispettivi saggi contenuti nel volume *Sul modernismo italiano*, cit.) e Valentino Baldi (*A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 66-82). Lo stesso Tortora è tornato a più riprese sulla questione della periodizzazione del modernismo, accogliendo l'idea di una sua persistenza. Cfr. M. Tortora, *Volponi e la tradizione del romanzo moderno*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini, Metauro, Pesaro 2015, pp. 405-417; Id., *Il Novecento modernista (risposta pubblica a una domanda privata di un insegnante)*, in «La letteratura e noi», 5 dicembre 2015, <http://www.lalletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/417-il-novecento-modernista-risposta-pubblica-a-una-domanda-privata-di-un-insegnante.html> (ultimo accesso: 28/1/2018); Id., «*la guerra è bella, basta non la fare*». *Narrativa modernista e Grande Guerra*, in «Allegoria», 74, 2016, pp. 63-78.



Tiziano Toracca

Il gusto del romanzo tornava a pronunciarsi proprio in quell'anno 1920 con la rivelazione e la prima valutazione di Federigo Tozzi e il lancio, effettuato da Borgese, della parola d'ordine: «tempo di edificare», cioè tempo di tornare alla costruzione, all'impegno, alla responsabilità artistica e umana del romanzo. Sintomi di quel rinato gusto del romanzo, la rilettura del Verga, l'attenzione al pronunciarsi [...] di fenomeni che non vorrei chiamare minori, anche se meno importanti di quelli che ho ricordato: Pea, Moretti, Cicognani, Fracchia, preceduti e accompagnati dalla clamorosa sortita narrativa dello stesso Borgese col *Rubè*. Infine la scoperta di Svevo [...]. E poi l'esplosione, nel 1929, degli *Indifferenti* di Moravia [...]. Da allora in Italia si tornarono a scrivere romanzi [...]. S'intende che quella data iniziale, 1920, [...] attrae a sé un passato quanto inaugura un futuro. I reali risultati raggiunti da Tozzi, la risoluta, anche se ignara opposizione di questo scrittore al metodo [...] della narrativa naturalista, ci hanno richiamato al grande assalto sferrato, con parecchi anni di anticipo, contro il naturalismo da Luigi Pirandello, soprattutto con due romanzi [...]: *Il fu Mattia Pascal*, che risale al 1904, e il *Si gira* che uscì nel 1915. (*RdN*, pp. 421-422)

Massimiliano Tortora ha individuato nel *Romanzo del Novecento* un passo preciso in cui Debenedetti parla degli *Indifferenti* come di un «decisivo punto di svolta»¹⁶ rispetto al romanzo modernista. Eccolo, citato estesamente:

Questa lentezza di sviluppi [Debenedetti sta parlando della storia letteraria] rende più problematico il nostro compito di fissare dei termini, delle date plausibili al periodo che ci proponiamo di studiare. Alla stregua dei fatti, dovremo subito renderci conto che è impossibile stabilire che narrativa moderna e contemporanea è quella che rispecchia la nostra condizione di uomini italiani alla vigilia, e poi all'inizio, di quella che, per brevità, continueremo a chiamare l'era spaziale o cosmica [Debenedetti fa cominciare quest'era con le scoperte scientifiche a cavallo tra XIX e XX secolo]. Potremo poi eventualmente, quando ci saremo addentrati nell'analisi della narrativa italiana dei penultimi e degli ultimi decenni [e cioè degli anni Cinquanta e Sessanta] scoprirvi i riflessi di quest'epoca di trapasso e di inaugurazione: ma saranno riflessi in qualche modo indiretti e passivi, non manifesteranno mai una presa di coscienza di tale trapasso. Una vera presa di coscienza non si comincia a intravedere, e solo sporadicamente, isolatamente, che nell'interpretazione realistica degli *Indifferenti* di Moravia, uscito nel 1929, e nella geniale intelligenza realistica dei romanzi di Svevo, riscoperti proprio in quello stesso giro di anni [...]. Più piena e diffusa, questa presa di coscienza si manifesterà col neorealismo narrativo, o eventualmente, con le reazioni a questo neorealismo, nel secondo dopoguerra. (*RdN*, pp. 4-5)

Debenedetti sta qui aprendo le sue lezioni (il passo è tratto dalle primissime pagine della lezione del 1960-1961) e sta per l'appunto iniziando

16 Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., p. 285.



a riflettere sul metodo migliore da adottare per definire «la nozione di contemporaneità» (*RdN*, p. 3) e storicizzare la letteratura italiana contemporanea. Siamo insomma in un contesto metodologico e introduttivo. Come si vede, *Gli indifferenti* viene qui richiamato accanto alle opere di Svevo (accoppiamento che sembra immediatamente escludere l'idea di una svolta antimodernista del romanzo), a quelle del «neorealismo narrativo» e a delle non ben specificate «reazioni a questo neorealismo». Per capire meglio questo passo bisogna andare avanti nella lettura, fino al punto in cui Debenedetti spiega che cosa è un romanzo (avvalendosi di una definizione di Michel Butor)¹⁷ e distingue tra il romanzo che «rivela una scarsa corrispondenza tra la “realtà” che esso descrive e la realtà che lo circonda» (*RdN*, p. 5) e il cosiddetto «romanzo presa di coscienza» (quello di Moravia, Svevo, il neorealismo e le reazioni al neorealismo). Se il primo consiste in «una serie di fallimenti, di ricerche a tastoni, nel buio, inconsapevoli di ciò che preparano», il secondo è «impiantato su adeguate e tempestive posizioni ideologiche, legate alla storia e alla realtà circostante» (*ibidem*). Se è vero insomma che Debenedetti sta qui tracciando, in qualche modo, un'ipotetica suddivisione tra un prima e un dopo, tra dei fenomeni di “coscienza” e dei precedenti fenomeni di “incoscienza”, mi sembra però indebito ricavarne l'idea di un punto di svolta rispetto allo sviluppo del romanzo moderno e implicitamente della narrativa modernista. La presa di coscienza di cui parla Debenedetti, infatti, non può che avvenire rispetto a quella medesima «era spaziale o cosmica» (*RdN*, p. 4) che caratterizza inequivocabilmente l'inizio del romanzo moderno e contemporaneo. Non può che avvenire rispetto a quella stessa età di crisi con la quale devono fare i conti anche i romanzi precedenti, di Pirandello e Tozzi. I romanzi “presa di coscienza” non segnano affatto una frattura rispetto all'era spaziale e cosmica (del resto appena iniziata) ma vi partecipano con maggiore consapevolezza e in modo più maturo.¹⁸

Il diagramma che Debenedetti disegna a partire dal primo Novecento realizza una curva «frastagliatissima» che tuttavia, «a guardarla nel suo insieme, comincia a semplificarsi, delinea soprattutto lo sforzo di affermare una nuova idea dell'uomo, del senso e dei fini del suo soggiorno sulla terra» (*RdN*, p. 283).

17 Un romanzo è «una risposta a una certa situazione della coscienza», *RdN*, p. 5. (Cfr. M. Butor, *Repertorio. Studi e Conferenze 1948-1959*, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano 1961, p. 13).

18 Si era espresso più o meno in questi termini lo stesso Tortora in un saggio sulla canonizzazione della narrativa italiana del primo Novecento. Dopo aver riflettuto efficacemente sulla convergenza tra le posizioni critiche di Debenedetti e quelle della Neoavanguardia in rapporto alla scelta degli autori canonici del primo Novecento italiano (e dunque: Svevo e Pirandello), Tortora scrive: «Infine, un posto non irrilevante è lasciato a Moravia, che, secondo Debenedetti, con *Gli indifferenti* avrebbe permesso al già “romanzo moderno” di Pirandello, Svevo e Tozzi, di compiere un'ulteriore maturazione», Id., *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, in «Allegoria», 62, 2010, pp. 153-161: p. 154.

La riprova più netta delle correttezza di questa interpretazione viene dall'analisi (solitamente trascurata) che Debenedetti propone di un altro romanzo di Moravia e cioè *La noia* (1960). Debenedetti discute *La noia* di Moravia e *Il dottor Živago* (1957)¹⁹ di Boris Pasternak come romanzi esemplari della narrativa moderna, di quella narrativa per l'appunto cominciata al principio del XX secolo e proseguita nel corso del Novecento fino all'oggi. *La noia* e *Il dottor Živago* sono per Debenedetti, sostanzialmente, romanzi caratterizzati in senso antinaturalistico così come le opere di Proust, Joyce, Tozzi, Pirandello e Svevo.

L'analisi di questi romanzi (considerando anche le date della loro pubblicazione) non può lasciare dubbi circa il modo in cui Debenedetti interpreta la narrativa moderna. Il tracciato del romanzo moderno non si conclude negli anni Venti o Trenta ma prosegue nel corso del XX secolo: Tozzi (e come lui Pirandello) è «il primo anello del romanzo nuovo [...] e ci avvia verso la narrativa di oggi», Proust e Joyce sono gli «antenati della nuova narrativa». Se Moravia e Pasternak possono essere paragonati a questi autori è perché ripetono un gesto tutto sommato simile, *antinaturalistico*: rinunciano all'idea positivista di legge – all'idea che esistano risposte certe, nessi logici, cause ed effetti misurabili, comportamenti necessari o conseguenti e fatti privilegiati – e la sostituiscono con quella dell'onda di probabilità. Come i loro antenati, Moravia e Pasternak rappresentano nelle loro opere «alcuni comportamenti possibili in una situazione che poteva vederne nascere altri, e tutti diversi, eppure altrettanto probabili» (*RdN*, p. 123).²⁰

Veniamo ai fatti. Inutile, ricapitolare il lavoro già fatto e quanto ci sembra di avere acquisito, stando a lungo su Federico Tozzi, il narratore che segna con l'orma più durevole la tappa iniziale del nuovo romanzo italiano intorno agli anni '20. Tozzi ci aveva anche guidati a risalire ai precedenti romanzi di Pirandello. Quest'anno, ripartiremo, appunto, da Pirandello. Intanto, avevamo già segnato la meta, il punto di arrivo, tentando di stabilire i caratteri fisiognomici, il tipo di ricerca del romanzo più vicino a noi. Ci eravamo serviti, a questo scopo, di alcuni tratti peculiari, che avevamo creduto di scorgere in due opere assai recenti e sintomatiche: *Il dottor Živago* di Pasternak e *La Noia* di Moravia. In questi esemplari, s'era ravvisato il romanzo delle probabilità statistiche che si contrappone a quello delle certezze causali, deterministiche, affermatosi col massimo vigore nella narrativa naturalistica. (*RdN*, pp. 284-285)²¹

19 Il romanzo di Pasternak venne pubblicato in Italia in anteprima mondiale da Feltrinelli.

20 Cfr. in particolare le pp. 114-124.

21 Qualche pagina prima Debenedetti traccia anche un parallelo diretto tra Pasternak e Pirandello: «Pirandello agisce ancora in apparenza come un romanziere naturalista che spiega tutto per cause ed effetti per antecedenti e conseguenze: mentre nella sostanza più vera del suo atteggiamento ha già in qualche modo raggiunto una posizione abbastanza simile a quella dello *Živago* di Pasternak: non occorre, e in realtà non si è veramente in grado di motivare gli incontri tra certe linee di destino fatte per incontrarsi», *RdN*, p. 263.

I più importanti riferimenti a questi romanzi si trovano in quattro testi: a) nel quaderno delle lezioni del 1961-1962 (e in misura minore in quello successivo); b) nel saggio presentato alla tavola rotonda organizzata a Leningrado nel 1963, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?*, saggio in cui si accenna anche, brevemente ma negli stessi termini, alle *Furie* di Guido Piovene;²² c) nel testo di una conferenza che Debenedetti tenne a Milano, alla libreria del Saggiatore, nell'aprile del 1963, e che uscirà postumo, nell'autunno del 1967, sulla rivista «L'Approdo letterario» con il titolo *A proposito di "Intermezzo"*;²³ d) infine, di passaggio, nella *Commemorazione* (1965).

Nelle due conferenze del 1963 Debenedetti ripete sostanzialmente le riflessioni che stava svolgendo in quello stesso periodo durante le sue lezioni. Esplicitamente, infatti, a Milano:

Ecco quello che mi è capitato nel *tentativo ancora in corso* di tracciare la storia del romanzo italiano di questo secolo. Dopo aver cercato di fissare un punto di partenza, volevo anche stabilire all'incirca un punto di arrivo, una tappa provvisoria contrassegnata da qualche tratto fisiognomico più saliente della narrativa di oggi. Se alla partenza mi aveva colpito una certa somiglianza tra le epifanie di Joyce e le intermittenze di Proust [...] all'arrivo mi si impose una curiosa, a prima vista incredibile analogia tra un aspetto caratteristico dello *Živago* di Pasternak e uno, altrettanto caratteristico, della *Noia* di Moravia.²⁴

Moravia non privilegia e non considera insostituibile alcun fatto, sceglie «un fatto genericamente indicativo, e come tale fungibile» e non «il fatto imprescindibilmente significativo»; Pasternak non sa garantire che i fatti narrati siano davvero i più significativi perché ignora le traiettorie essenziali dei suoi personaggi, «ci dà [...] le coordinate del punto d'urto; non può darci la traiettoria degli atomi che vi concorrono, il percorso che essi hanno compiuto per giungere a scontrarsi» (*RdN*, pp. 119, 115).

Un ulteriore elemento, a questo proposito, per l'appunto, colpisce: l'«equivalente»²⁵ che Debenedetti impiega con più frequenza per inter-

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

22 «Non entrerò nei particolari di come, nelle *Furie*, i personaggi si rifiutano al romanzo e viceversa; fatto sta che, ancora una volta, tra i due "dover essere", il libro di Piovene diventa "un romanzo da fare", la storia, il "quaderno" di un romanziere al quale il suo romanzo, come egli dice, è scoppiato, è esploso tra le mani», G. Debenedetti, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?*, in «Europa letteraria», IV, 22-24, luglio-dicembre 1963, ora in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 53-64: p. 59. I due "dover essere" del romanzo sono rappresentati dal romanzo tradizionale da un lato (che rassicura il narratore ma non lo appaga) e dal romanzo nuovo dall'altro lato (che appaga il narratore ma non lo rassicura). Cfr. M. Petrucciani, *Debenedetti e la "musica dell'algoritmo"*, in *Il Novecento di Debenedetti*, cit., pp. 232-240. Cfr. G. Piovene, *Le furie*, Mondadori, Milano 1963.

23 G. Debenedetti, *A proposito di "Intermezzo"* [1967], in Id., *Saggi. 1922-1966*, a cura di F. Contorbria, Mondadori, Milano 1982, pp. 50-63.

24 *Ivi*, p. 56, corsivo mio.

25 P.V. Mengaldo, *La «teoria del romanzo» di Giacomo Debenedetti*, in «Strumenti critici», XVII, 1, gennaio 2002, pp. 1-17: p. 5.



pretare e spiegare la narrativa moderna – quello con la fisica – si ripete identico anche per Moravia e Pasternak.

Il romanziere tradizionale si regolava come uno che credesse nell'idea classica, meccanicistica di forza, quindi nella legge che presiede al prodursi di ogni evento particolare. Perciò si assumeva la piena responsabilità dei fatti narrati. Oggi invece si direbbe che nel romanziere, come nel fisico venuto dopo la teoria dei quanta, vige l'idea dell'onda di probabilità, la quale permette solo di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i moventi) che vengono a contatto solo perché esiste statisticamente la probabilità che tale contatto si avveri, e producono un particolare evento, tra innumerevoli possibilità che non siano quei corpuscoli a incontrarsi, anzi che quelli non si incontrino mai [...]. Pasternak è colui che dice: visto che la probabilità c'era, ecco che la faccio avverare [...]. Moravia dice: la probabilità c'è, e io vi do uno degli esempi di ciò che poteva avverarsi, e infatti si è avverato.²⁶

Epica della realtà. Epica dell'esistenza. La traiettoria del romanzo moderno

Per Debenedetti, l'aspetto più caratteristico della narrativa moderna è l'insinuarsi dell'idea di probabilità (e di caso), opposta a quella di necessità (e di destino) su cui si reggeva il romanzo naturalista. Di fatto, da un punto di vista narrativo, ciò si traduce nel sostanziale rovesciamento dell'intreccio naturalistico, nella svalutazione dell'idea di evento e del nesso deterministico di causa-effetto. Un episodio casuale, un'impressione o una percezione possono contare più di intere campiture esistenziali o di esperienze ritenute fondamentali per le sorti di un personaggio: è il passaggio dai "nuclei narrativi" agli "involucri narrativi" descritta da Auerbach in *Mimesis*. Tra personaggio e vicenda, tra l'uomo e il mondo si fatica a trovare un'intesa e una legittimazione reciproca. «Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino».²⁷ Adottando le stesse categorie che Debenedetti impiega in un saggio del 1947 – saggio dedicato a indagare il rapporto tra personaggio e destino – si può dire che all'*epica della realtà* (fondata sulla fiducia di un collegamento tra l'uomo e il mondo, tra i fenomeni e il loro significato) è subentrata l'*epica dell'esistenza* (dove ciò che succede all'uomo è gratuito, accidentale e assurdo e dove il significato dei fenomeni si dissolve).

In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento tra sé e il mondo. Quello che gli succede, si produrrà dunque come qualcosa di spiegabile.

²⁶ Debenedetti, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?*, cit., p. 63.

²⁷ Id., *Personaggi e destino*, cit., p. 106.



Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito.²⁸

Tornerò sul divorzio tra personaggio e destino (e sulle conseguenze che ciò comporta sulla fisionomia del primo), ma il punto chiave è questo: le riflessioni di Debenedetti sul passaggio cruciale dall'epica della realtà all'epica dell'esistenza in rapporto alla narrativa moderna (e dunque, anche, dell'oggi) lasciano intendere che egli è interessato a stabilire le coordinate critiche con cui descrivere non solo quello che oggi chiamiamo romanzo modernista ma il romanzo moderno *tout court*. Non solo il romanzo degli anni Dieci, Venti o Trenta ma tutto il romanzo moderno (fino agli anni Sessanta) si spiega in rapporto a quel passaggio cruciale; non solo il modernismo, ma tutto il romanzo moderno sorge in seno a quella frattura irrevocabile che una nuova cultura (indeterminatezza, probabilità, logica dell'inconscio) stabilisce nei confronti di una precedente cultura (positivismo, determinismo, naturalismo). È precisamente su queste basi che Debenedetti traccia un parallelo tra *L'étranger* (1942) di Albert Camus e *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello «scritto nel 1904, cioè trentotto anni prima dell'*Étranger*» (*RdN*, pp. 418-419), e tra la narrativa primonovecentesca e *l'école du regard* (anche su questo tornerò dopo). Di fronte al nuovo predominio delle leggi di probabilità il personaggio è diventato un estraneo:

un assente di fronte alla vita nella quale pure si agita con iniziative spesso tremende, irreparabili, rovinose: ma vi si agita con una inspiegabile alacrità sorda, passiva, apparentemente sprovvista di ogni scopo, senso e finalità, incapace di qualsiasi progetto e programma: è insomma un muoversi per lui assurdo, in quanto non gli sembra nemmeno una risposta alla esosa, impenetrabile assurdità dell'esistenza. (*RdN*, p. 418)

La critica italiana, come dicevo, ha invece ricavato dalle lezioni di Debenedetti una periodizzazione del modernismo: una sorta di distinzione tra il romanzo modernista, romanzo in cui persisterebbe l'idea di necessità, e il romanzo moderno, costruito, questo sì, interamente, sull'idea di probabilità. Massimiliano Tortora:

28 *Ivi*, p. 107. Il concetto di atto gratuito è già ben presente nel saggio che Debenedetti dedica al volume quindicesimo delle *Novelle* di Pirandello («Una giornata» di Pirandello), saggio che viene pubblicato per la prima volta nel 1937, in due puntate, sul «Meridiano di Roma» (II, 32 e 33, 8 e 15 agosto). «Mettiamo. Un ragazzo ha raccattato per via un grosso chiodo arrugginito. Subito dopo, incontrate due bambine che si picchiavano, ha cacciato quel chiodo nel cranio della più piccola e brutta e debole, e l'ha freddata (*Il chiodo*). Atto gratuito? Ma tutti gli atti di tutti i personaggi pirandelliani partecipano un po' di questa natura: gratuite premesse per sottoporre quei personaggi ad un processo». Id., «Una giornata» di Pirandello, in Id., *Italiani del Novecento*, Giunti, Firenze 1995, pp.127-148: p. 141.

Ora, la narrativa modernista, così come indicata da Debenedetti, si distingue dal successivo romanzo moderno perché ancora non si costruisce sull'idea di probabilità e non dà vita a un'epica dell'esistenza. Al tempo stesso segna uno stacco dai modelli ottocenteschi, accantonando il rigido rapporto causa-effetto a cui si affidava il naturalismo, e aprendo all'*infra*, all'Altro-da-sé, all'irrazionale, mostrati e resi visibili attraverso descrizioni e procedimenti di tipo espressionistico.²⁹

Per Tortora, il romanzo modernista così come descritto da Debenedetti si distingue dal successivo romanzo moderno perché non abbandona la «fiducia in una qualche abitabilità del mondo»: quest'ultimo è «vissuto come opaco, renitente a qualsiasi spiegazione esauriente e definitiva, sfuggente, ma comunque non del tutto alienato ed estraneo». Difatti, aggiunge, «quella del romanzo modernista è ancora "un'epica della realtà", che non ha ceduto il passo all'"epica dell'esistenza"» (propria del successivo romanzo moderno): al limite, la legge di probabilità può servire allo scrittore modernista per «essere sicuro di agguantare esperienze costitutive dell'identità dell'individuo, e decisive per il suo destino».³⁰

La riflessione di Debenedetti, a mio avviso, è però più complessa e si sviluppa soprattutto negli interventi (già in parte citati) poi raccolti nel *Personaggio-uomo*. L'epica della realtà, egli dice – «tempo di Flaubert, di Daudet, di Turgenev, dei Goncourt [...], di Zola» – entra in crisi con «quel fatto che si chiama Proust, e quello che si chiama Pirandello, e quello che si chiama Joyce»:³¹ nell'opera di questi autori i personaggi si rivoltano, scioperano, pretendono di essere incalcolabili e di non soggiacere a leggi meccaniche al pari di fenomeni di storia naturale. Il postulato fondamentale dell'epica della realtà – «la vita sa quello che vuole, sa come arrivarci [...] e questa sua volontà è del tutto conveniente con quello che noi vogliamo che la vita voglia»³² – s'incrina, s'indebolisce e cessa di valere. Il narratore moderno non può che confrontarsi con l'epica dell'esistenza rinunciando alle precedenti certezze: in modi diversi, scrive acutamente Debenedetti, questi autori (Proust, Pirandello, Joyce) cercano allora di «lenire il male dei personaggi che hanno perduto il mondo della sicurezza, i destini a chiusura garantita, di cui godevano al tempo di Zola e di Maupassant».³³ Tentano in poche parole di mantenere in vita il personaggio-uomo a dispetto della crisi irreversibile dell'epica della realtà. La lapide di quest'ultima, dice Debenedetti, si trova in Proust, in uno dei saloni

29 Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., p. 289.

30 *Ivi*, p. 287.

31 Debenedetti, *Personaggi e destino*, cit., pp. 110 e 113.

32 *Ivi*, p. 109. «Per fortuna, sappiamo abbastanza bene che cosa sia, su che cosa si fondi una epica della realtà. Meno di un secolo è passato da quando, sotto i nomi di realismo, naturalismo, sperimentalismo, verismo [...] quell'epica celebrò uno dei suoi consapevoli trionfi».

33 *Ivi*, p. 113.

della Marchesa di Saint-Euverte, dove uno sciocco romanziere mondano ha fatto del concetto di osservazione naturalista un argomento ridicolo. Consapevoli di questa crisi, gli scrittori moderni non rinunciano a rappresentare i propri personaggi come personaggi-uomini in lotta contro la nuova condizione della vita. È proprio questo il punto: fanno i conti con l'epica dell'esistenza, seriamente, tenendo conto dell'obiezione dell'assurdo, senza rinunciare a dare voce e significato a quei corpuscoli esplosi che vi abitano e che tentano di sopravviverci. Per questo li rappresentano ancora come personaggi dalla fisionomia riconoscibile, umana: come dei nostri simili. Riescono a farlo, tuttavia – ed è questa una delle idee più straordinarie di Debenedetti – a patto di mostrarli in tutta la loro *bruttezza*.

Anche la narrativa, a un certo momento, aveva avvertito il bisogno di passare dal mondo visibile a quello dell'*infra*, e vi aveva trovato quei tali corpuscoli, ma disposti ancora a prestarsi come personaggi fatti a immagine e somiglianza dell'uomo, a comunicare i loro segreti di strutture significanti. Nello stesso giro di anni, un buon numero di narratori e pittori, che per brevità chiameremo espressionisti, avevano esperito un ultimo tentativo di salvare la faccia del personaggio uomo. [...]. Per denunciare la presenza, le rivolte e le violenze dell'*infra* ricorrevano ai suoi effetti di disturbo sulla fisionomia, sulla compagine morale dell'individuo. In breve, le loro officine di artisti parvero mutate in un grande reparto di chirurgia plastica [...]. Si sa a quali deformazioni e sistematici imbruttimenti della specie approdarono quei salvataggi in extremis. (CP, pp. 20-21)

Per rimanere nell'ambito italiano, si guardino i personaggi di Pirandello e Federigo Tozzi, i due veri iniziatori del romanzo moderno in Italia. A mettere insieme i visi e le figure di quella gente, si ricava poco meno di un'adunata da moderna Corte dei Miracoli: un repertorio di rappresentanti dello squallido, dello scostante, dello scontroso, dell'inameno, dello scombinato, del repulsivo.³⁴

Nelle coeve lezioni sul romanzo del Novecento, Debenedetti considera l'invasione dei brutti (figure dell'*altro* e dell'*oltre*) come il segnale decisivo del passaggio dall'epica della realtà (deterministica) alla narrativa moderna (probabilistica); come la traccia visibile e indelebile della presa di coscienza di questo mutamento paradigmatico. La bruttezza e la deformazione³⁵ sono l'effetto della sopravvenuta incapacità di vivere: sono il sintomo di un malessere psichico.

34 Id., *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, in «Questo e altro», 5, novembre 1963, ora in Id., *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 66-81: p. 68. Si tratta di una conferenza letta a New York nel 1963.

35 Il riferimento va anzitutto a Cézanne, «uno dei più precoci e ormai gloriosi assertori della deformazione», *RdN*, pp. 445-446. «L'espressionismo [...] è una nuova rivincita dell'occhio interno, dell'occhio dello spirito» (*ivi*, p. 456). Su questo aspetto si possono vedere: A. Grandelis, E. Zinato, *Il modello Venturi nella saggistica di Giacomo Debenedetti*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 53-62; W. Pedullà, *Debenedetti e il Novecento*, in *Il Novecento di Debenedetti*, cit., pp. 91-114; M.G. Messina, *Debenedetti e le arti figurative*, in *Debenedetti e il Novecento*, cit., pp. 311-319.



L'invasione dei brutti è [...] il segno che è cessata la fiducia nella possibilità senza eccezioni di spiegare causalmente i personaggi e ciò che a loro succede. (*RdN*, p. 441)³⁶

Le riflessioni di Debenedetti sulla fine dell'epica della realtà sono tuttavia più articolate e introducono il discorso su Vittorini e Pavese. L'epica della realtà, infatti, ha tentato in qualche modo di sopravvivere. In particolare, si domanda a un certo punto Debenedetti, l'epica della realtà «è [...] riuscita a trovare le favole competenti ai propri personaggi, o viceversa i personaggi a misura delle proprie favole?». È riuscita cioè a restare in vita, sebbene come favola, e a legittimare ancora la vicenda dei propri personaggi in un regime in cui il personaggio e il mondo «si presentano l'uno all'altro come assurdi»?

Per un po' di tempo, era parso che l'America avesse inventato un nuovo repertorio di queste favole. Oggi però quegli stessi che se ne dichiaravano più entusiasti, hanno le loro respiscenze, e cominciano a dichiarare che anche la moderna mitologia realistica di tipo americano si è stancata [...]. D'altronde, se parlate coi nostri cultori di un'epica della realtà, vi sentirete dire che stanno alla ricerca di un linguaggio. Che qui non può significare vocabolario, o grammatica, o sintassi [...] bensì organica persuasione d'aver trovato il punto d'intesa tra il personaggio e il mondo; cioè, ancora una volta, *la congruenza tra personaggio e vicenda*.³⁷

È precisamente di questa congruenza che sono andati in cerca Pavese (*Paesi tuoi*) e Vittorini (*Conversazione in Sicilia*). Hanno infatti tentato «innesti di vita americana» per sollecitare il punto d'intesa tra i propri personaggi e il mondo e tuttavia hanno a loro volta finito col mostrare le crepe di quell'intesa.³⁸ Nell'animo dei contadini di Pavese risuona «qualcosa d'irricoscibile e straniero» e le azioni che compiono, per quanto plausibili, non appartengono del tutto a loro. Vittorini ha sfogato «nel surreale la carica che il linguaggio aveva addensato nel protagonista» il quale, altrimenti, avrebbe compiuto azioni «incompatibili col suo ritratto d'uomo».

La vita va avanti, gli uomini seguivano a nascere, crescere, lavorare, nutrirsi, far l'amore, e morire in buona fede, se anche un manipolo di pensatori abbia constatato che il mondo è irrazionale e la vita gratuita, che la nuova genesi si apre con le parole: in principio è l'assurdo. Ma tra intellettuali, tra scrittori, le cose non possono andare così lisce. L'obiezione dell'assurdo è troppo ingombrante e corrosiva perché si possa fare a meno di

³⁶ Cfr. soprattutto le pp. 440-462.

³⁷ Debenedetti, *Personaggi e destino*, cit., pp. 107-108, corsivo mio.

³⁸ Si tratta, secondo Berardinelli, della «restaurazione poco credibile (la "maniera americana" di Pavese e Vittorini) di un'epica superata dall'inizio del secolo», Id., *Giacomo Debenedetti, il libertino devoto*, cit., p. xiv. Più in generale, su questo (che meriterebbe un discorso critico più approfondito) ha ragione Berardinelli: Debenedetti «non crede nella possibilità di un neorealismo», Id., *Giacomo Debenedetti: Il Novecento nella prospettiva del romanzo*, cit., p. 50.



tenerne conto. L'epica della realtà e quella dell'esistenza possono apparentemente influenzarsi; nella loro vera sostanza si escludono.³⁹

Un'epica della realtà, continua Debenedetti, che «proseguisse imperterrita, senza avere smaltito quell'obiezione [dell'assurdo], sarebbe ingenua e sleale verso la propria natura».

Come si vede, anche i romanzi di Pavese e Vittorini, per Debenedetti, sono romanzi moderni. Per quanto diversi da Joyce, Proust e Pirandello – i quali hanno preso atto della nuova irrazionalità del mondo – Vittorini e Pavese danno conto a modo loro dell'obiezione dell'assurdo: «inoculando alla chetichella dosi di sconosciuto sotto la vecchia pelle del personaggio».⁴⁰

Uno degli aspetti chiave che Debenedetti riconosce a quegli autori che oggi consideriamo modernisti è il tentativo di escogitare dei metodi per offrire ai propri personaggi un qualche orizzonte di senso contro l'obiezione dell'assurdo. Il tentativo di bilanciare gli effetti distruttivi e traumatici della nuova epica dell'esistenza – lo sgretolamento dell'io e la sua improvvisa alienazione – con «una sorta di trascendenza del reale, una tensione metafisica e quasi mistica»⁴¹ che permette ai personaggi di cogliere la realtà più vera, quella che si nasconde nelle cose, e di afferrarne pienamente l'essenza e il significato. È in fondo il privilegio di riuscire a svelare "l'interno delle cose" grazie a epifanie, intermittenze del cuore, occasioni, apparizioni; la possibilità di ricomporre il senso mostrando ciò che il romanzo naturalista nascondeva o non vedeva.⁴²

Scriva Debenedetti a proposito di Proust e del «momento privilegiato in cui le cose si aprono»:

Questa esigenza di narrare non più le cose, ma le loro epifanie, la vita seconda che si svela nelle epifanie, costituisce il carattere iniziale, il tema originario [...] del nuovo romanzo. Il quale è antinaturalista, si oppone al naturalismo, proprio perché sottomette gli oggetti, personaggi e fatti, del romanzo naturalistico a quell'atto esplosivo che li porta ad aprirsi come una scorza. Il nuovo romanzo disoculta ciò che il materiale e il trattamento narrativo-descrittivo del romanzo naturalista aveva occultato. (*RdN*, p. 434)⁴³

39 Debenedetti, *Personaggi e destino*, cit., p. 108.

40 *Ivi*, pp. 115-116.

41 Bertoni, *L'angelo delle tenebre*, cit., p. 23.

42 «Questo *homo fictus*, questo personaggio-uomo, quale ci appare nell'arte moderna riesce infinitamente prezioso come indizio della necessità, da parte di quest'arte moderna, e in specie della narrativa, di disoccultare qualcosa di cui il naturalismo non aveva avvertito, o solo pochissimo, la presenza, tanto che si era potuto limitare a una descrizione dell'uomo visibile, a un resoconto razionale e motivato dei suoi atti; mentre il romanzo moderno è tormentato [...] dal bisogno di epifanizzare quell'uomo, di scoprire l'invisibile che si annuncia attraverso il visibile, ma insieme cerca di sottrarsene», *RdN*, p. 439.

43 Affermazioni del genere sono diffuse un po' dappertutto nei saggi e nelle lezioni ma in particolare quando Debenedetti parla dei due "capostipiti" del nuovo romanzo, Joyce e Proust. «Le cose dicono qualcos'altro da ciò che è scritto nella loro immediata presenza; quell'altro, quel se-



È proprio per queste ragioni, come scrive bene Tortora, che l'eroe modernista cerca di comprendere il mondo, di interpretarlo e «di renderlo più a sua misura (senza naturalmente avere alcuna garanzia di riuscita, anzi fallendo sistematicamente)». ⁴⁴ Non, allora, perché quella del romanzo modernista è ancora un'epica della realtà ma perché l'epica dell'esistenza (ormai inevitabile) non implica necessariamente una resa all'assurdo e al non-senso. ⁴⁵

Attraverso le intermittenze del cuore, i personaggi di Proust, per quanto irrisolti, scuotono l'inerzia del mondo naturalistico (il suo vocabolario e la sua ordinarietà), svelano la *claritas* dei fenomeni e permettono al loro autore di vivere una sorta di processo di iniziazione; Pirandello trascina i suoi personaggi attraverso svariate possibilità, combinazioni e deformazioni per garantire loro il diritto a essere persone; Joyce propone ai suoi personaggi di confidarsi con il mondo attraverso il potere irradiante delle epifanie e di identificarsi con gli eroi dell'*Odissea* per affrontare il proprio destino. Se Kafka mantiene in vita l'epica della realtà è per un motivo paradossale: perché fin da subito, senza attendere e dunque senza dover affrontare il passaggio all'epica dell'esistenza, «ha avuto il coraggio di rinunciare a ogni garanzia e soccorso della realtà prestabilita».

Dietro la materia opaca e visibile, il personaggio di Kafka somiglia soltanto all'invisibile delle proprie angosce e conflitti: ognuno dei suoi tratti è un tratto di quell'invisibile. Messosi così in condizione di non doversi più spiegare con la Terra [...], Kafka può accompagnare il suo personaggio lungo l'arco di una vicenda tutta logica e pertinente. ⁴⁶

greto, quella realtà seconda è la sola qualità che le rende degne di essere raffigurate. A noi importa che si senta l'esigenza di rivelare quella realtà seconda. È il tema nuovo del romanzo» (*RdN*, p. 295). Joyce e Proust sono infatti coloro che «paiono supporre un'intenzionalità anche degli oggetti», sono autori che comunicano, nelle rispettive concezioni dell'arte, «l'idea di un esplodere verso» (*ivi*, p. 305). Per una lettura attenta e critica di queste pagine (nelle quali Debenedetti chiama in causa l'interpretazione della fenomenologia di Husserl fatta da Sartre) cfr. M. Lavagetto, *La sollecitazione ermeneutica*, in *Il Novecento di Debenedetti*, cit., pp. 59-70.

44 Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., p. 287. «Ciò che contraddistingue il modernismo», scrive ancora Tortora, «è sostanzialmente il tentativo ostinato di cercare la verità (e dunque di poter descrivere fedelmente il mondo) e la consapevolezza che questo obiettivo non sarà mai raggiunto», Id., *Il Novecento modernista (risposta pubblica a una domanda privata di un insegnante)*, cit.

45 È precisamente in questa prospettiva che Debenedetti analizza quegli scrittori che oggi chiamiamo modernisti. Ma è in questa stessa prospettiva (come hanno messo in luce molti interpreti parlando dello stile di Debenedetti) che egli agisce in quanto critico: mediando tra le forze laceranti e invisibili della letteratura moderna, novecentesca, e quelle più rassicuranti e visibili della letteratura naturalista, ottocentesca. Opportunamente Berardinelli: «Il culto debenedettiano del romanzo, la sua nostalgia per il romanzo ottocentesco e la sua fede nella verità di quello novecentesco, spiegano tutta la sua impresa critica», Id., *Giacomo Debenedetti: Il Novecento nella prospettiva del romanzo*, cit., p. 53. Cfr. N. di Nunzio, *Da Auerbach a Debenedetti: il modernismo come metodo*, in «Intersezioni», XXXII, 1, aprile 2002, pp. 93-112. Cfr. anche W. Pedullà, *Il Novecento segreto di Giacomo Debenedetti*, Rizzoli, Milano 2004.

46 Debenedetti, *Personaggi e destino*, cit., p. 116-117.



A differenza degli altri autori modernisti sopra citati, Kafka non porta alcun lutto per il proprio stato di orfano che ha perduto «la geometria che misurava la Terra». ⁴⁷ Ha infatti rinunciato *fin dal principio* alle garanzie e alle certezze che venivano offerte dalla realtà (alle sue leggi deterministiche, all'idea di destino e alle sue traiettorie) e ha predisposto e organizzato «l'epica della *propria* realtà». ⁴⁸

Per Debenedetti, come dicevo, il romanzo del Novecento è una categoria unitaria che arriva sino all'oggi. Quando a un certo punto scrive, citando Michel Tapié, che «il punto di arrivo della nostra storia incontra veramente un romanzo mutato, anzi “un romanzo altro”», Debenedetti sta parlando ancora una volta del romanzo del Novecento: dell' *école du regard*, certo, ma anche della *Noia* e del *Dottor Živago*, di Tozzi, Pirandello, Joyce, Proust. Il romanzo altro di cui si parla è il romanzo moderno, “altro” rispetto al naturalismo. ⁴⁹ Del resto, subito dopo aver discusso *La noia* e *Il dottor Živago* come esempi di romanzo dell'oggi, Debenedetti risale «al primo anello del romanzo nuovo» (a Tozzi, *RdN*, p. 119) per ribadire che la logica della narrativa moderna (della narrativa che va da Tozzi e Pirandello al teatro di Beckett e Ionesco) si chiarisce in opposizione a quella tradizionale.

Nonostante si tratti di una categoria unitaria, il romanzo moderno compie tuttavia, è vero, una profonda involuzione di cui la metamorfosi del personaggio-uomo in personaggio-particella è il fenomeno più emblematico. Il dilagare di “antiromanzi”, di antipersonaggi o, al contrario, di patetici e reazionari «legittimisti del personaggio uomo» (*CP*, p. 30) costituisce per Debenedetti il segnale più evidente di un'involuzione rispetto al momento inaugurale della narrativa moderna.

L'antiromanzo si presenta oggi come l'erede irricognoscibile, ma legittimo, delle gloriose spedizioni nell' *infra* intraprese dalla narrativa degli antenati. Un rapido sguardo alle successive generazioni del romanzo mostra

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

47 *Ivi*, p. 118.

48 *Ivi*, p. 116, corsivo mio.

49 Federico Bertoni interpreta questo passo pensando che con “romanzo altro” Debenedetti intenda riferirsi all'antiromanzo. Quest'ultimo sarebbe appunto il romanzo “altro” rispetto alla narrativa “degli antenati” (quella di Joyce, Proust e i modernisti italiani). Le riflessioni che seguono, tuttavia (cfr. *RdN*, pp. 112-124), dimostrano chiaramente che Debenedetti sta qui parlando del romanzo moderno, il quale è “altro” unicamente rispetto al romanzo tradizionale, naturalista. In Debenedetti c'è in fondo una sola categoria di romanzo “altro” ed è il romanzo naturalista. Anche l'antiromanzo, per quanto irricognoscibile, è l'erede legittimo del romanzo moderno e non rappresenta un'altra categoria. Dopo aver attentamente mostrato che per Debenedetti “romanzo nuovo”, “romanzo moderno” o “romanzo di oggi” sono espressioni diverse della stessa categoria (cfr. anche *supra*, nota 11), Bertoni vuole mostrare che, in verità, il romanzo di oggi, per Debenedetti, è un romanzo altro, un antiromanzo, un romanzo dell'assurdo, esistenzialista. Il che, a mio avviso, è vero solo in parte, come dimostrano le osservazioni che Debenedetti dedica a Moravia e Pasternak. Un fatto comunque è certo: per quanto diverso e stratificato, l'antiromanzo in Debenedetti fa parte della stessa categoria alla quale appartengono i romanzi degli antenati. Cfr. *infra* nel testo.

come siano venuti meno, decade dopo decade, la capacità e lo zelo di gestire l'azienda dei vecchi. In altre parole, sembra essersi logorata a poco a poco la forza di persuasione occorrente a far parlare i corpuscoli esplosi dagli oggetti materiali e dagli stessi personaggi. (CP, p. 22)

Erede *irricoscibile* ma *legittimo*: nel *Nouveau roman* così come, similmente, in quello che Debenedetti chiama «romanzo delle situazioni estreme»,⁵⁰ allo sciopero dei personaggi si somma la serrata degli autori e al personaggio-uomo subentra il personaggio-particella, vale a dire «il numero di matricola».⁵¹ Da un lato, contrariamente ai loro predecessori, gli autori contemporanei hanno rinunciato a far parlare i corpuscoli esplosi del personaggio classico e «a comunicare i loro segreti di strutture significanti» (CP, p. 20); dall'altro lato, quegli stessi corpuscoli sono diventati refrattari a esprimersi.

Il teatro e i romanzi dell'assurdo – Ionesco e Beckett in testa – rappresentano delle «popolose riserve di personaggi particelle» (CP, p. 25). L'antiromanzo è insomma l'erede involuto della narrativa dei primi decenni del Novecento: se entrambi – l'una (la narrativa modernista) e l'altro (l'antiromanzo) – condividono il passaggio dall'epica della realtà all'epica dell'esistenza, la metamorfosi del personaggio-uomo in personaggio-particella è tuttavia il segnale di un logoramento.

L'involuzione è controllabile anche nei suoi corrispettivi reali e quotidiani: l'*infra* della psiche, inquisito con le varie pratiche freudiane, postfreudiane, parafreudiane e antifreudiane, si è ridotto a risposte sempre più stereotipate; nella psicologia del profondo l'età delle grandi scoperte sembra segnare un punto d'arresto: gli usi sempre più spuri che se ne fanno, la psicoterapia da *weekend*, ne sono la prova. (CP, p. 23)

Per Debenedetti, è innegabile, un'involuzione nel tracciato della narrativa moderna, guardando opere e autori contemporanei, c'è e si nota.⁵² Tuttavia, considerando il giudizio negativo che esprime a proposito di questa metamorfosi (basterebbe pensare all'identikit dell'antipersonaggio)⁵³ e considerando l'interesse contrario, verso forme di resistenza a quella metamorfosi e dunque verso forme narrative più prossime a quelle del primo Novecento, la «progressiva modificazione del personaggio uomo» (RdN, p. 623) appare nelle riflessioni di Debenedetti un argomen-

50 Debenedetti fa rientrare in questa categoria, ad esempio, *Capriccio italiano* (1963) di Edoardo Sanguineti. Cfr. CP, pp. 30 e 31.

51 A. Robbe-Grillet, *Il Nouveau Roman* [1963], trad. it. di L. De Maria e M. Militello, Sugar, Milano 1965, p. 57 (citato in Debenedetti).

52 A dir la verità, e significativamente, la metamorfosi del personaggio uomo in personaggio-particella prende avvio, per Debenedetti, nella parabola di Kafka *Davanti alla legge*, parabola successivamente inserita nel *Processo*. Cfr. CP, pp. 27-29.

53 I «predicati» della nozione di antipersonaggio sono questi: isolamento, incomunicabilità, insignificanza, estraneità, inautenticità. Cfr. CP, pp. 34-35.

to estremamente aperto e irrisolto. Ha ragione Goffredo Fofi: «del *personaggio-uomo* e dell'ordine narrativo cui è appartenuto, Debenedetti ha pur nostalgia». ⁵⁴ Commemorazione, certo, e dunque, come scrive Berardinelli, «il lutto dell'orfano del romanzo [...] discorso critico in forma ironica, pietosa cerimonia funebre in memoria del romanzo», ⁵⁵ e tuttavia commemorazione provvisoria, incerta, non assoluta. Le «ultime conseguenze» (*RdN*, p. 621) della metamorfosi del personaggio-uomo non sembrano insomma, necessariamente, le ultime.

Debenedetti non crede davvero alla fine del personaggio-uomo. Lo si ricava pensando proprio al giudizio espresso su Moravia e Pasternak. C'è un passaggio, in *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?* (1963), in cui Debenedetti, dopo aver descritto *La noia* e *Il dottor Živago* come dei romanzi moderni, osserva che Joyce, Proust e Pirandello, pur essendo «parecchio fuori del naturalismo [...] rimangono ancora *di qua da questa tappa*». ⁵⁶ I romanzieri che scrivono «all'indomani del naturalismo ottocentesco» ⁵⁷ fanno parte della stessa famiglia di Moravia e Pasternak eppure appartengono a una fase precedente. Strano, considerando che qualche anno dopo, per l'appunto nella *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* (1965), la “tappa” che né Joyce, né Proust né Pirandello raggiungono non è più rappresentata dalla narrativa di Moravia e Pasternak ma dall'antiromanzo. Strano, pensando che questa volta (nella *Commemorazione*) *La noia* e *Il dottor Živago* stanno proprio dalla parte di Joyce e Proust e cioè di coloro che hanno applicato a loro volta le leggi di probabilità. Strano, soprattutto, pensando alla linea di continuità che Debenedetti traccia dappertutto – nei due saggi appena citati (*Un punto d'intesa sul romanzo moderno?* e la *Commemorazione*), nelle lezioni sul romanzo, e in *A proposito di “Intermezzo”* (1967) – tra i romanzi di Moravia e Pasternak e le prime prove del romanzo moderno. Se è vero, allora, che Moravia e Pasternak sono molto più disponibili dei loro antenati ad accettare e ad ammettere le leggi di probabilità, ⁵⁸ tuttavia le loro opere (come del resto i film di Miche-

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

54 Per illustrare la situazione esposta nel finale della *Commemorazione* («E allora, a chi votarsi se non al vecchio, ma ancora vegeto, solerte, servizievole, personaggio-uomo?», *ivi*, p. 49) Debenedetti, scrive Fofi, «sceglieva un romanzo di Moravia, *L'attenzione*, e due film di Antonioni, *L'eclisse* e *Deserto rosso*». Id., *Il contributo di Debenedetti alla storia del cinema italiano*, in *Giacomo Debenedetti, l'arte del leggere*, cit., pp. 117-125: p. 124 (la citazione di Fofi, a testo, è a p. 123). In realtà, come dirò, nel finale della *Commemorazione* Debenedetti non parla solo di Moravia e Antonioni ma anche di Volponi e Parise. Cfr. *infra* nel testo.

55 Berardinelli, *Giacomo Debenedetti: Il Novecento nella prospettiva del romanzo*, cit., p. 54.

56 Debenedetti, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?*, cit., p. 64, corsivo mio.

57 *Ivi*, p. 55.

58 «Difficilmente si spiegherebbero le peripezie dei personaggi di *Živago*, la casualità degli esempi adottati da Moravia per dare l'idea di ciò che dicono e fanno i protagonisti della *Noia*, se non si ammettesse negli autori un'istintiva accettazione di quelle leggi», *CP*, p. 21. Per l'ambivalente interpretazione del romanzo di Pasternak cfr. S. Garzonio, *Il dottor Živago e il modernismo*, in *La rete dei modernismi europei*, cit., pp. 315-327.



langelo Antonioni)⁵⁹ non sono degli antiromanzi e non inneggiano all'antipersonaggio. Mantengono viva la fiducia in un qualche orizzonte di senso nonostante abbiano accettato l'estensione del dominio dell'epica dell'esistenza. Ciò che mi sembra di assoluta rilevanza pensando all'interpretazione e alla periodizzazione del modernismo è proprio il fatto che Debenedetti consideri Tozzi e Pirandello da un lato, Moravia e Pasternak dall'altro come i rappresentanti di una stessa tendenza narrativa che mantiene in vita o cerca di mantenere in vita il personaggio-uomo. Questa istanza di resistenza all'indeterminatezza e al caos, unita alla coscienza della fuoriuscita dal naturalismo, dal positivismo e dal principio di causalità, costituisce difatti, come detto, il tratto più caratteristico e persistente della narrativa modernista.

Il finale della *Commemorazione*: Volponi, Parise

Nel finale della *Commemorazione* – siamo nel 1965 – Debenedetti accenna a due romanzi italiani appena pubblicati. Li definisce «due invenzioni mitologiche» e fa capire di considerarli dei possibili tentativi di salvaguardare il personaggio-uomo e di sfuggire alla poetica del personaggio-particella. Debenedetti sta discutendo *La macchina mondiale* di Paolo Volponi (1965) e *Il padrone* di Goffredo Parise (1965).

Per il giovane Lukács, «il romanzo *era* l'epopea del mondo abbandonato dagli dei, la psicologia dell'eroe di romanzo *apparteneva* al demoniaco». Che cosa può succedergli in un mondo abbandonato anche dal demone? Per intanto, due dei romanzi italiani che quest'anno hanno mosso le acque sono anche due invenzioni mitologiche. Difficile dire a quale mondo celeste o tellurico appartengano gli «automi-autori» della *Macchina mondiale* di Volponi; certo Parise nel *Padrone* ha più o meno laicizzato una demonologia, riscontrabile sugli archetipi più ossessivi. Noi diffidiamo dei miti, d'accordo; abbiamo sistemi razionali che ci assistono e consigliano nel lavoro di modificare il mondo [...]. Ma certe valenze dell'uomo, quanto più egli si adopera a estrovertirsi nell'azione collettiva, continuano a cercare, a trovare nel mito, o in qualcosa che gli somiglia, la sostanza affine con cui combinarsi. (*CP*, pp. 48-49)⁶⁰

59 Attraverso l'uso della panoramica, del carrello e della dissolvenza, il cinema «favorisce le resistenze del personaggio uomo, che mettono quasi sempre in scacco l'antipersonaggio» (per questo Antonioni è un narratore moderno ma non un autore di antiromanzi), *ivi*, p. 42. Dello stesso avviso Guido Aristarco, *Debenedetti e il cinema*, in *Il Novecento di Debenedetti*, cit., pp. 125-131, in particolare a p. 130. Del resto è proprio a partire da un libro di Aristarco (Id., *Cinema italiano 1960: romanzo e antiromanzo*, il Saggiatore, Milano 1961) che Debenedetti contesta l'idea che Antonioni sia «tra i maestri dell'antiromanzo», *CP*, p. 39. Interpreta diversamente Mengaldo, *La «teoria del romanzo» di Debenedetti*, cit., p. 14.

60 La citazione di Lukács è tratta da *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, trad. it. di F. Saba Sardi, Sugar, Milano 1962, p. 150.



Nonostante un certo inevitabile impressionismo, le parole di Debenedetti denunciano che a metà degli anni Sessanta, in un mondo abbandonato non solo dagli dei ma anche dal demonio, i romanzi sopracitati di Volponi e Parise scommettono nuovamente su «certe valenze dell'uomo» che sembravano ormai abbandonate: in questo modo si allontanano dall'antiromanzo e dai suoi protagonisti-particelle sommersi nel flusso dell'esistenza. Sarebbe indebito ricavare da queste pagine finali una qualche definizione dei romanzi di Volponi e Parise in rapporto alla narrativa modernista. Tuttavia, se considerati all'interno del tracciato di lungo periodo descritto da Debenedetti e se immaginati, soprattutto, come esemplari riconoscibili (romanzi) e non irriconoscibili (antiromanzi) di quel romanzo del Novecento, moderno, che prende avvio con la narrativa di Tozzi e Pirandello, Svevo, Proust e Joyce, *La macchina mondiale* e *Il padrone* spingono allora, quanto meno, a riflettere sulle persistenze del modernismo nella seconda metà del Novecento. I romanzi di Volponi e Parise – quello di Debenedetti sembra quasi un auspicio – potrebbero insomma riattivare la poetica del romanzo modernista restituendo peso al personaggio-uomo e dunque rimettendo in moto quella dialettica tra perdita di senso e ricerca di senso di cui la “bruttezza”, l'inettitudine, la malattia, l'insufficienza dell'io etc., appaiono come straordinarie formazioni di compromesso. L'antiromanzo è l'erede irriconoscibile della narrativa modernista e tuttavia Debenedetti lascia intendere che alla metà degli anni Sessanta possono darsi ancora romanzi che nonostante l'irrazionalità e l'insensatezza costitutive del mondo raccontano la vita di personaggi in carne e ossa che agiscono, che lottano, che vanno alla ricerca di spiegazioni, interpretazioni, di *intesa* con il mondo: «personaggi dotati di destino». ⁶¹

Nelle ultime pagine della prima monografia dedicata a Volponi, Gian Carlo Ferretti rivela di aver letto una parte ancora inedita di *Corporale* (1974) e di averne ricavato alcune impressioni provvisorie e parziali. Siamo nel 1972.

Al centro del romanzo Volponi colloca un personaggio-uomo che vive, pensa, soffre, gode, è *personaggio* con tutto il proprio corpo: odori, sapori, desiderio, vista, piacere sessuale, gusto del palato, defecazione, eccetera [...]. Il personaggio-uomo che dice io ha militato nel partito comunista, ha una famiglia, ha rapporti con amici [...]. Ha esperienze di relazioni sociali, commenta i grandi fatti politici del mondo, ma sente sempre tutto questo intimamente lontano ed estraneo ad una natura che pulsa dentro di lui, violata, violentata, stravolta, mistificata, offesa [...] non c'è più, al centro del nuovo romanzo, l'individuo *diverso*, l'irregolare, l'anormale [...] non più un Albino o “un Anteo” [...] ma la stessa *natura* che ciascuno si porta dentro di sé, snaturata o impastoziata con la *ragione* collettiva,

61 Berardinelli, *Giacomo Debenedetti: Il Novecento nella prospettiva del romanzo*, cit., p. 54.

storica, sociale, la ragione della normalità e dell'obbedienza a leggi artificiali. Una natura intesa, insomma, come premessa di umanità integrale.⁶²

In questo brano, l'insistenza sul personaggio-uomo è molto significativa. Diversamente da Ferretti, non credo che il protagonista di *Corporale* sia un "non irregolare": egli è pur sempre un diverso (come l'Anteo Crocioni della *Macchina mondiale*, sebbene non più contadino ma intellettuale) e anzi la diversità è per lui sinonimo di vitalità, rinascita, mutazione.⁶³ Ciò che conta però, pensando alla prospettiva tracciata pochi anni prima da Debenedetti, è l'obiettivo finale della ricerca intrapresa da Gerolamo Aspri. Personaggio che prefigura, almeno da questo punto di vista, la metamorfosi animale del nano Mamerte del successivo *Il pianeta irritabile* (1978),⁶⁴ Aspri va ossessivamente in cerca di un'«umanità integrale»: pretende di avere un'intesa con una natura che è anzitutto storica; fa un uso conoscitivo, con le parole di Debenedetti, di «certe valenze dell'uomo».⁶⁵ Oltre a fissare e chiarire alcune coordinate critiche decisive per la comprensione e la definizione del modernismo, i saggi e le lezioni di Giacomo Debenedetti alimentano l'idea di un tracciato di lungo periodo, altalenante, di quella stessa tendenza narrativa aperta da Tozzi e Pirandello – e Proust, Joyce, Gide, Kafka – e proseguita da Svevo e Moravia e oltre, fino all'antiromanzo e all'antipersonaggio. Oggi sappiamo che quell'involuzione di cui parlava Debenedetti, l'antiromanzo, non ha dominato il cam-

62 G.C. Ferretti, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 70-72.

63 Cfr. G. Guglielmi, *Il romanzo centrale di Volponi*, in *Miscellanea di Studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Vecchiarelli, Roma 2001, pp. 439-446; T. Toracca, *Corporale romanzo neomodernista*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 385-404; E. Zinato, *Inconscio non rimosso e relazione corpo-mente in «Corporale» di Paolo Volponi*, in *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, a cura di A. Ginzburg, R. Luperini, V. Baldi, in «Moderna», XVII, 2, 2015 pp. 143-152.

64 Cfr. T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, in «Italianistica», XLII, 1, 2013, pp. 145-164. Cfr. anche P. Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel «Pianeta irritabile» di Volponi*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 461-476.

65 Sebbene in senso contrario, ha discusso la narrativa di Volponi alla luce delle riflessioni di Giacomo Debenedetti anche Salvatore Ritrovato. Cfr. Id., *Il personaggio "disintegrato"*, in Id., *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Metauro, Pesaro 2013, pp. 99-116. «Di singolare interesse per comprendere la soluzione di continuità fra i personaggi di Saluggia e Crocioni e quelli di Aspri e Saraccini, è la pubblicazione postuma su "Paragone", nel 1967 [...] della *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* [...]. Un memorabile intervento [...] che affronta [...] il progetto – e l'invito – dell'*école du regard* a liberare la narrativa e il cinema dalla presenza di un *io* in grado di accedere al senso della storia o addirittura di interrogarlo (si pensi a *L'attenzione* di Moravia e a *Deserto Rosso* di Antonioni), a favore di un modello frammentario così come si realizzava nel "personaggio particella" (si veda, per esempio, *Capriccio italiano* di Sanguineti). È in tale contesto che va collocato l'embrione formativo di *Corporale* e del suo protagonista il quale detiene la parola in soggettiva, ma la condivide in maniera antifrastica con altri suoi doppi [...] e sembra segnare una rottura definitiva con la società, dal momento che il lavoro non redime e non offre [...] soluzioni utopiche, ma solo rivolte e fughe. Da Aspri a Overath, a Murieta, la parabola del personaggio volponiano giunge al capolinea, non trova più riparo nella facoltà illusoria del romanzo che assegna particolare importanza al punto di vista, com'è vero che *le personnage du roman n'est pas une personne*... Il percorso di questa riconosciuta incompletezza ontologica del personaggio-uomo [...] si rivelerà nel *Pianeta irritabile* [...] e avrà l'ultima tappa nelle *Mosche del capitale*», *ivi*, pp. 111-113.



po letterario negli anni Sessanta e Settanta e neppure in seguito. Già Debenedetti, del resto, si rendeva conto degli scarsi risultati pratici dell'antinarrativa rispetto al grande impegno teorico dei suoi sostenitori. La persistenza e la riemersione della tendenza modernista nel secondo Novecento (e oltre), è questa l'ipotesi che ci consegna, indirettamente, Debenedetti teorico del romanzo moderno, di quel «romanzo del nostro secolo», «fisico e metafisico», «proprio quello che discende da Joyce e da Proust» e che «vuole scoprire il senso di ciò che appare e di ciò che succede, il senso dei destini [...] il senso delle cose» (*RdN*, p. 514). In questa prospettiva e infine, colpisce che nel suo saggio più importante – *Le difficoltà del romanzo* (1966) – per spiegare la sua poetica Volponi si rifaccia esplicitamente e convintamente alle categorie con cui Debenedetti aveva descritto gli esordi del romanzo moderno.

Mentre la natura per la vecchia fisica era «naturale», descritta, prestabilita, per la nuova fisica diventa umana proprio perché artificiale, perché chi la osserva la scopre: è una natura in opposizione a quella visibile; cioè è stata abbandonata la scala del naturale per andare a scoprire l'indeterminato, l'invisibile, l'ipotetico [...]. Al principio di causalità si sostituisce come principio metodologico, almeno in molti casi, quello di indeterminazione. Il tipo di natura nuova che si affronta è utopistica: è la natura reale in trasformazione.⁶⁶

Debenedetti,
il romanzo
moderno e il
modernismo
italiano

66 P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo* [1966], in Id., *Romanzi e prose*, I, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002, pp. 1023-1038: p. 1030. Ha scritto Zinato: «È sbalorditiva la contiguità tra queste intuizioni di Volponi e le celebri riflessioni coeve di Debenedetti, capaci di tradurre la fenomenologia del personaggio della grande narrativa europea del Novecento nelle metafore della fisica nucleare e dell'«urto degli atomi»», Id., «Un pianeta senza moneta». *Cosmogonie volponiane: utopia, scienza, letteratura*, in P. Volponi, *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, in «Istmi», 13-14, 2004, pp. 9-39: p. 35.

