

Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano*

Raffaele Donnarumma

1. Un'eccezione presa per regola

Il 5 ottobre 1927, mentre sta lavorando a *Orlando*, Virginia Woolf annota sul suo diario: «I can make up situations, but I cannot make up plots».¹ La modestia nell'ammissione di incapacità vela l'orgoglio di una dichiarazione di poetica. Woolf sta decretando la senescenza della trama, che viene respinta nel novero delle vecchie superstizioni; e per questo deve inventarsi un nuovo modo di narrare. Le possibilità che si aprono sono due, opposte. Una è quella di un «continuous stream»,² anche se resta da chiarire in che modo produrre la continuità; l'altra porta verso «a book of short significant separate scenes», che però entra immediatamente in contrasto con la necessità di raccontare «related» «lives».³

La sfiducia nella trama come connessione degli eventi coincide del resto con una sfiducia nei fatti in sé. Woolf immagina infatti «a new kind of play [...]. Away from facts; free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel and a play».⁴ Qualche anno dopo, lavorando a *The Years*, pensa a un libro «all in speeches – no play»;⁵ mentre già durante la stesura di *To the Lighthouse* elabora la teoria che «the actual event practically does not exist – nor time either»: dunque, «one incident – say the fall of a flower – might contain it [scil., the time]».⁶ La strada è la concentrazione e il taglio drastico di tut-

* Questo saggio viene qui pubblicato in anteprima per gentile concessione dell'Associazione Sigismondo Malatesta che ne detiene i diritti. Il saggio uscirà nel 2018, come previsto, nell'opera *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo Novecento*, a cura di F. Fiorentino, Pacini, Pisa 2018.

1 V. Woolf, *A Writer's Diary*, edited by L. Woolf, The Hogarth Press, London 1954, p. 116: «io so ideare situazioni, ma non costruire intrecci» (Ead., *Diario di una scrittrice*, a cura di L. Woolf, trad. di G. De Carlo, minimum fax/BEAT, Roma 2011, pp. 140-141).

2 *Ivi*, p. 108 («flusso continuo»: trad. it. cit., p. 131).

3 *Ivi*, p. 114 («un libro di scene isolate, brevi e significative»; «vite» «connesse»: trad. it. cit., p. 138).

4 *Ivi*, p. 104 («un nuovo tipo di dramma [...]. Lontano dai fatti; libero; eppure concentrato; prosa eppure poesia; romanzo e dramma»: trad. it. cit., pp. 127-128).

5 *Ivi*, p. 222 («tutto parlato, niente azione»: trad. it. cit., p. 253).

6 *Ivi*, p. 102 («l'evento vero e proprio praticamente non esiste, e nemmeno il tempo»: dunque, «un solo avvenimento – diciamo il cadere di un fiore – potrebbe racchiudere il tutto»: trad. it. cit., p. 125).



to quanto è di troppo. La traccia una bellissima pagina contemporanea alla stesura di *The Waves*, che allora avevano il titolo provvisorio *The Moths*:

what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*. It must include nonsense, fact, sordity: but made transparent.⁷

La decadenza della trama comporta anche la decadenza di un enorme corredo narrativo, che è quello del realismo di tradizione ottocentesca. L'atto di ricusa più celebre è *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, il saggio del 1923 (seguirà, l'anno dopo, *Characters in Fiction*): la centralità del personaggio, che sembra agire «inconsequently» e dire «nonsense», ma attraverso il quale bisogna guardare il mondo, permette di liberarsi della descrizione come «the necessary drudgery of the novelist», di «conventions» che sono «ruin», di storie che appaiono «the most dreary, irrelevant, and humbugging affairs in the world».⁸ Non è solo la consecuzione dei fatti principali a essere abbattuta: sono rifiutati anche tutti gli eventi accessori, le analessi, le deviazioni, le pause descrittive; tutta la resa analitica delle circostanze e del contesto; tutto quanto, cioè, serve a rinsaldare nessi di causa ed effetto, prima che temporali, e spieghi razionalmente il perché delle cose. Le parole italiane 'trama' e 'intreccio', ancora meglio dell'inglese 'plot' (anticamente, 'piccolo appezzamento di terreno', poi 'mappa' e 'piano'), ci ricordano che la costruzione narrativa degli eventi non è solo un procedere lineare, ma interseca assi orizzontali e verticali, crea una costellazione piuttosto che una semplice successione. Virginia Woolf destruttura appunto questo disegno: rifiu-

7 *Ivi*, p. 139 («ciò che voglio fare, ora, è di saturare ogni atomo. Eliminare, cioè, ogni spreco, tutto ciò che è inerte, superfluo: rappresentare il momento nella sua interezza, con tutto ciò che comprende. Diciamo che il momento si compone di pensiero, sensazioni; la voce del mare. Lo spreco, l'inerzia, nascono dall'inclusione di cose che non appartengono al momento. Questo spaventoso metodo narrativo dei realisti – andare avanti dalla colazione al pranzo – è falso, irreal, del tutto convenzionale. Perché tollerare in letteratura ciò che non è poesia, che non è, cioè, saturato? Non è questo che rimprovero ai romanzieri, di non scegliere mai? I poeti risolvono semplificando, escludendo quasi tutto. Io voglio comprendere quasi tutto; e tuttavia saturare. Ecco ciò che vorrei fare con *Le falene*. Devo comprendere l'assurdo, la realtà, le cose più meschine: ma tutto reso trasparente»: trad. it. cit., p. 166).

8 V. Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, in Ead., *Collected Essays*, The Hogarth Press, London 1980, vol. I, pp. 319-337 («indispensabile corvée del romanziere»; «le più tetre, irrilevanti e false [storie] del mondo»: Ead., *Bennett e la signora Brown*, trad. it. di N. Fusini, in Ead., *Saggi, racconti, prosa*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 1998, pp. 244-266).



ta l'estensione per l'intensità, preferisce, allo spargersi degli eventi e dei dettagli sul piano, il sovrapporsi delle determinazioni essenziali.

È vero che in queste pagine di diario torna un'ostilità molto antica. Anche se uno degli immediati precedenti woolfiani è Henry James,⁹ contro il *plot* inteso come intrigo artefatto si pronunciano gli stessi fondatori del *novel* nella loro volontà di costruire una strada alternativa al *romance*,¹⁰ mentre i dubbi sull'opportunità delle descrizioni datano almeno al classicismo.¹¹ Eppure, resta che un'avversione detta con tanta chiarezza segna, se non una rivoluzione, la volontà di una rivoluzione: che è quella del modernismo. La polemica si rivolge sia contro intrecci convenzionalmente romanzeschi, che occultano la vita sotto una cattiva letteratura; sia contro una supposta linearità naturale, fosse quella dei primi *novelists* o delle *tranches de vie*, avvertita come semplicista e falsificante.

È soprattutto l'insofferenza per l'apparato circostanziale del racconto a essere condivisa dai modernisti europei.¹² Anche se per lo più si rifiuta una materia di racconto usurata, il vero bersaglio sono i legami razionalistici, organici o deterministi, che quell'apparato instaura con fatti e psicologie: cioè appunto il suo valore all'interno della trama. Così Valéry, e con lui Breton che lo cita, irride proverbialmente un inizio alla Balzac («La Marquise sortit à cinq heures»)¹³ proprio nel 1924, l'anno di *Characters in Fiction*. Un anno dopo Gide, che nei *Faux-monnayeurs* fa pronunciare a Edouard dichiarazioni ben poco woolfiane («L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt»), ricerca tuttavia un romanzo puro, liberato da «tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman»: i «dialogues rapportés», «les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes», «la description des personnages».¹⁴ Già nel 1904, del resto, Pirandello dava voce a un fastidio analogo a quello di Valéry e Breton, anche se in nome dell'angoscia cosmologica che Copernico ha inaugurato per la modernità:

– E va bene! Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi? Siamo o non

9 F. Frigerio, *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese 1900-1940*, Einaudi, Torino 2014, pp. 26-29.

10 Ripercorre questa vicenda S. Perosa, *Il realismo non si piega all'intreccio. Una nota*, in *La trama nel romanzo del '900*, a cura di L. Pietromarchi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 27-40.

11 P. Tortonese, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Garnier, Paris 2013.

12 Il quadro generale di questo «smascheramento» e «processo» al realismo è ben tracciato da F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 257-269.

13 A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 2011, p. 17.

14 A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, in Id., *Romans. Récits et sottises. Œuvres lyriques*, introduction par M. Nadeau, notices et bibliographies par Y. Davet et J.-J. Thierry, Gallimard, Paris 1958, pp. 988 e 990 («L'analisi psicologica ha perduto ogni interesse per me»; i «dialoghi diretti», «gli accadimenti esterni, gli accidenti, le scosse traumatiche», «la descrizione dei personaggi»: Id., *I falsari*, trad. di O. Del Buono, Bompiani, Milano 2004, pp. 68 e 70).

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano



siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granello di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente.¹⁵

L'irrelevanza del destino umano ha tolto credibilità alle storie del realismo classico. Quelli che erano presentati come eventi plausibili sono diventati luoghi comuni insulsi: il puntiglio di esattezza fa cadere lo sguardo sull'irrelevante, il patetismo gira a vuoto; in un caso e nell'altro, la convenzione si è mutata in una retorica trita. Porsi il problema della trama non significa perciò solo chiedersi *come* costruire il racconto: significa chiedersi *che cosa* raccontare. Una ricostruzione formalistica e tipologica della trama fallirebbe nello scopo: ciò che occorre ricostruire non è né una grammatica, né una sintassi, ma delle retoriche; non descrivere possibilità combinatorie, ma interpretare messe in forma concrete, o il pensiero, e insomma le poetiche, di quelle messe in forma. Inutile aggirare la questione: il problema della trama è il problema del senso degli eventi, che il romanzo colloca nel quotidiano.

Le questioni che Virginia Woolf pone così lucidamente appartengono all'intero romanzo modernista europeo; in cui pure, a partire proprio dall'Inghilterra, si danno risposte spesso significativamente diverse. Nasce qui quel pregiudizio di gusto secondo cui solo gli ingenui e gli incolti possono leggere una storia per vedere come va a finire; e nasce qui quel disegno critico e storiografico che ha ripreso e sintetizzato lucidamente Pavel: «Beaucoup d'auteurs modernistes ont [...] rejeté l'exigence de construire une intrigue claire et bien élaborée»; «ces grands écrivains ne se soucient guère de l'art de raconter des histoires».¹⁶ Molti autori modernisti, o tutti? O forse, neppure così tanti quanti parrebbe? In effetti, se facciamo dialogare Virginia Woolf con i suoi contemporanei, il modo in cui affronta questi problemi e le risposte che dà appaiono un'eccezione più che la regola. Il discredito che fa cadere sulla trama e l'abbandono cui la destina sono una scelta massimalista, esemplare nella situazione inglese, ma neppure del tutto rappresentativa di quella né, soprattutto, esportabile fuori dei confini britannici.¹⁷ In primo luogo, la pratica di scrittura porta Woolf a collaudare modelli di narrativa romanzesca che concedono alla trama

15 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. I, p. 323.

16 Th. Pavel, *La Pensée du roman. Nouvelle édition revue et refondue*, Gallimard, Paris 2014, ed. digitale, pos. 11419 e 11393 di 15587.

17 Un quadro introduttivo è offerto da R. Stevenson, *Il romanzo modernista* [1998], trad. it. di R. Cozzi, Sellerio, Palermo 2003.



un ruolo negato loro dalle dichiarazioni di poetica. L'effettiva struttura di *Mrs. Dalloway* o *To the Lighthouse* non segna l'eclissi dei fatti, ma la loro disposizione secondo nuovi principi di selezione e connessione centrati su una soggettività.¹⁸ Quanto a Joyce o Wyndham Lewis (per spostarsi verso autori che Woolf non amava, o che non la amavano) non costruiscono i loro romanzi secondo gli stessi criteri: eppure, a tacere di *Finnegans Wake*, la trama smette di avere un ruolo architettonico sia in *Ulysses*, che dilata un solo giorno e che lo sorregge con le risorse del metodo mitico illustrate dagli schemi stesi per Linati e Larbaud;¹⁹ sia in *Tarr*, dove si vaga tra personaggi diversi senza una concatenazione limpida e serrata dei fatti. Ma fuori del *Modernism* propriamente detto, i romanzieri possono sì diffidare della trama, ma non arrivano a rinunciarvi davvero e continuano a preoccuparsi delle storie. I fatti, i colpi di scena, le agnizioni, le inversioni, i casi inattesi sono ancora momenti essenziali nella costruzione narrativa di inizio secolo: Musil può ritardare l'azione, Kafka la svuota di senso, Proust la sottomette alla magia redentrica dello stile, Unamuno la scompone nella riflessione; ma nessuno di loro condivide l'avversione o il sostanziale disinteresse di Woolf, o di Joyce, o di Wyndham Lewis. Persino i narratori che, come James o Conrad prima, o Madox Ford poi, eleggono a principio costruttivo soprattutto il punto di vista, hanno ancora bisogno dei fatti perché, se li abolissero, non potrebbero costruire il gioco delle voci. Così, in *Aspects of Novel* Forster disdegna il gusto primitivo delle storie e ricerca criteri di costruzione formali come il modello o il ritmo, ma ammette che l'intreccio ha diritti inalienabili. Ha insomma ragione Peter Brooks quando afferma che, mentre nell'Ottocento «era ancora possibile costruire una trama in buona fede, grazie alla certezza che una trama poteva corrispondere alla complessità della vita dell'uomo, e contribuire a illuminarla», nel modernismo (e nel postmoderno) i romanzieri diffidano delle trame, ma continuano a costruirle, sia pure «in modo ironico e con una sorta di cattiva coscienza».²⁰ Di fatto, la maggior parte dei romanzieri modernisti europei investe ancora sia sulla memorabilità dell'azione sia sul suo disegno complessivo per invertire la linea di tendenza del naturalismo, con i suoi propositi di «tuer le romanesque» (E. de Goncourt) e di raccontare una storia che sembri «essersi fatta da sé» (Verga).²¹

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

18 Frigerio, *Modernismo e modernità*, cit., pp. 351-357.

19 C. Corti, *Il piacere proibito della trama ovvero, le mappe segrete dell'Ulisse di Joyce*, in *La trama nel romanzo del '900*, cit., pp. 89-114.

20 P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 1995 (1984), pp. 123-124.

21 P. Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Le Monnier, Firenze 2010, ha saputo far giustizia di troppi luoghi comuni sulla narrativa del secondo Ottocento in modo brillante e persuasivo; tuttavia, non ritengo che si possa ritenere protomodernista il naturalismo, come egli propone.



La diagnosi secondo cui la trama sarebbe diventata un «peso morto estetico»,²² va dunque confermata solo in parte: è vero piuttosto che la trama è diventata un problema, un meccanismo sul quale riflettere e al quale dare una nuova funzionalità. Ci mette su questa strada uno dei critici di fatto più vicini al modernismo, Giacomo Debenedetti: per lui la rottura dell'ordine narrativo classico e, in particolare, naturalista comporta la messa a punto di un nuovo metodo, che non si accontenta di espungere la trama. Debenedetti giudica il romanzesco «una zeppa e una stonatura in un vero romanzo»; vede pure che gli «atti gratuiti» «si producono al di fuori di ogni plausibile, motivabile logica e concatenamento»; eppure, sa che possono essere «di comodo» e servire «al romanziere per produrre scene, dialoghi, situazioni che a lui magari paiono necessari»:²³ come se esistessero due leggi, una, a giurisdizione limitata, che si fonda su necessità tematiche o simboliche, e un'altra, che ha a che fare con la sequenza degli eventi, e che non può essere elusa. Allo stesso modo, mentre segnala la verticalità degli attimi epifanici, e la loro forza nello spezzare il corso narrativo, sa che il vero problema di Joyce e Proust è integrarli al distendersi temporale del racconto. Anche il modernismo italiano sta in questa dialettica di rottura e riabilitazione della trama.²⁴ Ripercorrerne per esempi la vicenda, soprattutto attraverso le poetiche esplicite o implicite dei suoi autori, significa misurare la resistenza e la crisi della trama come modo per dare senso al quotidiano.

2. La trama slegata: Tozzi

Il romanziere italiano che dimostra la maggiore sfiducia nel valore architettonico della trama, soprattutto all'inizio della sua produzione, è Tozzi. Come lettore di romanzi, Tozzi si sofferma soprattutto sui personaggi e sulle loro psicologie, in un sostanziale disinteresse per l'organizzazione degli eventi. Le recensioni ai romanzi contemporanei documentano con abbondanza questa attitudine;²⁵ ma la testimonianza migliore resta *Come leggo io*, la sua più esplicita dichiarazione di poetica. Qui, infatti, rivela un'assoluta indifferenza rispetto a un'articolazione ordinata del racconto. L'affermazione non potrebbe essere più perentoria e sprezzante:

- 22 J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo* [1925], trad. it. di O. Lottini, SugarCo, Milano 1983, p. 37.
 23 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [1971], Garzanti, Milano 1998, pp. 43 e 115; e cfr. M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-302.
 24 Per la definizione di questa categoria storiografica e critica, rimando a *Il modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 7-100; e a *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli 2012. Trovo invece troppo larga la prospettiva del pur utile *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, edited by L. Somigli and M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2004. Per il panorama precedente serve la ricostruzione problematica di S. Calabrese, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 151-239.
 25 Sono raccolte in F. Tozzi, *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, ETS, Pisa 1993.





Io dichiaro d'ignorare le «trame» di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche «pezzo» dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà.²⁶

Il metodo di lettura di Tozzi è desultorio: mira a «scomporre intuitivamente qualunque libro»; si concentra sui valori della prosa («I libri scritti “male” io non li leggo»); cerca deliberatamente il «frammento [...] vivo di per sé stesso»; indugia sui singoli momenti e atti, scontornandoli dal contesto («nessuna “situazione”, come sogliono dire i più, non ha bisogno di addossarsi alle altre, per trovarla degna d'attenzione»):

Apro il libro a caso; ma, piuttosto, verso la fine. [...] Se il primo periodo è fatto bene, cioè se lo scrittore l'ha sentito nella sua costruzione stilistica, mi rasserenano. Ma il periodo può esser fatto bene a caso oppure ad arte. Questa differenza la conosco leggendo il secondo periodo; e, per precauzione, leggendone altri, sempre aprendo il libro qua e là. Se questi periodi resistono al mio esame, può darsi ch'io mi convinca a leggere il libro intero. Ma non mai di seguito. Mi piace di gustare qualche particolare, qualche spunto, qualche descrizione, dialogo, ecc. Sentire, cioè, come lo scrittore è riuscito a creare. Se leggessi il libro di seguito, io non avrei modo di giudicare quanto i personaggi «sono fatti bene».

Io li devo interrompere, li devo pigliare alla rovescia, quando meno se l'aspettano; e, soprattutto, non lasciarmi dominare dalla lettura di quel che essi dicono. [...] tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che esteriori rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità. Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi *misterioso* atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede e poi prosegue la sua passeggiata. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto.²⁷

La libertà che Tozzi si prende come lettore, stravolgendo l'ordine della pagine e rifiutando la continuità, risponde alle costruzioni del narratore. La trama è il luogo della convenzione inautentica, inutilmente melodrammatica (anzi, cinematografica) che falsifica la vera «sostanza» del romanzo: questa si gioca nella profondità, e quindi sul piano sotterraneo delle associazioni simboliche, quella si disperde nella superficie di effetti prevedibili. Se del resto il ritmo sintagmatico della trama può solo andare avanti, Tozzi preferisce un ordine paradigmatico che va ricostruito saltando da un momento all'altro. Il cinema diventa allora non solo l'emblema di una narrazione svilita nella faci-

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

²⁶ Id., *Come leggo io* [1919; edito postumo nel 1924], *ivi*, pp. 327-330: p. 328.

²⁷ *Ivi*, pp. 327-328.





lità commerciale dei suoi stereotipi, ma anche di un tempo ottusamente lineare a cui si contrappone la libertà soggettiva che il romanzo non può realizzare compiutamente, ma almeno suggerire e richiedere.

Alle trame melodrammatiche, irrigidite e false, Tozzi oppone anzitutto una materia narrativa fatta di gesti banali, lontani da qualunque teatralità («un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede e poi prosegue la sua passeggiata»); poi, una struttura in cui si racconta non spiegando e concatenando, ma al contrario evidenziando l'incomprensibilità di «qualsiasi *misterioso* atto nostro» – oggetto solo di intuizione. Se la quotidianità nemica del romanzesco continua la lezione naturalista, la sovrasignificazione simbolica non le è certo estranea, ma trova la sua realizzazione più plateale nel romanzo simbolista. Si compie così quella conciliazione tra Verga e d'Annunzio che Tozzi sogna in *Giovanni Verga e noi*, un saggio del 1918. È infatti d'Annunzio il maestro della cura per la parola, del verticalismo lirico, della dilatazione del particolare, del decadimento della trama a vantaggio di una struttura poemica, suggestiva anziché consequenziale: anche se, come vedremo, spetterà a Gadda trarre le conseguenze ultime da quel modello.

Come leggo io risale al 1919, l'anno in cui viene pubblicato *Con gli occhi chiusi*, il libro che realizza meglio quei principi di poetica (*Tre croci* e *Il podere* richiederebbero considerazioni diverse). Sollecitato, nello stesso anno, Tozzi ne rivendica il carattere di romanzo, ma di romanzo nuovo:

A qualcuno il mio primo romanzo *Con gli occhi chiusi* non è parso un romanzo: perché io invece di fare molto agevolmente l'istrione, menando i miei personaggi per quelle fila che sono reputate indispensabili a un buon romanziere, voglio lasciare inalterati, così come sono e si presentano in una qualunque porzione di realtà guardata, tutti gli elementi della vita. E il mio romanzo *Con gli occhi chiusi* ne è il primo caso inventato da me in Italia; senza avere avuto bisogno di imparare niente dagli stranieri. Ciò è stato riconosciuto da più d'uno e specialmente, e con mia schietta gratitudine, da Fausto Maria Martini; che in quel libro ha saputo notare dove comincia lo spunto lirico e dove finisce quello inerente alle sensazioni attuate.

E sostengo, sicuro di avere ottimamente ragione, che il nuovo romanzo, per staccarsi dai troppo giustamente sospetti stampi tradizionali, che non possono né meno avvicinarsi a un concetto lirico della prosa, deve essere fatto così; e i lettori vi troveranno sugo appena avranno capito di quel che si tratta. [...] Ogni romanzo deve essere uno studio nuovo e vergine; non una concezione alla quale concorrono anche le tracce automatiche di quelle precedenti.²⁸

Non si tratta di un'affermazione opportunistica, per ingraziarsi il pubblico; né di un uso disinvolto e debole dell'etichetta di romanzo. Tozzi

28 Id., [*Confidenze degli autori. Federico Tozzi*] [1919], *ivi*, pp. 317-318: p. 318.



partecipa della stessa *koinè* di Virginia Woolf: anche per lui si tratta di raccontare concentrando, di rifiutare le convenzioni, di aprirsi a un lirismo inteso come cessione di voce alla soggettività del personaggio; e questa operazione è avvertita come più vicina alla vita come essa è, cioè, a modo suo, come realistica.²⁹

La svalutazione della trama è un momento essenziale di questo realismo. Essa comporta da un lato l'opacizzazione del codice narrativo, che diventa «nuovo e vergine» e che richiede uno sforzo di comprensione al lettore; ma insieme il codice non è oggetto di riflessione metaletteraria: questa è solo una delle possibilità praticate dal modernismo. *Con gli occhi chiusi*, mentre sposta l'attenzione del narratore sugli stati psicologici turbati del suo personaggio, non abolisce la scena come momento apicale della narrazione: piuttosto, la slaccia dai legami con la consecuzione dei fatti. Funzionano così, per esempio, due momenti memorabili del romanzo, l'episodio della castrazione degli animali della fattoria, e il finale in cui Pietro, scoperta Ghisola incinta in un bordello, sviene per riprendersi disamorato. Gli episodi hanno un valore emblematico piuttosto che essere sottoposti a una chiara consecuzione dei fatti: rispondono a una legge metaforica, anziché metonimica. Perciò, o non producono un progresso dell'azione, o imprimono una svolta violenta, improvvisa. Sono, più che epifanie, traumi: rivelano che non può esserci alcuna consequenzialità, poiché il tempo è fatto di alcuni picchi di intensità fra molti spazi grigi o vuoti, e si è spezzato. Vale ancora la definizione di Debenedetti: «Il naturalismo rappresenta in quanto spiega, e viceversa; Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare».³⁰ Il reale balugina alla coscienza del protagonista per sprazzi neri, sancendo l'impossibilità di una trama ordinata. Se essa è impossibile è perché i fatti hanno smesso di appartenere al protagonista. Dove non c'è esperienza, non c'è trama.

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

3. La trama riflessa: Pirandello

Sempre nel 1919, Tozzi scrive uno dei suoi saggi migliori, dedicandolo a Pirandello. L'ammirazione è dichiarata; eppure, almeno implicitamente, finisce per emergere la distanza dal suo modo di narrare:

Una novella di Luigi Pirandello è sempre la trama di una verità astratta; ma, quasi sempre per un'antitesi simpatica, lo spunto è invece realistico; e qualche volta, perfino una sensazione alla quale si addossano elementi che a poco a poco si definiscono in una specie di matematica morale. Ma

29 R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Serra, Roma-Pisa 2009; e, più in generale, Id., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica» 2010, 1, pp. 23-45.

30 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 154.



il realismo del Pirandello non è incosciente; come quello dello Zola e del Maupassant. Si potrebbe chiamare, piuttosto, la coscienza del realismo. Una coscienza che, ad ogni suo respiro, ha bisogno di riattaccarsi con avidità giovanile a verosimiglianze brutali e dure. Per vedere se si possono cambiare in sostanze spirituali.³¹

Il saggio viene pubblicato il 15 gennaio. Il 13 aprile, Pirandello recensisce con entusiasmo *Con gli occhi chiusi*, di cui sottolinea una «consistenza di realtà» raggiunta attraverso l'addizione di «tanti particolari che parean momentanei e casuali», mentre il «movimento lirico» (e non naturalistico) fa sì che la trama «par che vada a caso e che si svolga per eventi accidentali, giorno per giorno, oggi così e domani chi sa come...».³² Anche qui, l'apprezzamento esalta la differenza di posizioni: se Pirandello ammira un libro che «appare tutto nuovo e una cosa veramente viva»,³³ il procedere *pointilliste* della vicenda in Tozzi (la metafora pittorica, implicita, è di Pirandello) ha poco a che fare con le trame pirandelliane.

La distanza tra i due autori può essere misurata punto per punto. È vero che secondo Tozzi la narrazione deve essere ispirata da un'«idea», ma questa idea non coincide con la «verità astratta» che riscontra in Pirandello,³⁴ e per quanto Tozzi sia incline a realtà «brutali e dure», la sua non è la «coscienza del realismo», perché in lui il realismo, come dicevamo, esclude la riflessione metaletteraria. Se infatti l'umorismo prevede un movimento duplice, di allontanamento e di adesione in seconda battuta alla cosa narrata, allora il modo di narrare di Tozzi è di un'altra qualità: le oscillazioni della coscienza del narratore non ricadono sotto nessuna legge se non, forse, quella dell'aggressione sadica e dell'identificazione masochistica. Pirandello «si spazia più in larghezza che in profondità; crede che la larghezza possa sostituirla»: non opera cioè né per concentrazione, tagliando i legami tra gli eventi, né per trapassi simbolici. Neppure, continua Tozzi, tende a lasciare campo libero ai personaggi, ma anzi fa sempre avvertire la «presenza silenziosa dell'autore»: di conseguenza, si ha «una trama che è tenuta fortemente insieme da fili di logica che hanno più spessore dei personaggi»³⁵ (e che è, quindi, l'esatto opposto di *Con gli occhi chiusi*).

Senza polemica e, credo, senza volerlo, Tozzi qui rovescia una serie di argomenti che ricorrono in tutta l'attività critica e nelle dichiarazioni di

31 F. Tozzi, *Luigi Pirandello* [1919], in Tozzi, *Pagine critiche*, cit., pp. 269-275: pp. 269-270.

32 L. Pirandello, «*Con gli occhi chiusi*» di Federigo Tozzi, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 1074-1076.

33 *Ibidem*.

34 Tozzi, *Luigi Pirandello*, cit., p. 271: «*Il fu Mattia Pascal* è la cosa più seria che si possa leggere, sebbene la meno reale, perché posa tutta in un addentellato continuo di astrazioni verosimili. Il Pirandello non si mette accanto alla realtà, ma pretende, e ci riesce, di sostituirla con una dimostrazione di successive verità dipendenti una dall'altra. Egli giunge, perciò, a darci l'impressione di un mondo astratto; dove però è necessario non perdere di vista le più semplici realtà nostre».

35 *Ivi*, p. 270.





poetica di Pirandello sin dagli ultimi anni dell'Ottocento. All'opposto di quanto scrive Tozzi, Pirandello afferma a più riprese che un'opera d'arte riesce quando rifiuta verità astratte; che la rappresentazione della realtà dev'essere sincera e spontanea, piuttosto che doppiata dalla propria consapevolezza; che ai personaggi vigilati dall'autore vanno sostituite persone vive di per sé; che un narratore deve farsi guidare non dall'intelletto della logica, ma dal sentimento della cosa. Certo, Pirandello è un teorico un po' faticoso e tutt'altro che privo di contraddizioni: sia in *Arte e scienza*, sia nell'*Umorismo*, cerca di far quadrare i conti fra idee contrastanti, e quelle che abbiamo esposto prima sono alcune fra le sue più insistenti, ma non le uniche. Forse anche per questo, andando contro la lettera di quello che Pirandello dice per sé, se non di sé, Tozzi mette in luce i suoi aspetti problematici e, in fondo, coglie il vero.

È vero, anzitutto, che in Pirandello il rapporto fra concetto e rappresentazione è molto meno pacifico di quanto lui vorrebbe; come è vero che Pirandello attribuisce alla trama un valore tutt'altro che marginale, ed è in questo molto lontano da Tozzi. Nelle numerose recensioni redatte tra 1895 e 1898, Pirandello, che è agli esordi della sua carriera narrativa, mostra sempre grande attenzione per la tenuta della «favola del romanzo», e censura quanto gli pare «eccesso» o «incongruenza». ³⁶ Con un certo tradizionalismo, apprezza le trame ben fatte, in cui «c'è un'azione che si svolge organica», ³⁷ si ha una «trasformazione logica e naturale dei caratteri dei personaggi» ³⁸ e le scene drammatiche cadono dove occorre. ³⁹ Così, ha delle riserve su *Paris* di Zola perché, dice, di fronte a quel romanzo «assistiamo delusi e senza interesse non a un'azione vera e propria, ma al tentativo d'un concetto grandioso che non è potuto divenire azione». ⁴⁰ Il Pirandello di queste recensioni non ha ancora avvicinato il romanzo (*L'esclusa* esce a puntate nel 1901) e non è ancora approdato all'umorismo; eppure, non sconfesserà mai questo amore per la vicenda costruita con efficacia: un amore al quale Tozzi è del tutto estraneo e che, come abbiamo visto in partenza, non condividono neppure i grandi modernisti inglesi. Del resto, le sue novelle, spesso pronte a offrire soggetti al teatro, mostrano quanto egli sia stato il più prodigioso inventore di trame del modernismo italiano. È vero però che quelle trame non rispetteranno il canone di giudizio fissato nelle recensioni. Al contrario, con la fase umoristica, che apre la stagione del suo modernismo, Pirandello spesso sembra divertirsi a costruire storie che funzionano benissimo dal punto di vista drammatico, e che garan-

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

36 L. Pirandello, «L'anello», romanzo di Ugo Fleres [1898], in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 422.

37 Id., *Romanzi e novelle* [1897], *ivi*, p. 400.

38 Id., «L'anello», cit., p. 427.

39 *Ivi*, p. 426.

40 Id., *Intorno al «Paris» di E. Zola* [1898], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 288-292; p. 289.





tiscono la suspense grazie a rivolgimenti e colpi di scena, ma non sono affatto esenti da un qualche gusto per l'eccesso. C'è soprattutto un punto sul quale Pirandello sembra smentirsi. Come critico e, lo si è visto, anche nel *Fu Mattia Pascal*, è piuttosto severo nei riguardi di tutto ciò che «non è nuovo»: ⁴¹ l'insofferenza per i codici narrativi abusati (che colpisce anche lo stile, e prende di mira soprattutto la comicità involontaria di d'Annunzio e dei dannunziani) ⁴² si esercita specificamente contro la «trama vecchia». ⁴³ Ciò che invece colpisce in molte delle sue narrazioni (e qui non importa distinguere i generi), è che, in primo luogo, spesso fanno ricorso a un repertorio di situazioni di seconda mano: se non Teresina, si morirebbe di fame Chiàrchiaro se non facesse lo iettatore; come Lucrezia, non mancano i personaggi che spasimano d'amore, al pari della Baronessa di *Tutt'e tre*, che ha un «amore sviscerato» per il marito. Come negare che «tutta l'arte pirandelliana consista in un'arguta combinatoria di stereotipi»? ⁴⁴ In secondo luogo, e soprattutto nei romanzi, la concatenazione dei fatti è giocata spesso sulla sorpresa, sull'avventuroso, sulla complicazione: *Il fu Mattia Pascal*, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Uno, nessuno e centomila* testimoniano bene questa tendenza all'artificio. La sua è davvero una «poetica [...] del romanzo come movimento romanzesco». ⁴⁵

Nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, aggiunta nel 1921 al *Mattia Pascal*, il romanzesco prende il nome dell'inverosimiglianza, ed è l'accusa dalla quale Pirandello sente di doversi scagionare. Le mosse difensive sono due. La seconda, più memorabile, sta nel citare un episodio di cronaca in tutto simile ai casi di Mattia: chi dunque rimprovera il romanzo di essere incredibile è smentito dalla stessa realtà. Ma si tratta di un caso eccezionale e paradossale; la vera difesa è la prima, più sottile, e consiste nello spiegare che l'unico criterio per stabilire la riuscita di un'opera è interno e formale, non esterno e mimetico: «tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte, è balordaggine. In nome dell'arte, sì; in nome della vita, no». ⁴⁶ La costruzione del racconto allenta i suoi legami, sottraendosi a due diversi obblighi: imitare la vita; attenersi al senso comune. È infatti giusto «sacrificare la così detta logica comune a un superiore effetto d'arte, perché il vero dell'arte, il vero della fantasia non è il vero comune». ⁴⁷ Sembra un principio un po' stantio, che ricorda certe pro-

41 Id., *Romanzi e novelle*, cit., p. 403.

42 È particolarmente feroce la recensione alle *Vergini delle rocce*, che ridicoleggia tutte le incongruenze del «romanzo simbolico»: Id., *Su «Le vergini delle rocce» di Gabriele d'Annunzio* [1895], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 98-102.

43 *Ivi*, p. 400.

44 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, p. 93.

45 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 334.

46 Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 508.

47 Id., *Arte e scienza* [1908], in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 589.



verbiali dichiarazioni manzoniane; eppure, Pirandello le forza e le rivolge a un esito inatteso. La trama può anche trovare una conferma nella vita, in un mimetismo rovesciato secondo il quale è la vita che, «senza saperlo, copia dall'arte». ⁴⁸ Ma per parlare della vita, la trama non ha bisogno di affannarsi a copiarla: funziona per le proprie leggi, o addirittura per quelle convenzioni cui altrove, da modernista, Pirandello dichiara guerra.

Mentre cerca di giustificare la pretesa «assurdità» del *Mattia Pascal*, Pirandello rifiuta la «stupidissima verosimiglianza», di cui le cose della vita non sanno che farsi: «non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere». ⁴⁹ Questa ambivalenza fa capire come il rifiuto del realismo e della logica comune non comporti affatto che le trame smettano di parlare del mondo: non credono di poterne essere specchi, come vogliono tutti i realismi ottocenteschi, ma ne sono certo figure. Pirandello, che combatte più volte contro la retorica, si trova insomma a riconoscere e a istituzionalizzare di fatto una nuova retorica del racconto.

Sebbene dichiarasse insofferenza per le regole astratte di genere, Pirandello ha scritto pagine lucide sia sulla novella e sul «racconto», cioè sulla narrazione soggettiva, sia sul teatro; non ci ha dato, invece, nulla di analogo per il romanzo. Questa disattenzione testimonia una certa strumentalità nell'uso del genere che, tradizionalmente mutevole, Pirandello piega ai suoi fini; come anche una predisposizione ad accoglierne certi aspetti convenzionali. ⁵⁰ Pirandello pratica infatti generi romanzeschi diversi, più o meno plastici e codificati: *L'esclusa*, incoraggiata da Capuana, riprende a modo suo un modello naturalista; *I vecchi e i giovani* può reinterpretare il romanzo storico, o anti-storico, soprattutto via De Roberto; ⁵¹ mentre con *Il fu Mattia Pascal*, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello mette a punto il romanzo umoristico. Una declinazione di quest'ultimo è il «romanzo da fare» o metaromanzo, rappresentato soprattutto dai *Quaderni* e, in quegli anni, coltivato anche da Unamuno e da Gide; ma ciò che identifica la specie pirandelliana è l'eclissi dell'autore, con la mistione di racconto dei fatti e riflessione delegata al protagonista. Proprio questa propensione saggistica mette in luce il rapporto non pacifico che idee e fatti intrattengono nelle trame. Da un certo punto di vista, ha ragione Tozzi: sono i «fili di logica» a preordinare il racconto, se con questo intendiamo che i fatti debbono dimostrare, come in un romanzo a tesi, qualcosa. È una conferma al carattere di ripor-

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

48 Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 586.

49 *Ivi*, p. 580.

50 Una ricostruzione complessiva, che si sofferma soprattutto sulle dinamiche del punto di vista, è G. Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Liguori, Napoli 2006.

51 V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 147-190.



to e di artificio del romanzesco pirandelliano:⁵² se infatti gli eventi non imitano la vita né valgono in se stessi, ma servono per il concetto che devono illuminare, tanto vale pescarli da un repertorio del narrabile. E tuttavia, essi non saranno *exempla* o allegorie di quel concetto, ma suoi strumenti. Da un lato, infatti, l'attrattiva del racconto, anche se di seconda mano, resta per Pirandello un valore: a dispetto di tante sue dichiarazioni, nei romanzi umoristici non si afferma, con l'individualità della persona, la particolarità della vita, in quanto depositaria di significati non falsificabili; all'opposto, l'euforia romanzesca è falsificata in partenza, perché artificiosa, ma agisce comunque euforicamente. Dall'altro lato, la riflessione saggistica non si incarica solo di spianare il senso dell'azione, confermandolo: piuttosto, la interrompe e le fa il verso. I pensieri di Mattia, Serafino e Vitangelo non si appropriano della vita raccontata integrandola al sé, ma la scompongono. La trama del romanzo, in questo modo, è sottoposta a un doppio processo di sgretolamento, proprio mentre tutto sembra restituirle i diritti che il naturalismo e il romanzo simbolista le avevano sottratto: esibisce il suo carattere di convenzione scaduta, e che perciò allude alla vita senza afferrarla; rivela di non riuscire del tutto a colmarsì delle idee, realizzandole.

Se rileggiamo *L'umorismo* in questa chiave, possiamo trarne allora gli elementi di una poetica modernista del romanzo. La prima legge che se ne può ricavare è quella di una trama costantemente intralciata dalla digressione, secondo un modello che si rifà esplicitamente a Sterne e che recupera sotto questa luce anche Manzoni:

le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. Anche in un'opera così armonica nel suo complesso come *I Promessi Sposi*, è stato notato qualche difetto di composizione, una soverchia minuzia qua e là e il frequente interrompersi della rappresentazione o per richiami al famoso Anonimo o per l'arguta intrusione dell'autore stesso. Questo, che ai critici nostri è sembrato un eccesso per un verso, un difetto per l'altro, è poi la caratteristica più evidente di tutti i libri umoristici. Basta citare il *Tristram Shandy* dello Sterne, che è tutto quanto un viluppo di variazioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrar tutto *ab ovo*, punto per punto [...]. Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e inopinabile conseguenza del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrari: le immagini, cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto.⁵³

52 Lo riconoscono i suoi maggiori interpreti, come N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 32, e R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 119.

53 L. Pirandello, *L'umorismo*, a cura di N. Borsellino e P. Milone, Garzanti, Milano 1995, p. 182.



Cosa ispira la digressione? L'«associazione per contrari» sembra un principio di ordine più tematico che strettamente narrativo: vanno accostate, infatti, le «immagini», non i fatti; e questo accostamento è preordinato dalla «riflessione attiva», cioè dalla tendenza saggistica. Sono questi i «filii di logica» di cui parla Tozzi? Pirandello tiene a precisare che il saggismo umoristico non è un ordinato procedere della ragione a fianco degli eventi. «Ogni vero umorista», spiega «non è soltanto poeta, è anche critico, ma – si badi – un critico *sui generis*, un critico fantastico»;⁵⁴ e aggiunge:

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della «ingenuità» o natività spontanea.⁵⁵

Mentre la trama del romanzo ottocentesco produce l'ordine intellegibile della concatenazione temporale e causale, Pirandello qui prospetta un ordine di altra natura, persino mascherato sotto le vesti del disordine: le relazioni che le parti intrattengono, nel continuo divagare narrativo, sono infatti di contiguità tematica, e trovano una loro forma di coerenza nel pensiero umoristico. Il ruolo della riflessione diventa centrale, proprio perché è in qualche modo la colla discorsiva che unisce i frammenti dispersi della trama. A rendere la colla più vischiosa è la voce saggistica, che dà coerenza psicologica all'incoerenza conoscitiva.⁵⁶ È vero infatti che la riflessione, come mostra il caso di Manzoni, può essere emanazione dell'autore; ma Pirandello, sull'esempio del *Tristram Shandy*, preferisce attribuirlo al personaggio-narratore, che in questo modo la colora di sé e la fa passare per ««ingenuità» o natività spontanea» L'unità che la trama perde viene riguadagnata dal modo della dizione: il principio architettonico slitta dalla concatenazione dei fatti al monologare, sia pure ergotante, del narratore. Di fatto, la trama diventa il materiale, e forse il pretesto, per la riflessione che la dispone secondo i suoi fini.

L'unità generale del racconto umoristico, insomma, è l'unità paradossale di un sentimento oscillante e irresoluto che si esercita sulla scomposizione e sulla frammentazione della trama. Per essenza, «l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione»;⁵⁷ da questo punto di vista, proprio all'opposto di quanto dicevo prima, la riflessione non è agente di unità, ma la prima responsabile della frammentazione. Le ragioni della frammentazione sono troppo forti per essere messe

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

54 *Ibidem*.

55 *Ivi*, pp. 183-184.

56 Questo «realismo dell'interiorità» è studiato da V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010.

57 L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 184.



a tacere sotto il bisogno di un'unità di concezione artistica che Pirandello continua a rivendicare. Non è solo un segreto accordo con il nemico Croce o l'affezione tenace a un'estetica passata: riguadagnare l'unità era, come abbiamo visto, anche il problema di Virginia Woolf. Se la trama è figura del mondo, essa deve partire dall'assunto secondo cui «per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto». ⁵⁸ Nessuno dei romanzi compirà sino in fondo il disegno della scomposizione, che invece tracciano con decisione soprattutto le novelle di *Una giornata*: è là, infatti, che l'inspiegato dilaga. Ma la strada è aperta: con le sue assurdità romanzesche, la trama è la figura dell'assurdità della vita. Alla novella è consentita una destrutturazione che il romanzo sembra non potersi permettere. Però, il romanzo può minare la trama in un altro modo, previsto sempre dall'*Umorismo*:

In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie [quelle con cui cerchiamo di fissare la vita] crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. ⁵⁹

Come si compie questa improvvisa rottura della trama, questo violento incrinarsi della continuità del racconto per effetto di una discontinuità che minaccia lo stesso svolgersi del tempo? I «momenti tempestosi» possono prendere la veste del precipitare degli eventi, della *Spannung* drammatica, dell'eccesso romanzesco: come quando Mattia fugge, vince al casinò e apprende il ritrovamento del cadavere del suo sosia; o quando Nuti spara alla Nestoroff, prima di essere sbranato da una tigre. Riscattato dal suo convenzionalismo, l'effetto narrativo mostra che la vita è «una fantasmagoria meccanica». ⁶⁰ Ma i «momenti tempestosi» possono anche coincidere con un'epifania, sebbene un'epifania solo negativa («Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo»): ⁶¹ è la rivelazione dell'«oltre» che conduce Serafino Gubbio non ad appropriarsi di sé, ma a cadere nel mutismo dell'estraneità al mondo e a se stessi. ⁶² Si è forse troppo insistito sulla presenza di epifanie nella narrativa modernista italiana che, in realtà, le ospita con parsimonia e concede loro un ruolo strutturale circoscritto, più dissolutivo che costruttivo. L'effetto ultimo della

58 *Ivi*, pp. 220-221.

59 *Ivi*, p. 210.

60 *Ivi*, p. 213.

61 *Ivi*, p. 212.

62 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 278-280 e 450-453.





tempesta evocata dall' *Umorismo* è infatti la fine della trama: *Uno, nessuno e centomila* mostra come questo scompaginamento apra alla sospensione della lirica, esca dall'ordine del narrabile, dica che, poiché «la vita non conclude», il romanzo non può essere concluso, ma solo sospeso. In Joyce o in Proust l'epifania e le intermittenze del cuore proclamano una pienezza, scuotono il soggetto per redimerlo, vanno acquisite al tempo ordinario della narrazione; in Pirandello l'oltre svela invece un vuoto, disgrega o aliena l'individuo, e per questo non è davvero reintegrabile nel racconto.

Frammentata, ritardata, insieme segretamente predisposta e riacquisita dalla riflessione e ostacolata da essa nel suo procedere, la trama non è l'ordine che la ragione scopre nel reale: è la messa in scena della sua insensatezza, il tentativo di catturarne il flusso, senza potercela fare mai, nella tentazione di lasciarlo scorrere e di farsene spazzare via.

4. La trama nascosta: Svevo

Le trame di Pirandello sono costruite su una contraddizione: da un lato, si stagliano su «un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni»,⁶³ dall'altro, nella volontà di alludere all'«impreveduto che è nella vita»,⁶⁴ si aprono all'eccezionale. Questa duplicità emerge con ancora più decisione nella *Coscienza di Zenò*. Svevo narra spesso eventi di poco conto e dispersi, come quelli del capitolo dedicato al *Fumo*, che non mancò di suscitare perplessità nei primi lettori – un po' come alcuni dei primi lettori di Proust erano frastornati da quello che giudicavano un eccesso di dettagli su una materia privata e minore. Qui, il racconto si sfrangia in un andirivieni temporale: solo a fatica arriva a fissarsi in alcune scene che, del resto, confermano un clima domestico o comico renitente alle attrattive del romanzesco. Oppure, l'indugio è su temi banali: un titolo come *La moglie e l'amante* annuncia senza pudore, e perciò con una qualche ironia, uno dei *topoi* più abusati e fiacchi. Come Pirandello, Svevo non si fa intimorire da questa usura del narrabile, perché sa che il senso sta nel modo della narrazione, non nella cosa narrata. Non a caso, recensendo il *Mastro-don Gesualdo*, aveva osservato di alcuni episodi: «È la vecchia storia ma fra le mani di un artista è la vecchia storia che rimane eternamente nuova». ⁶⁵ La forma, insomma, può riscattare anche materiali vietati.

D'altra parte, però, Svevo non rinuncia affatto a scandire il racconto marcando alcuni apici di intensità drammatica. *La morte di mio padre* segue la legge narrativa che vuole rendere interessante e inatteso ciò che è già

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

63 Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 223.

64 *Ibidem*.

65 I. Svevo, «*Mastro-don Gesualdo*» di G. Verga [1889], in Id., *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, con un saggio di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, pp. 1079-1082: p. 1080.





annunciato dal titolo. Il fidanzamento con Augusta giunge imprevisto, e ancora di più lo è la morte di Guido, colpo di scena intenso quanto la morte del padre, e che infatti segna un arresto dell'azione e il vuoto imprecisato fra gli ultimi due capitoli. Anche *Psicoanalisi*, cioè appunto il capitolo finale, mentre assume il procedere divagante del diario, con la messa in scena della guerra e l'apologo finale imprime alla trama una svolta decisa, e solleva la materia su un piano di esemplarità epocale. C'è però un punto in cui l'ordinario e l'imprevisto romanzesco si incontrano. È infatti il codice psicoanalitico, sepolto sotto l'autonarrazione di Zeno, a riscattare l'apparente inattività dei dettagli e delle annotazioni rapsodiche e a costruire segretamente il suo romanzo edipico. Svevo condivide quella «sete modernista di mitologie» che cerca di riempire il vuoto di senso della vita individuale grazie alla ripetizione, talvolta venata di parodia, di una favola antica.⁶⁶ I particolari irrilevanti sono in realtà le spie preziose di un altro racconto, quello vero, che rivela freudianamente ciò che il narratore ignora di sé. Esiste insomma nella *Coscienza* una trama nascosta, che non progredisce ma, al contrario, comporta il ritorno dell'identico. Nel mutare dei casi, Zeno continua infatti a riprodurre lo stesso conflitto: dopo il padre, è la volta del signor Malfenti, poi di Guido, quindi del dottor S. L'incapacità di smettere di fumare compendia sin da subito questa incapacità evolutiva, offrendo una preventiva chiave di lettura dell'intero romanzo. Essa svela il senso tanto dei grandi episodi drammatici, quanto dei «particolari comuni»: nonostante il procedere degli eventi, e sino al capitolo finale, Zeno non cambia. La trama segreta inquina quella manifesta: la sbugiarda e ne offre il controcanto ironico, facendo capire che gli eventi non mutano davvero. Del resto, quella trama segreta ci dice anche che Zeno non è il vero padrone delle proprie azioni:⁶⁷ non sa quello che fa, e spesso ci appare mosso dalle vicende più che muoverle lui – e trova infatti la salvezza nella capacità di adattarsi, come un animale debole ma astuto. Zeno è esautorato della sua volontà: può riuscire a ottenere una moglie, può conquistarsi un'amante, ma persino quando raggiunge lo scopo le sue intenzioni di partenza vengono frustrate (la donna che sposa non è quella di cui si è innamorato, ma quella che i Malfenti hanno deciso di dargli; l'amante non si farà plasmare da lui e gli sfuggirà). Se poi, come insegna Peter Brooks, a muovere la trama sono l'intenzionalità e il desiderio, le cose non vanno troppo meglio. In un certo senso, Zeno raggiunge il paradiso edipico: ottiene in Augusta la madre e si libera del padre e dei suoi sostituti (Guido, Malfenti, il dottor S.); ma ci giunge un po' per caso. La coscienza combatte senza sosta perché quei desideri non vengano pro-

66 Brooks, *Trame*, cit., p. 292, menziona a questo proposito Joyce, Mann, Faulkner, quindi Yeats, Eliot, Gide, Kafka, Giraudoux; e naturalmente, Freud.

67 Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 35.



nunciati con il loro nome: i frutti che ne gusta sono avvelenati dal senso di colpa prima, dal sospetto di una malattia universale poi.

È questo svuotamento non subito percepibile della trama a segnare davvero il modernismo della *Coscienza*. Perciò, ancora una volta, il principio strutturante del romanzo diviene di ordine tematico. Scrivendo, Zeno raduna gli episodi intorno ad argomenti esplicitamente dichiarati: e questo comporta, come in Pirandello, che la riflessione saggistica abbia uno spazio e una funzione di primo piano, certo superiore alla sua estensione materiale, e potenziato dall'inaffidabilità di Zeno stesso. Anche qui, è il concetto che regge la trama, e anche qui tra i fatti e le idee sui fatti non c'è armonia: o perché Zeno dichiara esplicitamente la propria incapacità interpretativa («Ricordo tutto, ma non intendo niente»⁶⁸ – e davvero ricorda tutto?); o perché la sua saggezza è comunque sospetta, e copre il significato degli eventi tanto quanto lo svela o lo vuole svelare. Proprio per il diverso statuto del narratore, il risultato è più eversivo di quanto accada in Pirandello: i fatti possono anche smentire la riflessione saggistica e dire al lettore quello che Zeno non vorrebbe mai ammettere. Così, mentre il personaggio irride la diagnosi di edipismo pronunciata dal dottor S., tutto congiura per dimostrarla corretta. Da questo punto di vista, la riflessione non è ciò che predispone la trama, ma ciò che ne è smentito. La trama si prende così la sua rivincita e diventa depositaria di una verità che i ragionamenti del narratore ignorano o cercano di occultare.

Tuttavia, la trama gode di un regime di libertà ridotto. L'importanza comunque attribuita alla struttura tematica fa sì che la consecuzione temporale, pur senza essere davvero e sino in fondo rovesciata o infranta, resti comunque sottoposta a quella. Zeno racconta per tagli: spezza il *continuum* lineare della sua vita, per ricavarne episodi che monta sotto l'etichetta tematica enunciata dai titoli di ogni capitolo. In questo modo, concede a ciascuno di essi una relativa autonomia. Leggendo l'*Ulisse*, individua un principio analogo, anche se solo in parte:

Ogni episodio potrebbe sembrare una novella a sé, se tutte non fossero connesse in una ferrea unità di tempo (19 ore del 16 giugno 1904) e se in ognuno non agisse uno dei due eroi, Bloom o Stefano [...]. Ma non v'è dubbio: È un vero intero romanzo. Lievi avvenimenti legano gli episodi [...].⁶⁹

Anche nella *Coscienza* «ogni episodio potrebbe sembrare una novella a sé» e, se è del tutto assente il formalismo joyciano, Svevo non manca però di sperimentare una pluralità di voci (il *Preambolo* è firmato dal dottor S.)

68 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, con la collaborazione di F. Amigoni, N. Palmieri e A. Stara, Einaudi-Gallimard, Torino 1993, p. 535.

69 Id., [*Conferenza su James Joyce*] [1927], in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 911-936: pp. 926-927.



e di generi (al memoriale segue il diario di *Psicoanalisi*); anche la *Coscienza* è «un vero intero romanzo», e gli episodi si collegano grazie agli «avvenimenti» (non sempre «lievi», a dire il vero). Non c'è traccia, però, della «ferrea unità di tempo» e ogni capitolo va per la sua strada, piana e dritta, o accidentata e tortuosa, come nel *Fumo*. Il montaggio imprime un certo slogamento al libro non perché sconvolga la *fabula*, ma perché pone fra i suoi episodi dei vuoti. Narratore estraneo alle accensioni epifaniche, Svevo finisce però per condividere il principio che ispira le narrazioni segnate dall'epifania: la vita è discontinua. Questa discontinuità non è amata dal romanzo ottocentesco, con il suo ritmo calcolato di scene e sommari: per darle davvero spazio, occorre attendere quel bianco dell'*Éducation sentimentale* che, non per caso, è Proust a sottolineare. Svevo la rende visibile più di tutti: la trama diventa la forma di una vita divisa, cioè spezzata nel suo flusso, e teatro di una lotta fra coscienza e inconscio.

5. La trama moltiplicata: Gadda

È invece proprio l'idea di trama come rete, connessione continua, viluppo che affascina Gadda.⁷⁰ Sin dal principio della sua attività letteraria, ha davanti la «difficoltà» di «legare i personaggi» recuperando «l'intreccio» dei vecchi romanzi, che i nuovi spesso disprezzano.⁷¹ Pronunciata nel 1924, sembrerebbe una presa di posizione contro i modernisti. E invece Gadda, pur andando controcorrente, elabora un modernismo radicale, a tratti persino oltranzista.

L'euforia narrativa che Gadda persegue scientemente non è quella pirandelliana. Certo, i due concorderebbero nel pensare il romanzesco come un modo per stabilire una comunicazione con il «pubblico grosso». Ma mentre in Pirandello la trama artefatta è sempre un po' un cascame, per Gadda si tratta di riscattarla su un piano doppio: quello della costruzione narrativa in senso stretto, e quello del suo significato figurale. Pirandello usa il romanzesco opportunisticamente; Gadda, invece (al contrario della vulgata critica che, per anni, ne ha fatto un puro prosatore), crede nelle sue possibilità e nel suo valore. Nel 1928, in una nota di *Novella seconda* (che è «una prova per avviare poi al romanzo»),⁷² egli esprime il suo «desiderio di essere romanzesco, interessante, Dumas, Conandoyliano: non nel senso istrionico (Ponson du Terrail) ma con un fare intimo e lo-

70 Su questi temi, rimando ai miei *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001, e Id., *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; particolare attenzione merita C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, ETS, Pisa 2008.

71 C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in Id., *Opere V. Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993, p. 460.

72 Id., *Opere II. Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1994, p. 1318.



gico». «Il pubblico ha diritto di essere divertito», spiega: «Bisogna dunque riportare in scena anche il romanzo romanzesco». ⁷³ La trama è diventata appalto della *Trivialliteratur* e pasto per la «plebaglia»; e invece, può permettere di recuperare quella comunicazione con il pubblico che avanguardie e modernismo sembrano aver compromesso, rivolgendosi solo a una ristretta cerchia di intendenti. Altrove, Gadda chiarisce il suo obiettivo polemico, e irride quanti ammorbano il lettore fabbricando «pagine e pagine sopra i disegni della tappezzeria, dandosi a credere di aver importato il Tolstoewski e magari il Prot»: ⁷⁴ i seguaci, insomma, di un modernismo oziosamente descrittivo e compiaciuto nel suo psicologismo. Inoltre, il romanzesco è una figura efficace della vita, che «talora è complicatissima e romanzeschissima» ⁷⁵ (e qui, in qualche modo, c'è una tangenza con Pirandello, per il quale le inverosimiglianze narrative possono fare il pari con le inverosimiglianze delle vita). Lo sforzo del narratore, però, starà nel sottrarre le attrattive della trama al mestiere «istrionico» e dunque all'opacità delle convenzioni; e in secondo luogo, di fare della trama non tanto uno strumento del mimetismo della vita, quanto il luogo in cui le leggi della vita sono illuminate dalle leggi del racconto, riformulato grazie a «un fare intimo e logico». Liberata dalle incrostazioni del luogo comune e dagli effetti più sviliti, la trama non coltiva l'illusione di dire immediatamente la vita così come essa sarebbe: è, invece, il tentativo intellettuale e riflesso di leggere dentro i suoi meccanismi.

Anche qui, il problema torna a essere la relazione fra le idee e i fatti narrati. Ora, Gadda, a differenza di Pirandello e di Svevo, non ama il romanzo-saggio. Nonostante alcuni luoghi memorabili, come le prime pagine del *Pasticciaccio* sulle «teoretiche idee» di Ingravallo, è difficile che il narratore gaddiano discetti di principi generali. Piuttosto, tende al romanzo a tesi, anche se in una specie del tutto particolare. Non crede infatti che il romanzo debba verificare e comprovare astrazioni (anzi, dichiara di aborrire «dal personaggio-simbolo, come [...] dal personaggio-araldico» ⁷⁶ che le incarna o le spiattella); perciò, fa della narrazione il campo di prova delle idee, e si trova a inscenarne l'inceppamento o l'arresto. Se il *Racconto italiano di ignoto del Novecento* viene abbandonato è forse anche perché nutrive l'illusione di poter leggere il mondo sotto le categorie totalizzanti e maiuscole della legge e dell'ex lege, della «Norma» e dell'«Abnorme»; ⁷⁷ e mentre il secondo termine smontava il primo, la storia non si lasciava addomesticare dalle etichette. Così, sia la *Cognizione del do-*

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

⁷³ *Ivi*, pp. 1317-1318.

⁷⁴ *Id.*, *Opere III. Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 449.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 629-630.

⁷⁷ *Id.*, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, cit., p. 415.



lore, sia *Un fulmine sul 220* poi trasformato nei disegni dell'*Adalgisa*, sia il *Pasticciaccio* mostrano di essere divisi fra due tendenze opposte. Da un lato, i fatti esorbitano e sfuggono in un proliferare che resiste a ogni tentativo dei concetti di disciplinare la trama. Ma dall'altro il narratore, come Gonzalo cui «tutto, del tempo, [...] diveniva stanchezza, stupidità»,⁷⁸ può scoprire nel mondo un inutile sperpero di aneddoti, nei quali sarebbe vano perdersi; e per questo confessa: «Ecco dunque il mio punto debole, per riuscire narratore: manco di appetito, manco della cupidità di conoscere i fatti altrui, quella che tre grandi 'pettegoli' possedettero in misura eminente: Dante, Saint-Simon, Balcaz».⁷⁹ L'euforia narrativa gaddiana è insidiata da un'ombra di nichilismo: è insieme un'adesione all'«esaltante buccia delle cose»,⁸⁰ e il sospetto che le cose in sé valgano alla fine ben poco, ed è necessario un di più di lavoro di invenzione che, mentre le riscatta, insieme ne rivela la pochezza rispetto ai domini, più ampi, del sapere filosofico e dell'immaginario narrativo.

La predilezione di Gadda per la trama romanzesca si traduce in predilezione per il poliziesco. Il giallo viene scelto precisamente per i motivi chiariti sopra: perché è uno dei generi più popolari e più centrati sui fatti; perché, prevedendo un'indagine, si presta a un'intellettualizzazione che punti, più che sui fatti in sé, sulla ricerca dei nessi fra di loro; perché, ancora, permette di raccontare un processo di conoscenza. L'assenza di conclusione della *Cognizione* e del *Pasticciaccio*, su cui si è tanto insistito, non risponde alla volontà deliberata di sabotare un genere della letteratura commerciale, con intenti preventivi di parodia: la trama non è minata da subito, perché esploda, ma implode appunto perché in essa fatti e idee colluttano. Il «fare intimo e logico» perde subito i tratti di un razionalismo quieto e rassicurante e trascina il romanzo dentro la pluralità delle concause. Quando Gadda dice che nel suo giallo «la narrazione è condotta in modo che i lettori vengano frastornati, non più e non meno degli indagatori, degli atti stessi della investigazione regolamentare, obbligatoria»,⁸¹ vuol dire anche questo: che il *plot* non può accontentarsi di semplificazioni lineari, ma si impegna in una ricerca di connessioni multiple che sarebbe un arbitrio tagliare. La trama, moltiplicandosi in garbuglio, smette di essere un criterio di leggibilità proprio perché si lascia tentare dal compito interminabile di leggere quanto più mondo possibile. L'antirealismo gaddiano è il frutto di una fame bulimica di realtà. L'«ordo et connexio rerum» non è predisposto da un pacificato «ordo et connexio idearum»,

78 Id., *La cognizione del dolore*, in Id., *Opere I. Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1994, p. 627.

79 Id., *Intervista al microfono*, in Id., *Opere III. Saggi Giornali Favole*, cit., p. 504.

80 G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989, p. 20.

81 Id., *Incantazione e paura*, in Id., *Opere III. Saggi Giornali Favole*, cit., p. 1215.



né si può certo dare la coincidenza che fra i due pone Spinoza, uno dei filosofi più amati da Gadda.⁸² Anche per lui, insomma, il romanzo non conclude perché, come vuole Vitangelo Moscarda, «la vita non conclude»: l'incompiutezza della trama è figura dell'impossibilità di cogliere tutte le relazioni che sono, aperte e mutevoli, nel reale.

Nonostante questa slabbratura e incompiutezza della trama, che privata della sua conclusione canonica sembra perdere significato, i libri sono però letterariamente compiuti. Anche per questo, Gadda afferma che la *Cognizione* si interrompe per il «consapevole desiderio di chiudere in un'apocope drammatica»⁸³ e che, quindi, la stessa assenza di una risoluzione della storia criminosa è una marca di senso e ha un valore formale; così come nel *Pasticciaccio* «l'urto repentino, a non dire il trauma, della inattesa chiusura» comporta una «fine della narrazione» oltre la quale protrarre il racconto sarebbe stato «vano borbottio, strascinamento pedantesco».⁸⁴ C'è infatti un altro principio di strutturazione con cui Gadda mostra, proprio all'apposto di quanto abbiamo visto sinora, che la trama non può essere il fondamento del romanzo e che può compattare quello che invece va disperso nel concatenarsi degli eventi: è il modello di romanzo-sinfonia progettato già dal *Racconto italiano di ignoto del Novecento*. La sua origine italiana – come avvertivamo – sta in d'Annunzio: il *Trionfo della morte* vorrebbe essere, infatti, un «poema» «libero dai vincoli della favola», indifferente alla «continuità di una favola bene composta».⁸⁵ La promessa non viene mantenuta davvero; ma resta il merito di aver introdotto in Italia, seppure per via di una dichiarazione di intenti, quel bisogno di ripensare il romanzo al di là della trama che inizia ad affermarsi già nell'allentamento narrativo dei *décadents*, come il Pater di *Marius the Epicueran* o lo Huysmans di *À rebours*, e che abbiamo visto condiviso da Virginia Woolf.⁸⁶ D'Annunzio ha in mente una struttura fatta di richiami, corrispondenze simboliche, echi musicali che unisce principi di una poetica simbolista a suggestioni wagneriane e che, in modi ben diversi, verrà realizzata da alcuni fra i modernisti più grandi, come Proust o Joyce. Gadda sta appunto da questa parte, e mentre il *Racconto italiano* parla esplicitamente di *Leit-*

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

82 È la VII, proverbiale proposizione della II parte di B. Spinoza, *Etica dimostrata con metodo geometrico*, a cura di E. Giancotti, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 127; al filosofo, come è noto, Gadda deve molto.

83 C.E. Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 1993, p. 149.

84 Id., *Incantazione e paura*, cit., p. 1215.

85 G. d'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, ed. diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1988, vol. I, pp. 639-640.

86 Che, su questo piano, si possa istituire una continuità fra simbolismo e modernismo lo testimoniano quanti definivano simbolisti quelli che noi oggi chiamiamo modernisti: basti l'esempio di 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, SE, Milano 1988, che mette insieme Yeats, Valéry, Eliot, Proust, Joyce, Stein.



motive per ripensare la struttura del romanzo, *Cognizione* e *Pasticciaccio* si incaricano di realizzare il modello sinfonico. Così, il piano narrativo appare fondato su un disegno tematico, i cui abbozzi Gadda stila per lo più all'ingrosso, ma che confermano la rivisitazione del romanzo a tesi. Insieme, l'organismo testuale è attraversato da immagini e riprese verbali che gli danno unità e fanno pensare che i fatti siano predisposti dall'affabulazione della voce narrante e, insomma, dalla forza del linguaggio.

In linea di principio, la struttura per trame e quella sinfonica sono antagonistiche: la prima insiste sull'irreversibilità dell'ordine sintagmatico; la seconda afferma i principi del paradigma, fatto di recursività e di salti che rompono la linearità di un percorso cronologico obbligato e che, anzi, finiscono per condurre a uno sfaldamento temporale.⁸⁷ Se Gadda conta nel modernismo europeo, è anche perché costringe alla coabitazione i due diversi modi di pensare il romanzo. Da questo punto di vista, contrariamente a quanto fa pensare il prodigio dell'invenzione stilistica, Gadda non sta dalla parte di Joyce, che riduce la trama e che, dopo aver tagliato un solo giorno del mese di giugno 1904, lavora poi per sovrapposizioni; sta dalla parte di Proust, che, anche lui, compone una grande opera di sinfonismo wagneriano, senza rinunciare alle attrattive dell'intreccio, con i suoi colpi di scena, le sue agnizioni, le sue cesure. Eppure, nel modernismo di Gadda c'è qualcosa di oltranzista. La trama può vivere anche senza un finale che le imprima la direzione della teleologia e quindi senza un ordine subito riconoscibile.⁸⁸ Giunge così al suo ultimo approdo il progetto dei modernisti italiani: Gadda continua sulla strada di Tozzi e Svevo, che frammentano la trama e pongono perciò il problema dell'intero in cui disporre i pezzi; di Pirandello, che predilige i finali sospesi o aperti, in cui il protagonista narratore si mostra in una condizione di morte in vita (*Il fu Mattia Pascal*) o di smarrimento nel fluire degli esseri (*Uno, nessuno e centomila*); o ancora di Svevo, che per far concludere a Zeno la sua storia deve immaginare una fine dell'umanità intera, salvo restituirgli la parola nelle continuazioni al romanzo. E soprattutto, Gadda mostra che per quanto la narrazione possa tendere la trama portandola sino al suo punto di rottura, non si dà narrazione senza trama.

6. Oltre il realismo, dentro la mimesis

Nella *Poetica*, Aristotele fa della trama l'asse portante della mimesis, giudicandola più importante dei caratteri. La narrazione, ha spiegato Paul Ricœur, è

87 Su questo aspetto ha lavorato soprattutto G. Bonifacino, *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Palomar, Bari 2002; Id., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006, pp. 163-244; e Id., *Le ali di Ermete. Polarità del tempo e parvenze del male nel «Pasticciaccio»*, in *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciaccio» di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Carocci, Roma 2013, pp. 195-224.

88 Sono le conclusioni cui giunge Brooks, *Trame*, cit., p. 328.





infatti mimetica in quanto presuppone e organizza un'esperienza temporale: prevede perciò sempre una qualche forma di intreccio ed è in questo essenzialmente antropomorfa. Come intendere allora il dichiarato e riconosciuto antimimetismo dei modernisti? Che ruolo gioca, in esso, la trama?

Il modernismo inverte i piatti della bilancia aristotelica, attribuendo al personaggio quel peso che la *Poetica* dà alla trama. Il personaggio diventa il perno della narrazione, proprio mentre viene sottoposto a una torsione che ne enfatizza a tal punto gli aspetti incoerenti e contraddittori che sembra destinarlo alla dissoluzione.⁸⁹ Sia che prenda la strada dell'indagine psicologica, sia che si decida per la focalizzazione interna, sia che giunga al monologo interiore o al flusso di coscienza, il modernismo concepisce i fatti come subordinati alla coscienza soggettiva; e poiché è pur sempre l'uomo il centro e la fonte della rappresentazione, il carattere mimetico di quest'ultima continua a essere garantito.

La posizione di Virginia Woolf è a questo proposito esemplare e rappresentativa. È ancora Ricœur a riconoscere che *Mrs. Dalloway* non parla di un'esperienza del tempo, se leggiamo i destini dei personaggi come giustapposti; ma, insieme, la esprime in una forma del tutto peculiare: quella degli spazi esistenziali o «caverne» che gli individui abitano solitariamente e che sono collegati in una sorta di rete sotterranea.⁹⁰ Questa duplicità illustra come i modernisti, quando tolgono lo scettro alla trama per conferirlo al personaggio, si allontanano dal territorio del realismo in senso strettamente storico, ma restano dentro l'antropomorfismo (o forse, l'antropocentrismo) della mimesis aristotelica. Abolire la trama è l'ambizione realizzata solo eccezionalmente da chi, come Joyce in *Finnegans Wake*, la scioglie nel fiume verbale, oppure, come Beckett, la inceppa in una stasi che ammette solo ripetizioni senza scopo né senso; per i più, occorre semmai cercarne una nuova specie – esitante e precaria o teatralmente iperattiva, nascosta o scoperchiata, ma ineliminabile poiché senza di essa il racconto sarebbe letteralmente inimmaginabile (cioè, perderebbe ogni tratto figurativo, e andrebbe verso l'astrattismo).

Antirealismo, dunque, non è antimimetismo: operare contro i modi storici di un insieme di prassi e di poetiche, come contro una visione del mondo, non significa abbandonare i fondamenti antropologici del narrare. E del resto, il “romanzo realistico ottocentesco” è, in larga misura, un idolo polemico che gli stessi modernisti hanno iniziato a erigere per definire contrastivamente se stessi: non si può attribuire all'etichetta patente di esattezza storiografica, ma nemmeno la si può liquidare dimentican-

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

89 Questa svolta «interiore» dopo il 1850 è ben caratterizzata da G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 321-336.

90 P. Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984, pp. 192-212.





do il ruolo decisivo che ha avuto nella storia delle poetiche.⁹¹ Ciò in cui i modernisti non credono, e che rimproverano ai loro predecessori, è che esistano rappresentazioni convenzionali adeguate al mondo e che perciò possano essere date per trasparenti o prese per buone. Se hanno «sospetto» per la trama non è solo per la stanchezza e per il discredito in cui sono cadute le macchine narrative dell'età dell'oro del romanzo moderno:⁹² la loro polemica contesta la metafisica secondo cui parole e cose possono trovare un accordo compiuto. Le trame ottocentesche sono, a occhi modernisti, insieme troppo complicate, con i loro giochi di ritardi agnizioni colpi di scena, e troppo sempliciste perché scelgono dalla vita in modo arbitrario, la costringono in una forma, fanno tornare tutto quello che, invece, non torna. La trama diventa così il punto debole del realismo: è lì che la sua pretesa di rappresentare il mondo com'è (e lo sapevano già i naturalisti) cade nel falso; è lì che agisce una colpevole ingenuità, se non un inganno doloso, ai danni dei lettori e della vita; è lì, insomma, che il realismo non è davvero realista. Il vero bersaglio dei novecentisti è questo: posto che narrare è comunque fare i conti con la trama e con i suoi elementi, bisogna tuttavia scansare la menzogna che spaccia il trucco per naturalezza. Il romanzo modernista si distingue perciò da quello realistico ottocentesco, sino a Tolstoj e Dostoevskij inclusi, perché, anche quando recupera il romanzesco, gli presta deliberatamente un colorito innaturale: esso non è il motore di un piacere legittimo, ma, al limite, di un piacere da rilegittimare perché caduto nelle mani di una letteratura di second'ordine; e non è neppure la figura verosimile del mondo, ma, al contrario, il marchingegno che fa risaltare ironicamente l'insensatezza della vita, e insieme il rovescio di una povertà di esperienza.⁹³ Lette nel loro complesso, le trame moderniste italiane e continentali sembra recuperino alcune strutture melodrammatiche che il naturalismo e gli inglesi più intransigenti rifiutano, ma non perché ci credano: perché, invece, ne fanno artifici paradossali, spie che la vita in sé non offre materia abbastanza in ordine per essere raccontata – e allora, si potrà pur pescare qualche trucco dai libri. Varia di autore in autore l'equilibrio o lo squilibrio fra una persistente volontà realistica da un lato, e dall'altro un'invenzione che smaschera le pretese del realismo; eppure, il problema resta lo stesso. Se la trama è

91 Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 247-249.

92 Brooks, *Trame*, cit., p. 7.

93 Mi scosto qui da Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 307-310: pur individuando tre fasi (1800-1850, 1850-1900, 1900-1940) e riconoscendo che «il romanzo modernista cambia l'ordine del discorso, mutando i criteri che separano il significativo dall'insignificante, il primo dal secondo piano, l'essenziale dal contingente», insiste però sulla continuità tra i due secoli, poiché «i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori: vogliono rappresentare bene la vita». È proprio sulla natura della rappresentazione e sulla sua adeguatezza, infatti, che i modernisti dubitano e lavorano.





«the intelligible whole that governs a succession of events in any story»,⁹⁴ e se il mondo non è del tutto intellegibile, una trama perfettamente oliata e compiuta sarebbe una truffa. In una sorta di autodenuncia, i modernisti scoprono il meccanismo, al quale però non credono di poter rinunciare. E così la trama, disarticolata, sghemba, aperta, interrotta, messa a nudo, resta il modo principe che abbiamo di pensare il susseguirsi dei fatti e la nostra esperienza (o inesperienza) del tempo.

In questa accezione antimetafisica e antirealistica, non è possibile che la storia sembri essersi fatta da sé: qualcuno deve averla fatta; né esiste un padrone dell'intreccio delle storie, che sfuggono da ogni parte, e che vanno raccontate nella loro rivolta a leggi fisse, disegni chiusi, schemi definitivi. Sia che si insista sul filtro di una soggettività turbata (Tozzi) o addirittura inattendibile (Svevo), sia che si evidenzino le operazioni riflesse e le scomposizioni del pensiero umoristico (Pirandello), sia che si insceni la fatica della mente nel cercare relazioni (Gadda), la trama insegue la realtà senza poterla afferrare o potervi aderire. Essa è il risultato di uno sforzo, e resta segnata sempre da una doppia impossibilità: che i tentativi del narratore o le convenzioni, sia pure forzate, raggiungano le cose; e che si esca dalle convenzioni (era quello, semmai, il sogno delle avanguardie). Disporre i fatti in un racconto è comunque un artificio: simulare il ritaglio degli eventi dall'indistinto della realtà è comunque ridurre la volumetria delle tre dimensioni a un disegno che, per complesso che possa essere, ne ha solo due. Il grado maggiore di mimesi sarebbe forse lo smarrimento percettivo ed emotivo (quello di *Con gli occhi chiusi*); o il caos del mondo scompaginato nel *Fu Mattia Pascal*; o il cumulo dei fatti ricordati senza che se ne intenda il significato, poiché la coscienza resiste a quanto dicono, come in *Zeno*; o infine la vertigine dei rapporti fra ogni cosa e l'oltraggio che il male infligge alla ragione, come nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*. Ma nessuno di questi libri, persino quando si misura con l'insensatezza o arriva al silenzio, si arrende all'inarticolato: la forma che la trama imprime al racconto lo colora con diversi toni di improprietà, ma poiché rivela le proprie mancanze e esibisce il proprio carattere forzoso, è anche legittimata a dire, per quel che può, la vita.

Disarticolazioni
e sopravvivenze:
la trama nel
romanzo
modernista
italiano

94 P. Ricœur, *Narrative Time*, in «Critical Inquiry» VII, 1, 1980, pp. 169-190: p. 171. Analogamente, Id., *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983, p. 12: «Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette» («Vedo negli intrecci che inventiamo il mezzo privilegiato per riconfigurare la nostra esperienza temporale confusa, informe, e al limite muta»; mia la trad.).

