

# Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo

## William Marx\*

---

Si sa quanto complesso sia il fenomeno del modernismo, specialmente quando si considera tutta la zona europea, con le sue differenze linguistiche e culturali. Parlando della complessità del modernismo non voglio però riferirmi a una cosa così ovvia. Vorrei piuttosto parlare di *una* complessità del modernismo, cioè una *particolare* complessità, che è, credo, una complessità fondamentale di questo periodo, che ha molto a che fare con le concezioni della storia e del tempo diffuse tra gli scrittori modernisti: concezioni della loro genealogia, del passato, del presente e del futuro della letteratura, o anche dell'assenza di un tale futuro. E lo vorrei mostrare attraverso l'esempio della letteratura francese.

Pochi anni fa ho visto a Tallinn, in Estonia, due strani graffiti con l'iscrizione in inglese "*retrofuturism*". Che cos'è questo "retrofuturismo"? Sembra un futurismo che guarda all'indietro: il futurismo, forse, dei nostri antenati, oppure un futurismo che propone la rinascita del passato. In quella città estone salvata dalle utopie sovietiche, questi graffiti proponevano un esempio contemporaneo della complessità e dell'ambiguità del rapporto che possiamo avere con il passato, con il presente e con il futuro – o piuttosto con i futuri: il futuro del presente e il futuro del passato. Vorrei mostrare adesso che una tale complessità e ambiguità esisteva già nei primi anni del Novecento, all'inizio del movimento modernista.

Gli storici della letteratura francese hanno già accennato alla complessità di questo periodo: «la période inscrite entre les deux siècles, le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup>, a été décrite comme celle de crises diverses: du roman, de l'humanisme, des valeurs symbolistes, de la pensée française», scrivono

\* Université Paris Nanterre. Una prima versione di questo saggio è apparsa con il titolo *Le temps des crises: arrière-gardes et avant-gardes*, in *Péguy au cœur: de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Julie Sabiani*, sous la direction de D. Pernot, Paris, Klincksieck, 2011, pp. 149-161. La traduzione italiana è dell'autore; la revisione redazionale è di Valeria Cavalloro.

giustamente Géraldi Leroy e Julie Bertrand-Sabiani nel loro libro sulla vita letteraria nella Belle Époque.<sup>1</sup> E aggiungono un po' più avanti:

Une ligne de partage subsiste cependant à la veille de la Grande Guerre entre les tenants d'une renaissance classique – voire d'un classicisme moderne – et ceux de la modernité qui s'aventurent en des directions diverses : futurisme, simultanéisme, dramatisme, orphisme, art cérebrieste, etc., autant de chapelles opposées les unes aux autres par de fréquentes polémiques.<sup>2</sup>

Prima, dunque, una crisi, e poi una linea di *divisione* o di *demarcazione*: queste sono le due constatazioni fondamentali di questi storici del periodo. Mi propongo di mettere in relazione tra loro queste due constatazioni fondamentali e di mostrare come sia stata la crisi stessa a produrre questo *bipolarismo* tra retroguardia e avanguardia. Difficilmente infatti possiamo pensare le avanguardie europee del primo Novecento senza collegarle a una crisi più generale che la letteratura stava attraversando in quel momento. La parola *crisi* venne utilizzata per tutto il periodo che va dal 1897, l'anno della «crisi del verso»<sup>3</sup> annunciata da Stéphane Mallarmé, fino al 1924, quando Jacques Rivière proclamò la «crisi del concetto di letteratura».<sup>4</sup> Ma bisognerebbe anche citare la «crisi della critica»<sup>5</sup> di Gaston Sauvebois nel 1911 e la «crisi dello spirito»<sup>6</sup> deplorata da Paul Valéry nel 1919. I poeti, i critici, gli scrittori hanno a lungo dato voce a questo tempo delle crisi.

Un anno tra tutti, in particolare, fu critico: il 1909. È, ovviamente, l'anno del *Manifesto del Futurismo*, pubblicato da Marinetti sul «Figaro». Ma, paradossalmente, questo anno fu anche, se ci affidiamo alla testimonianza dei contemporanei, un anno che «risuonava tutto delle polemiche sulle teorie neoclassiche».<sup>7</sup> C'erano già stati, infatti, nel 1905 l'inchiesta di Georges Le Cardonnel e Charles Vellay sulla «letteratura contemporanea»,<sup>8</sup> nel 1907 lo studio molto critico di Pierre Lasserre sul «romanticismo francese»,<sup>9</sup> nel 1908 un'indagine di Henri Clouard sulla «letteratura

1 G. Leroy, J. Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Presses Universitaires de France, Paris 1998, p. 233.

2 *Ivi*, p. 235.

3 S. Mallarmé, *Crise de vers [Divagations, 1897]*, in Id., *Œuvres complètes*, II, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, Paris 2003, pp. 204-213.

4 J. Rivière, *La Crise du concept de littérature [février 1924]*, in Id., *Nouvelles Études*, Gallimard, Paris 1947, pp. 311-321.

5 G. Sauvebois, *La Crise de la critique*, in «La Critique indépendante (théâtres, concerts, arts, littérature): organe de la défense des intérêts et des droits du public», février 1911.

6 P. Valéry, *La crise de l'esprit [1919]*, in Id., *Œuvres*, I, Gallimard, Paris 1957, pp. 988-1000.

7 *Nota dell'editore* (forse Henri Clouard o Henri Martineau), in J.-M. Bernard, *Œuvres*, II, Le Divan, Paris 1923, p. 210.

8 G. Le Cardonnel, C. Vellay, *La Littérature contemporaine: opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, Paris 1905.

9 P. Lasserre, *Le Romantisme français: essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX<sup>e</sup> siècle*, Mercure de France, Paris 1907.

nazionale»,<sup>10</sup> e la comparsa, rispettivamente nel 1908 e nel 1909, di due riviste fondate con la missione di difendere la rinascita classica: «La Revue critique des idées et des livres» e «Les Guêpes» («Le Vespe»). Questa vigorosa promozione del neoclassicismo provocò inevitabilmente una resistenza: e così il 1909 fu anche l'anno della reazione antineoclassica. Nella «Nouvelle Revue française» e nell'«Occident», Francis Vié-Griffin, André Gide, Henri Ghéon e Adrien Mithouard lanciarono, «ognuno a suo modo», per usare le parole di un promotore del neoclassicismo, «un attacco generale contro il nazionalismo letterario, la tradizione del XVII secolo e l'Umanesimo greco-latino».<sup>11</sup>

La nascita delle avanguardie fu dunque rigorosamente contemporanea alle polemiche sul neoclassicismo, e questa coincidenza non è casuale. La crisi letteraria del primo Novecento ebbe infatti molteplici sintomi, e le risposte ad essa non furono meno numerose e varie. L'emersione delle avanguardie fu ovviamente una parte di queste risposte; ma non si deve dimenticare il ruolo cruciale dei movimenti di retroguardia e, in particolare, della *Renaissance classique*. Paradossalmente, infatti, le retroguardie cercarono di risolvere gli stessi problemi con cui si misurarono le avanguardie, anche se le loro soluzioni furono diverse. Retroguardia e avanguardia erano forse solo due aspetti complementari di uno stesso disturbo della letteratura, un disturbo che si manifestò soprattutto nella sensazione di aver imboccato un vicolo cieco della storia. Dopo aver presentato le soluzioni che furono proposte per uscire da questo vicolo cieco, vedremo come la questione del rapporto con il simbolismo sia stata allora decisiva.

---

Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo

### Un nuovo rapporto con il tempo

Una breve introduzione storica è qui essenziale. La creazione del moderno concetto di letteratura a cavallo tra Settecento e Ottocento fu accompagnata da una trasformazione radicale della relazione con il tempo. Le vecchie *belles-lettres* erano basate sulla perpetuazione, se non reale almeno apparente, e in ogni caso oggetto di un ampio credito, di un modello classico direttamente ereditato dall'antichità, la cui preminenza non era mai stata contestata se non marginalmente. Ciò che più tardi, con il Romanticismo, si cominciò a chiamare *letteratura* funzionava invece in modo diverso: il rapporto con la tradizione scompariva a favore di un'affermazione dell'individuo. Il lavoro diventava l'espressione del genio, e il genio stesso

10 H. Clouard, *Enquête de la Phalange «sur une littérature nationale»*, in «La Phalange», août 1908-février 1909.

11 *Nota dell'editore*, in Bernard, *Œuvres*, II, cit., p. 210.

esisteva e si misurava solo rispetto alla massa dei suoi contemporanei e degli uomini che lo avevano preceduto e da cui si distingueva.

In altre parole, l'estetica più individualista che cominciò allora a prevalere produsse nuovi contrasti tra le opere letterarie, che si manifestavano in sincronia come in diacronia. Simili conflitti e differenze esistevano forse anche prima del tempo della letteratura, ma nessuno vi aveva prestato attenzione: la critica poteva valutare solo la distanza più o meno grande di un'opera rispetto ai modelli classici. I rilievi erano schiacciati, il paesaggio livellato.

Ciò che divenne possibile con la creazione dell'idea moderna di letteratura fu l'esistenza di una specifica *storia* della letteratura. Prima di questo momento, le Belle Lettere avevano funzionato secondo il modo *paradigmatico*, riscrivendo continuamente lo stesso testo in una sorta di palinsesto infinito delle opere classiche. Ma la nuova letteratura scelse piuttosto il modo *sintagmatico*: invece di riscrivere lo stesso rotolo, lo svolse e gli attaccò altri, nuovi rotoli. La nascita della letteratura fece quindi tutt'uno con la comparsa dell'idea che la letteratura avesse una storia, che seguisse uno sviluppo, che partecipasse al progresso della mente umana.

Eppure, in qualche modo, a cavallo tra Ottocento e Novecento, questa fede nell'infinito sviluppo della letteratura crollò. Il simbolismo aveva infatti rappresentato l'evoluzione più completa dell'ideale romantico della letteratura: il linguaggio poetico aveva operato una scissione radicale dal linguaggio comune, l'opera simbolista aveva permesso di penetrare i segreti più intimi dell'universo, il creatore si era esiliato dalla società.<sup>12</sup> Ma, elevando il progetto romantico al suo livello più alto, e portandolo a compimento, il simbolismo aveva anche portato a termine quel processo cominciato un secolo prima.

Pochi scrittori espressero come Valéry questa coscienza del completamento di un ciclo. La sua idea era questa: con il simbolismo, alla fine dell'Ottocento l'evoluzione letteraria giunge logicamente, e per la prima volta, a evidenziare la natura propria della poesia. Valéry scrive nel 1920: «on voit enfin, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie da toute autre essence qu'elle-même».<sup>13</sup> E ancora: «nous touchions par notre désir à l'essence même de notre art, [...] nous avons véritablement déchiffré la signification d'ensemble des labeurs de nos ancêtres».<sup>14</sup> La poesia simbolista aveva potuto manifestare l'essenza stessa di tutta la poesia, fino a quel mo-

12 All'inizio del Novecento, in Francia, era chiaro a tutti che il simbolismo fosse un puro derivato del romanticismo. Vedi, per esempio, J.-M. Bernard, *Discours sur le symbolisme*, in Id., *Œuvres*, II, cit., pp. 191-209.

13 P. Valéry, *Avant-propos à «Connaissance de la déesse»* [1920], in Id., *Œuvres*, cit., p. 1270.

14 *Ivi*, p. 1275.

mento inquinata da scorie che ne nascondevano il vero principio. Valéry propone infatti una lettura strettamente hegeliana della storia letteraria: con il simbolismo, l'assoluto s'incarna nella storia. La Storia (con la esse maiuscola) – cioè la storia della letteratura – è finalmente superata.

Ma la fine della storia della letteratura ha due conseguenze. In primo luogo, rende possibile, in un estremo superamento, la coscienza di questa stessa storia: dal momento che sono vissuti e passati, il processo storico e la realtà che ne risulta possono ora essere pensati; può quindi apparire un nuovo discorso critico, che supererà le individualità delle opere e degli autori per offrire una panoramica dello sviluppo della letteratura, e dunque una visione chiara della sua essenza. L'incredibile sviluppo della storia letteraria nei primi anni del Novecento non avrebbe potuto aver luogo se non avesse prevalso il sentimento che fosse ora possibile un punto di vista panoramico. Basti qui fare riferimento al progetto di Ferdinand Brunetière per uno studio dell'«evoluzione dei generi nella storia della letteratura»,<sup>15</sup> nel 1892. O anche, nel 1937, al progetto di Paul Valéry, al Collège de France, di «scrivere una storia della letteratura senza pronunciare il nome di alcuno scrittore».<sup>16</sup>

Ma ciò che rende possibile un discorso specifico sull'essenza della letteratura rende anche incerta, *ipso facto*, l'esistenza stessa della letteratura. «Secondo il principio per cui è solo nella casa in fiamme che diventa visibile per la prima volta il problema architettonico fondamentale», scrive Giorgio Agamben, «così l'arte, giunta al punto estremo del suo destino, fa diventare visibile il proprio progetto originale».<sup>17</sup> Lo stesso Valéry, quando si dedicò a definire le proprietà essenziali dell'opera letteraria, era uno scrittore che già da alcuni decenni aveva deciso di chiudersi in un silenzio poetico quasi completo, da cui corse il rischio di non uscire più. Più in generale, la fine del simbolismo fece misurare concretamente i limiti del progetto letterario le cui linee erano state stabilite col romanticismo: con la sua scomparsa, la letteratura stessa sembrò quasi scomparire dall'orizzonte. Qualcosa era finito. E la questione diventò: era veramente possibile, in quelle condizioni, continuare sulla stessa strada e continuare come se non fosse una strada già completamente esplorata?

### Avanguardie e retroguardie in lotta contro la storia

Vorrei mostrare adesso con esempi concreti la validità di questo sviluppo teorico che è stato già troppo lungo. Il sentimento di una fine della storia

---

Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo

15 F. Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'École normale supérieure*, Hachette, Paris 1892.

16 Valéry, *Œuvres*, cit., p. 1270.

17 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 176.

provocò dei rivolgimenti drammatici: la relazione della letteratura con il tempo fu completamente sconvolta all'inizio del Novecento, e il nuovo secolo fu segnato interamente da questo profondo trauma.

Semplificando, quello che si verificò fu uno scontro tra due posizioni radicali. Perché due? Perché, dal momento che si è finiti in un vicolo cieco, non resta alcuna alternativa se non indietreggiare o saltare oltre il muro. Le retroguardie fecero la prima scelta, cioè indietreggiare: se il simbolismo era stato un fallimento bisognava tornare indietro, e tornare precisamente all'ultimo punto certo prima della biforcazione fatale, quella che aveva portato appunto al simbolismo. Ma che cosa c'era, prima della biforcazione romantica? C'era solo il classicismo, in opposizione a cui il romanticismo si era originariamente determinato: e perciò la nuova corrente fu neoclassica.

In Francia, Pierre Lasserre diede fuoco alle polveri nel 1907 con la sua tesi di dottorato sul romanticismo francese,<sup>18</sup> nella quale riassumeva tutte le rimostranze accumulate fino ad allora contro questo movimento, soprattutto da Charles Maurras. Da qui, la contestazione si estese rapidamente a varie riviste: «Les Marges» di Eugène Montfort, «Le Divan» di Henri Martineau, e soprattutto, come abbiamo già visto, «La Revue critique des idées et des livres» e «Les Guêpes».

Questo movimento di “rinascimento classico”, come si decise di chiamarlo, non fu una scuola unificata, con maestri o una dottrina specifici. Infatti, come la molteplicità delle riviste attesta, il rinascimento classico fu piuttosto una nebulosa in cui il dibattito interno impedì spesso l'azione congiunta. Tuttavia, le parole d'ordine generali del movimento si lasciavano riassumere facilmente: promozione di una letteratura di ispirazione nazionale e provinciale; ritorno alla tradizione classica del Seicento, alle forme poetiche regolari, alla chiarezza del linguaggio; un antisimbolismo programmatico. Se è vero che, come movimento, il rinascimento classico scomparve più o meno nel tumulto della prima guerra mondiale, se ne trovano tuttavia echi lungo gran parte del secolo, in Charles Péguy, Jacques Rivière, Paul Valéry, Jean Cocteau, Jean Paulhan, Jean Giraudoux o anche Albert Camus.

Ma non è un caso che, proprio quando apparve il rinascimento classico, nacque anche il movimento antagonista, quello che scelse di saltare oltre l'ostacolo, piuttosto che indietreggiare: l'avanguardia fu la seconda soluzione, esattamente simmetrica alla prima, al problema della fine della storia della letteratura. Il *Manifesto del Futurismo*, pubblicato sul «Figaro» del 20 febbraio 1909, definiva chiaramente la posta in gioco del dibattito. Da un lato, l'*impasse* storica era sentita come totale – e su questo punto le retroguardie sarebbero state completamente d'accordo –:

18 P. Lasserre, *Le Romantisme français*, cit.

Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri.

D'altra parte – e questa è la differenza principale – qualsiasi ritiro era impossibile; il passato non poteva in alcun modo servire come rimedio:

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche [...]. Vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii.

Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri!...

Marinetti non pubblicò il suo manifesto a Parigi per caso: se la letteratura nata col romanticismo aveva trovato in Francia il suo più alto compimento, era dalla Francia stessa che doveva venire la risposta alla sua fine.

Le avanguardie che succedono al Futurismo – Dada, Surrealismo – nella sostanza non divergono sulle soluzioni da proporre: tutte danno il primato alla “prassi vitale” (*Lebenspraxis*) contro la sfera artistica, per usare le parole di Peter Bürger,<sup>19</sup> così da invertire completamente la scala di valori del romanticismo, secondo cui l'ordine dello spirito e della creazione doveva dominare sulle forze della vita e sulla materialità dell'esistenza. La rottura invocata dalle avanguardie è brutale.

È sintomatico, da questo punto di vista, che il Surrealismo si sia imposto attraverso la promozione della figura retorica e poetica del discorso sconnesso o dell'incongruità, che salta di palo in frasca, perché questa figura costituisce la struttura stessa della storia così come i movimenti di avanguardia la desiderano e la provocano, cioè una storia che, avanzando con rotture, non conserva tra il tempo  $t$  ed il tempo  $t + 1$  una continuità più grande di quella che c'è tra una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo anatomico: il Surrealismo deve, secondo André Breton, «spezzare la catena irrisoria dei fatti».<sup>20</sup> La valorizzazione surrealista del caso e della non-premeditazione implica l'abolizione di qualsiasi storia letteraria concepita come una catena sintagmatica coerente.

Così, nonostante le apparenze, avanguardie e retroguardie conducono la stessa lotta contro il corso normale – un corso che pensano concluso con un fiasco – della storia della letteratura, e si propongono di influenzare questa storia in direzioni inaspettate.

---

Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo

19 P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt 1974, p. 67.

20 A. Breton, *La Révolution d'abord et toujours!*, s.é., Paris 1925.

### La letteratura del Novecento: tra risultato e superamento

Il rapporto col passato, quindi, non fu mai vissuto con più ansia che dalla letteratura del Novecento, per la quale il problema della memoria e della trasmissione divenne particolarmente difficile e non privo di insidie. In effetti, l'opera letteraria che segue la supposta fine della letteratura deve dimostrare di essersi fatta carico di questa fine: in un modo o nell'altro, essa si deve proporre chiaramente allo stesso tempo come il *risultato* e come il *superamento* di tutta la storia della letteratura. Il *risultato*, perché deve assumere il meccanismo evolutivo della letteratura, iniziato dal periodo romantico. Il *superamento*, perché deve anche dichiarare il rifiuto di questa storia ormai chiusa. Risultato e superamento sono contraddittori e creano una tensione che è una fonte di ansia non meno che di energia creativa. La risoluzione apparente di questa tensione si può ottenere attraverso una manovra estetica: in pratica, le opere tendono a evidenziare solo una delle due funzioni, risultato o superamento, e a mettere l'altra tra parentesi. Ma lo squilibrio minaccia sempre il compromesso.

Così, le retroguardie e le avanguardie prendono apparentemente, le une come le altre, il partito del superamento: le prime promuovendo l'estetica anteriore all'apparizione della letteratura; le seconde facendo esplodere l'ordine letterario ufficiale e cercando di inventare un futuro radicalmente imprevedibile. Tanto le une quanto le altre non fanno niente altro, insomma, che negare la storia in cui hanno la loro origine. Proprio per questo sono così profondamente caratteristiche della letteratura del Novecento, che, dopo aver perso tutte le sue marche di riferimento temporale, fu costretta a crearne altre, artificiali, per porre rimedio a questa perdita. La cosa è abbastanza chiara per le retroguardie, che capovolgono il corso normale della storia. Ma non è meno chiara per le avanguardie, dal momento che l'invenzione della tensione avanguardista, una tensione politica ed estetica, non ha altra funzione se non quella di imporre un orientamento forte, ma in parte fittizio, a una storia che sembra perdere la propria direzione. L'avanguardia forza la transizione verso il futuro: cerca di uscire dalla crisi andando avanti o, più semplicemente, cerca di uscire dalla storia. Vincent Kaufmann lo disse a modo suo: gli autori dell'avanguardia non si dedicano mai «à autre chose qu'à un projet de *livre total*: au Livre en tant qu'il représente la fin du livre, dans tous les sens du terme». <sup>21</sup>

Le estetiche del superamento, sia di retroguardia che di avanguardia, sono molto più radicali delle estetiche del risultato. Sono anche molto più facili da perseguire e hanno una coerenza molto più evidente, anche se la loro radicalità le separa da una gran parte del pubblico e le tiene ai margini del campo letterario.

21 V. Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (avant-gardes 1920-1970)*, Presses universitaires de France, Paris 1997, p. 11.

## Il rapporto ambiguo con il simbolismo

Le estetiche del risultato, a loro volta, quando vogliono manifestare anche una volontà di superamento, si ritrovano in una condizione di equilibrio precario. Questa instabilità si manifestò soprattutto nei primi anni del Novecento, nella relazione con la memoria del simbolismo. Il rapporto con questo movimento fu uno dei temi più forti attorno a cui ruotò in quegli anni la vita letteraria. Il problema era questo: il fatto di rivendicare l'eredità del simbolismo impediva di proporre il superamento? L'incertezza fu particolarmente evidente nel caso del poeta Jean Moréas: Moréas era stato l'autore del primo manifesto del Simbolismo e, dunque, uno dei suoi fondatori; ma poi, solo pochi anni dopo, aveva fondato l'École romane e si era proposto come il modello principale del neoclassicismo, cioè come un nemico del simbolismo. Una palinodia così rapida, tra 1886 e 1891, illustra bene i disturbi che attraversavano allora il concetto stesso di letteratura.

La stessa storia di instabilità si ripeté, quasi venti anni dopo, e in un modo molto più drammatico, quando un conflitto tra posizioni divergenti si verificò non più in una stessa persona a pochi anni di distanza, come nel caso di Moréas, ma in una stessa rivista, e allo stesso tempo. È la nota vicenda della falsa partenza della «Nouvelle Revue française», che ebbe due “primi numeri”, uno nel novembre del 1908 e uno nel febbraio del 1909. Nel primo, quello del novembre 1908, Léon Bocquet proponeva una recensione molto positiva dell'attacco di Jean-Marc Bernard a Mallarmé, che era stato pubblicato qualche mese prima sulla «Société nouvelle»: attacco che, secondo Bocquet, era «un travail de démolition» intrapreso «avec beaucoup de réserve et d'habileté».<sup>22</sup>

Jean-Marc Bernard era un sostenitore del neoclassicismo – quindi un retroguardista. Per lui era chiaro che «Parnassiens et Symbolistes ne sont que la queue du Romantisme et n'ont fait qu'exagérer, et par conséquent déformer, des procédés existants»:<sup>23</sup> con il simbolismo, non solo tutto l'Ottocento veniva contestato, ma soprattutto era rifiutata l'idea moderna di letteratura. Bernard definiva l'arte di Mallarmé come l'antitesi del «classicismo»,<sup>24</sup> e concludeva il suo articolo così:

Que Mallarmé, désormais, vive dans l'esprit, le cœur et les œuvres des disciples aimés, je le veux bien, et c'est tant mieux pour lui! Qu'il soit destiné à devenir un nouvel accoucheur d'esprits, c'est fort possible. Mais que l'on n'aille pas oublier cependant que Socrate, très prudemment, n'a jamais rien écrit. Il se contenta d'être un enchanteur du verbe et de l'in-

Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo

22 L. Bocquet, *Les revues*, in «La Nouvelle Revue française», 1, novembre 1908, p. 78.

23 J.-M. Bernard, *Stéphane Mallarmé et l'Idée d'impuissance*, in «La Société nouvelle», XIV, 2<sup>e</sup> série, 2, août 1908, p. 191.

24 *Ivi*, p. 192.

telligence. Malheureusement pour Stéphane Mallarmé, nous possédons encore ses Poésies et ses *Divagations*.<sup>25</sup>

Mirando allo stesso tempo a Mallarmé e ai suoi discepoli, l'articolo metteva così in discussione la posterità stessa del simbolismo e il suo posto nella storia. Prendeva decisamente partito per il superamento piuttosto che per il risultato.

Il fatto che il primo numero della «NRF» avesse pubblicato una recensione favorevole a questo articolo dispiacque tanto ad André Gide e a Jean Schlumberger che ruppero immediatamente con l'altro clan fondatore della «Nouvelle Revue française», quello di Eugène Montfort e dei suoi amici.<sup>26</sup> La «NRF» si fermò, dunque, per rinascere pochi mesi dopo, nel febbraio del 1909, con un nuovo primo numero, che annullò in qualche modo il precedente.

Il confronto degli editoriali dei due primi numeri è molto istruttivo. L'avvertenza preliminare del *primo* primo numero, quello del novembre 1908, non era firmata, e insisteva molto sulla fine del movimento simbolista:

Les écrivains que réunit aujourd'hui «la Nouvelle Revue Française» appartiennent à la génération qui dans la chronologie littéraire suivit immédiatement le symbolisme. [...]

En rapprochant les énergies précédemment éparées des romanciers et des poètes ayant débuté depuis dix ou douze ans, c'est l'espoir des fondateurs de cette revue qu'ils aideront à se dégager plus tôt [...] l'apport nouveau qui doit distinguer les écrivains d'aujourd'hui de ceux d'hier.

Si cette revue, on le voit, n'est pas précisément une «revue de jeunes», elle n'en est pas moins une jeune revue dès à présent ouverte à la génération qui s'élève.<sup>27</sup>

L'intenzione, chiaramente, era dunque di distinguersi dalla generazione simbolista. Sebbene sul simbolismo non ci fosse nessun giudizio esplicito, né positivo né negativo, la rivista era più vicina al lato del *superamento*.

Nel *secondo* primo numero, invece, quello del febbraio 1909, Schlumberger cercò manifestamente di riequilibrare il peso rispettivo del superamento e del risultato, affermando il rapporto necessariamente “filiale” che univa la rivista con i più recenti maestri (il nome di Mallarmé non era citato, ma si trattava ovviamente di lui):

Ce n'est qu'à l'égard des œuvres significatives – et le plus souvent de celles du passé – que les amitiés sont intransigeantes. Les préférences restent

25 *Ivi*, p. 195.

26 Vd. A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de «La Nouvelle Revue Française», I, La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Gallimard, Paris 1978, pp. 120 sqq.

27 «La Nouvelle Revue française», 1, novembre 1908, p. 1.

libres, mais point la qualité de l'admiration, non plus qu'un certain sentiment, si l'on peut dire, de dépendance filiale.<sup>28</sup>

In particolare, Schlumberger assumeva un atteggiamento distante nei confronti della retroguardia neoclassicista, che descriveva come una «reazione retrograda»:

S'il faut se réjouir d'un élan toujours plus marqué vers nos dix-septième et dix-huitième siècles, ce n'est qu'après réserves faites. Ce mouvement n'est, chez un trop grand nombre, qu'une marque de vertige et d'effroi. Que les uns renient par système toute notre littérature romantique, ou que les autres, par ignorance, négligent tout ce que la fin du dix-neuvième siècle nous a laissé de fort et d'exquis, chez tous c'est l'anxiété de se sentir perdus, séparés par un gouffre vide, des sûres gloires de la culture française.<sup>29</sup>

Insomma, secondo «La Nouvelle Revue française» del 1909, il superamento non doveva spuntarla sul risultato: bisognava anzitutto accettare l'eredità del romanticismo e del simbolismo prima di poterla oltrepassare. L'«ansia» caratteristica delle estetiche del puro superamento era condannata.

Così, tra i due primi numeri della «NRF», il rapporto con il simbolismo fu quasi invertito: non si potrebbe trovare una prova più forte dell'instabilità della memoria letteraria all'inizio del Novecento e dell'ambivalenza che la letteratura di questo secolo ebbe con la sua storia. I due editoriali contraddittori furono sicuramente firmati da due mani diverse, ma ciò non toglie valore al fatto che, nelle conversazioni tra il gruppo di Gide e il gruppo di Montfort al momento della fondazione della «NRF», la questione del rapporto con Mallarmé e, più in generale, con il simbolismo avesse potuto essere lasciata così vaga da permettere che la pubblicazione di testi tanto antisimbolisti avesse luogo proprio nel (primo) primo numero, quello di novembre 1908, senza scrupoli da parte dei loro autori.

Alla fine, quando la rivista ebbe un nuovo inizio nel 1909, il problema era stato risolto: il classicismo complesso ed ambiguo difeso dalla «NRF» decise di vedere nel simbolismo un'esperienza utile che era valso la pena attraversare e da cui era necessario trarre insegnamento, secondo quella che fu la posizione di Albert Thibaudet o di Paul Valéry. Sul fronte opposto, l'ultraclassicismo difeso dai neoclassicisti, che ebbe la sua epoca d'oro tra il 1908 e il 1914, continuò a fondarsi su un unico fatto: il fallimento del simbolismo. Ma sia che, per gli uni, il simbolismo avesse fallito, sia che, per gli altri, la sua eredità fosse ancora valida, la «NRF» e i neoclassicisti fecero di fatto causa comune per superarlo e per utilizzare l'opportunità

---

Avanguardie e  
retroguardie: per  
una complessità  
del modernismo

28 J. Schlumberger, *Considérations*, in «La Nouvelle Revue française», 1, février 1909, p. 6.

29 *Ivi*, p. 10.

storica – la *junctura rerum*, secondo le parole di Charles Maurras<sup>30</sup> – al fine di proporre un altro modo di fare letteratura: un modo che, per gli scrittori della «NRF» come per i neoclassicisti, fu caratterizzato da una riforma intellettuale combinata con una certa costrizione formale, e che, in un caso come nell'altro, era molto lontano dalle aspirazioni del simbolismo.

Vediamo qui, in conclusione, come la questione fondamentale per la letteratura, all'inizio del Novecento, e nel 1909 in particolare, fosse quella del postsimbolismo. Riassumendo brutalmente, potremmo formularla così: chi riuscì ad apparire come l'affossatore più efficace del simbolismo?

Su questo punto, l'atteggiamento delle avanguardie e delle retroguardie era relativamente semplice: le une come le altre raccomandavano soltanto la via del superamento. Ma l'esempio della «Nouvelle Revue française» dimostra che un'altra soluzione era possibile: accettando apertamente l'eredità del simbolismo, la «NRF» provò infatti a conciliare le due posizioni apparentemente antitetiche del risultato e del superamento. Era una soluzione difficile e delicata, certo, ma la sola esistenza di questa soluzione di compromesso – e anche il suo successo storico, dal momento che «La Nouvelle Revue française» divenne la rivista più importante della letteratura francese del Novecento – mette *ipso facto* in questione l'antagonismo apparente delle avanguardie e delle retroguardie.

Le avanguardie e le retroguardie avevano più cose in comune di quanto ambedue volessero ammettere. La loro opposizione era in parte sola apparenza, e in molti modi esse dimostrarono di costituire i due lati complementari della stessa risposta alla crisi postsimbolista.

E questa è la complessità particolare che non dobbiamo dimenticare quando studiamo il modernismo: una complessità del rapporto con il tempo, con il passato e con la storia. Un rapporto straziato tra un'estetica del risultato e un'estetica del superamento.

30 C. Maurras parla della «*junctura rerum*, le joint où fléchit l'ossature, qui partout ailleurs est rigide, la place où le ressort de l'action va jouer» (*Mademoiselle Monk ou la génération des événements*, in *L'Avenir de l'intelligence*, Paris, Fontemoing, 1905, p. 285).