

A cosa serve il modernismo italiano?

Valentino Baldi

1. Segnare il campo

Fino a dieci anni fa nessuno studioso che volesse riferirsi ad autori ed opere del nostro canone letterario avrebbe impiegato il termine “modernismo” e la situazione attuale non sembra molto cambiata: modernismo in architettura, in teologia, in letterature anglo-americane, ma non nella letteratura italiana tra Otto e Novecento. Se da un punto di vista critico più di una voce comincia a impiegare regolarmente questo termine, la letteratura istituzionale non sembra muoversi nella stessa direzione. Quasi nessuna antologia scolastica, ad esempio, contiene riferimenti ad autori collocabili in un simile movimento: decadentismo, post-simbolismo, avanguardismo e la generica voce “modernità” sono i termini che si utilizzano più comunemente per raggruppare variamente gli scrittori che hanno rivoluzionato la letteratura all’alba del “secolo breve”. Se il modernismo è un fenomeno chiave nel canone letterario anglosassone, in Italia l’etichetta di decadentismo è ancora egemone. L’obiettivo primario di questo saggio è definire il contesto entro cui il concetto di “modernismo italiano” potrebbe inserirsi, cercando di riflettere su quel divario che separa le più recenti ricerche critiche dalla storiografia letteraria tradizionale. Nel resto dell’Europa, per una volta, la situazione non è molto differente: in recenti lavori di scuola tedesca o francese sono molto più frequenti le etichette *die Moderne* e *avant-garde*, mentre *Modernism* è un termine che suggerisce immediatamente un contesto letterario anglofono.

Un simile disaccordo terminologico è riscontrabile anche nella critica precedente gli anni Sessanta. Edmund Wilson, generalmente considerato uno dei primi studiosi ad essersi confrontato con la modernità come rivoluzione letteraria paradigmatica, non usa neanche una volta il termine “modernismo” nel *Castello di Axel*, prediligendo le etichette di “modernità” o “simbolismo”.¹ Nell’ultimo capitolo di *Mimesis*, Erich Auerbach, attraverso

1 Cfr. E. Wilson, *Il castello di Axel*, il Saggiatore, Milano 1965.

l'analisi dei romanzi di Virginia Woolf e Marcel Proust, fornisce alcuni paradigmi ormai consolidati del modernismo narrativo. Auerbach, come Wilson, non si serve mai di questa parola. Anche se Micheal Levenson sosteneva che «vague terms still signify»,² mi sembra comunque rilevante che opere diventate capisaldi nella definizione dei caratteri del modernismo letterario non presentino un uso consapevole di questo termine. In Italia questo ritardo è stato ancora più marcato anche se alcuni critici, tra cui Giacomo Debenedetti, hanno utilizzato concetti e categorie – quali espressionismo, personaggi-uomo ed epifania – che possono rientrare a pieno titolo nel modernismo, applicandoli a scrittori italiani e inserendoli così in un panorama letterario internazionale.³

A differenza di quanto accadeva per movimenti come naturalismo o simbolismo, è estremamente difficile fissare un periodo in cui la scrittura modernista inizia a manifestarsi in Italia. In via preliminare si può dire che il modernismo si estende in un arco temporale compreso tra la fine dell'Ottocento ed il primo dopoguerra, ma già una simile affermazione è tutt'altro che pacifica. Riccardo Castellana – interessato a tracciare le principali caratteristiche del nuovo realismo che gli scrittori modernisti europei hanno inaugurato a partire dalla metà degli anni Dieci – ha proposto una periodizzazione ben più circoscritta.⁴ Castellana chiarisce anzitutto cronologicamente le differenze tra realismo ottocentesco, avanguardia e modernismo. Se il nuovo secolo sancisce la fine del realismo di Balzac e Zola, inaugurando la (breve) stagione delle avanguardie storiche, lo scoppio della prima guerra mondiale rappresenta un insuperabile limite finale. Nella storia editoriale dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sono compresi i confini del realismo modernista italiano: «Le due date della prima edizione su rivista (la «Nuova Antologia», dal giugno all'agosto 1915) e dell'ultima in volume con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Bemporad 1925) possono valere indicativamente come i limiti cronologici del realismo modernista».⁵

Al di là delle date specifiche, quando si parla di modernismo si intende quella letteratura sperimentale e antinaturalista che esprime una sensibilità nuova, tipica di alcuni scrittori che vivono il passaggio tra Ottocento e Novecento. Il nostro ritardo nell'uso di un simile concetto non sembra una

A cosa serve
il modernismo
italiano?

2 M. Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*, Cambridge University Press, New York 1986, p. VII.

3 Cfr. G. Debenedetti, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999 e Id., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971. Sul modernismo e sul rapporto del critico Debenedetti con questo movimento in Italia ed in Europa si veda l'ottimo saggio di M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Lupferini*, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-290.

4 R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, 2010. Si veda anche Id., *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009.

5 *Ivi*, p. 24.

casualità e spesso quello che avviene negli altri paesi europei anticipa nettamente fenomeni culturali e letterari italiani. Se è dunque innegabile che molti dei nostri testi narrativi e poetici definibili come modernisti siano concentrati attorno agli anni Venti, non si può comunque fissare un limite temporale eccessivamente costrittivo. Durante gli anni Trenta, ad esempio, Luigi Pirandello affronterà le ultime fasi della propria carriera letteraria: le novelle che l'autore realizzò a partire dal 1934 (a seguito dei suoi soggiorni a Berlino e Parigi) sono probabilmente i suoi testi più pienamente modernisti. Negli stessi anni Carlo Emilio Gadda si affaccerà alla letteratura dopo aver preso parte all'esperienza bellica della prima guerra mondiale: è solo dopo il 1936 che Gadda realizzerà i suoi due capolavori narrativi, esempi tra i maggiori di modernismo italiano.⁶ Se si riflette su un autore come Montale sarà impossibile non riconoscere che è la raccolta *Le occasioni* (1939) che consacra il poeta italiano come uno scrittore modernista influente a livello internazionale. Generalmente le storie del modernismo letterario anglosassone si fermano più di un decennio prima: le date di pubblicazione dell'*Ulisse* e di *Gita al faro* sono i limiti che convenzionalmente si individuano per fissare il momento culminante dello *high modernism*.

Nel suo saggio *Italy and Modernity*, Remo Ceserani, in accordo con il panorama critico europeo, considera gli anni Venti del Novecento italiano come l'apice della nostra esperienza modernista. Partendo dall'opera critica di Giacomo Debenedetti, Ceserani indica il 1922 come data simbolica del modernismo italiano.⁷ I riferimenti del critico alla letteratura europea sono assolutamente pertinenti ed è innegabile che l'uscita in quell'anno della *Terra desolata* di T.S. Eliot, dell'*Ulisse* di Joyce, di *Sodoma e Gomorra* di Proust, del *Castello* di Kafka, siano prove fondamentali che dimostrano la correttezza nella scelta di tale data.⁸ È evidente, però, che quella stessa data non sia adatta ad indicare il vertice della nostra letteratura modernista: paragonare gli anni Venti italiani agli anni Venti in Francia, Inghilterra o Stati Uniti rischia di appiattire l'importanza che il modernismo ha avuto nel nostro paese: sia il clima di sovversivismo espressionistico di inizio Novecento, che il "rientro nei ranghi" degli anni Venti, non hanno ancora lasciato il posto alle grandi costruzioni narrative.

6 Come ha efficacemente mostrato Massimiliano Tortora, la stessa oscillazione cronologica tra anni Venti e Trenta è presente nelle riflessioni di Debenedetti sul romanzo italiano: «Nei saggi degli anni Sessanta, e ancor più nelle coeve lezioni universitarie, Debenedetti parla sistematicamente di "romanzo moderno". La sua data di inizio, stando a quanto si legge in *Il romanzo del Novecento*, per l'Italia può essere collocata negli anni Venti-Trenta [...]. Tuttavia questa data viene prontamente anticipata di circa un decennio, dando vita ad un'oscillazione che non sarà mai del tutto eliminata da Debenedetti» (Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., p. 283).

7 R. Ceserani, *Italy and Modernity. Peculiarities and Contradictions*, in *Italian Modernism*, a cura di L. Somigli e M. Moroni, Toronto University Press, Toronto 2004.

8 *Ivi*, p. 52.

Se è necessario mantenere una certa elasticità, non trascurando di guardare oltre gli anni Venti come limite finale del modernismo italiano, è altrettanto importante non commettere l'errore opposto, dilatando a dismisura i confini che sancirebbero l'inizio della nostra letteratura modernista. Il recente dibattito tra Pierluigi Pellini e Romano Luperini permette di riflettere proprio su questo aspetto. Mentre Pellini ha proposto di definire il verismo come un movimento modernista o pre-modernista,⁹ Luperini ha rimarcato l'abisso che separa gli anni del naturalismo dall'espressionismo primonovecentesco.¹⁰ È interessante notare come l'autore che entrambi gli studiosi citano concordemente come modello di scrittore modernista italiano, Luigi Pirandello, fosse già perfettamente consapevole della barriera che lo separava dal naturalismo. Nell'interessantissima intervista rilasciata a Domenico Vittorini durante un soggiorno a New York, l'irritazione di Pirandello quando incluso nel naturalismo fa il paio con la sua perentorietà: «La mia arte non ha nessun collegamento con il naturalismo [...]. Giovanni Verga, il grande rappresentante di quella corrente, mi scrisse che c'era una nuova forza ed una nuova luce nella mia arte [...]. Infatti *sento di essere all'estremità opposta al naturalismo*».¹¹

A cosa serve
il modernismo
italiano?

2. Alla ricerca (critica) del modernismo in Italia

Fino a quindici anni fa nel nostro paese il termine modernismo era impiegato esclusivamente in contesti non letterari: è solo attorno alla fine degli anni Novanta del secolo scorso che il modernismo è stato eletto a categoria critica con cui confrontarsi. La nostra letteratura ha pagato un certo esclusivismo nazionalista: anche l'ultima generazione di italianisti ha enormi difficoltà nell'assumere una prospettiva europea. La scarsa ri-

9 P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Mondadori Education, Milano 2004, p. 89: «il naturalismo e il verismo, sono, storicamente, un'avanguardia: e la "barriera" che li separerebbe dal modernismo, faticosamente eretta da troppi critici, si sgretola al primo urto di un'indagine spassionata (per usare un aggettivo verghiano)».

10 R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. XI-XII: «In questa proposta [di Pellini] si mescolano esigenze giuste e ragioni che invece andrebbero più attentamente vagliate. È giusto sottolineare la modernità di Verga e le ragioni che spingono Pirandello e Tozzi (piuttosto che Svevo) ad assumerlo a maestro e che dunque stabiliscono una certa continuità (da non enfatizzare eccessivamente, però) fra gli anni del naturalismo e quelli dell'espressionismo e della grande letteratura sperimentale e innovativa d'inizio secolo. [...] Non mi pare invece possibile fare del modernismo un contenitore analogo al disprezzato "decadentismo" [...]. D'altronde il modernismo [...] ha a che fare con tecniche e ideologie decisamente antinaturaliste e con una letteratura sperimentale e genericamente d'avanguardia. Nella letteratura inglese si parla di *Modernism* per definire una tendenza affermata tra gli anni Dieci e Trenta grazie soprattutto a Pound per la poesia e a Joyce per la narrativa: nessuno ci includerebbe, per esempio, Anthony Trollope o George A. Moore o Charles Reade o altri naturalisti».

11 D. Vittorini, *Esternamenti al Waldorf-Astoria di New York*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 2006, p. 1404 (il corsivo è mio).

levanza che la ricerca e l'insegnamento delle letterature comparate hanno avuto potrebbe essere un primo vero fattore di resistenza. Dire che autori come Svevo, Montale, Ungaretti o Pirandello sono scrittori modernisti, permetterebbe di collocarli in un contesto internazionale in cui gli interlocutori sono rappresentati da Joyce, Proust, Eliot e Faulkner. Ancora oggi un autore come Gadda, consacrato come uno dei più grandi narratori modernisti europei, in Italia è studiato soprattutto nella prospettiva plurilinguista e maccheronica: Folengo e gli scapigliati lombardi costituiscono un termine di paragone più importante di Proust o Joyce. L'attuale dibattito sull'ampliamento della letteratura comparata, che sta sempre più assumendo le caratteristiche di *World Literature*, ha costituito quindi una spinta decisiva per l'introduzione della categoria di modernismo in Italia. L'importanza di una simile spinta è paragonabile a quella rappresentata dal dibattito sul postmodernismo.

Le esperienze artistiche di un periodo compreso tra la fine dell'Ottocento ed il secondo dopoguerra sono molteplici ed è impossibile riassumerle esaustivamente, ma è importante capire in che modo la (finora) "scomoda" categoria di modernismo possa collocarsi all'interno della nostra storia letteraria. Come ha rilevato Raffaele Donnarumma, i concetti di moderno, modernità e modernizzazione sono termini spesso utilizzati indifferentemente per indicare una letteratura ed una società nuovi per sensibilità ed esiti artistici, ma bisogna procedere con estrema attenzione e assegnare alle singole formule la corretta valenza. Il critico ha infatti ricordato come il termine "moderno" è riferibile soprattutto alla storia della cultura; il concetto di "modernità" pertiene, invece, alla storia; "modernizzazione", infine, conduce in un campo di significati relativi allo sviluppo economico ed industriale susseguenti la seconda rivoluzione industriale.¹² Il "modernismo" è un concetto molto più circoscritto, relativo alla sola sfera estetica, forse per questo è ben più difficile da utilizzare nel nostro paese. Mentre Baudelaire e Flaubert anticipano il modernismo francese, il simbolismo di Rubén Darío influenza la letteratura ispano-americana, e Pound, Eliot, Joyce e Woolf rivoluzionano il canone anglo-americano, qui da noi siamo costretti a constatare un quadro di generale ritardo.¹³ E se la modernità permetteva ancora di elaborare grossi raggruppamenti in cui i nomi di Pascoli, Verga e d'Annunzio convivevano con quelli di Leopardi, Pirandello, Svevo e Montale, il modernismo si dimostrerà molto meno inclusivo. Nel suo rappresentare una pratica artistica concreta e (in alcuni casi) consapevolmente internazionale, il modernismo viene a coprire, in Italia, quello iato che resta fra le avanguardie storiche ed il neorealismo, accorpendo frammentismo, nuovo realismo, realismo borghese ed erme-

¹² Cfr. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 7-11.

¹³ *Ivi*, p. 8.

tismo, tutte etichette critiche che caratterizzano fenomeni parziali. Ma, soprattutto, il modernismo viene a limitare quella macrocategoria che è stata finora il decadentismo, rompendo una consuetudine critica (e soprattutto scolastica) che accorpa autori come Fogazzaro e Pirandello, Pascoli e Montale, D'Annunzio e Svevo.¹⁴ Come ricorda Donnarumma, a mio avviso in maniera assolutamente pertinente, «il modernismo designa non un generale atteggiamento storico, ma una prassi artistica concreta».¹⁵ Seguendo questa lettura sarebbe possibile separare definitivamente il modernismo dall'avanguardia, ponendo fine ad una confusione ancora esistente. L'avanguardia, movimento sincronico, rompe radicalmente con l'autonomia artistica del passato e trasforma le operazioni letterarie in eventi. Gli scrittori che manifestano una sensibilità modernista, invece, non trascurano mai di confrontarsi con la tradizione: si pensi al classicismo modernista di Montale, ma anche alle scritture di Eliot e Pound. Come nota Guido Mazzoni, il plurilinguismo aperto alla modernità di Montale non è mai separato da scelte monostilistiche e compatte: «È una continuità dinamica e dialettica, che tiene conto di quanto siano cambiate le abitudini dei poeti dopo il trionfo del talento individuale, e che salva lo spirito della tradizione riscrivendone la lettera, senza abbandonarsi ad atteggiamenti nostalgici».¹⁶ Guido Guglielmi, nel tracciare le principali differenze tra avanguardia e modernismo, recupera la descrizione benjaminiana dell'allegoria moderna: un'arte che non rende più presente il suo senso, ma dissemina solo indizi di un senso perduto. Per il critico il movimento modernista privilegia una dimensione diacronica di lunga durata fatta di recupero, ma anche di rivisitazione della tradizione.¹⁷

A differenza degli studiosi italiani, i critici inglesi e americani sono più abituati ad utilizzare in maniera "dilatata" la categoria di modernismo: nessuno studio o antologia anglosassone che si occupi di modernismo italiano, ad esempio, si permetterebbe di escludere il futurismo. L'avanguardia marinettiana viene anzi a coincidere quasi totalmente con il modernismo: l'unico altro autore non futurista che per i critici anglosassoni si ritaglia un certo spazio nel nostro modernismo è Luigi Pirandello (e unicamente per questioni teatrali).¹⁸ Uno dei compiti più delicati che la

A cosa serve
il modernismo
italiano?

14 Recentemente sono stati pubblicati due testi che, in modo diverso, propongono un ripensamento della storia letteraria italiana alla luce del concetto di modernismo. Il primo in ordine cronologico è G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e Avanguardia*, Liguori, Napoli 2001; del 2004 è invece la raccolta di saggi curata da Somigli e Moroni, *Italian Modernism*, cit.

15 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 8.

16 G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 58.

17 Cfr. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura*, cit.

18 È interessante rilevare, di passaggio, una notevole discrepanza, su questo argomento, tra arti visive e letteratura. L'argomento meriterebbe uno sviluppo a sé stante, anche perché, probabilmente, racchiude uno dei principali motivi per cui gli studiosi anglosassoni accorpano

critica italiana potrebbe svolgere in una prospettiva internazionale, dunque, sarebbe definire in maniera netta le relazioni tra futurismo e modernismo.

3. Futurismo, frammentismo, modernismo

Lungi dal risolvere una simile problematica, si potrebbe tentare di delimitare il campo per un futuro dibattito. Come noto, in Italia sono occorsi cambiamenti radicali nel contesto storico su cui è incentrata la presente riflessione ed è estremamente significativo farvi alcuni rapidi cenni. Ogni tentativo di ricostruire le strutture di un certo periodo storico è sempre un'operazione sui modelli culturali e porta con sé una nuova valutazione del sistema letterario e delle forme retoriche. Ogni fase della storia letteraria è caratterizzata da differenti rapporti gerarchici tra i vari generi e questo fa in modo che l'immaginario artistico assuma nuove forme.

In un clima di passaggio da una politica aristocratico-borghese ad una politica di massa, i giovani intellettuali della generazione degli anni Ottanta dell'Ottocento venivano a coprire uno iato, tentando di farsi portavoce delle nuove esigenze della borghesia capitalista e del proletariato. Questa esigenza di impegno costituì la linfa vitale per una serie di sperimentalismi letterari che si svilupparono fino alla prima guerra mondiale. Purtroppo raramente l'esigenza di impegno dei giovani scrittori ed intellettuali si accompagnava a programmi ideologici o politici concreti. Una delle riviste più influenti per la storia letteraria dei primi decenni del Novecento italiano è di sicuro «La Voce». La prosa lirica e il frammentismo autobiografico sono le nuove forme narrative che influenzeranno profondamente la letteratura italiana futura e che gli autori della «Voce» perseguono nelle proprie opere.

Come ricorda Romano Luperini, i primi due decenni del Novecento inaugurano la fine dei rapporti causa-effetto, delle sicurezze nei ritratti psicologici, delle strutture del romanzo e della poesia: presuppongono la fine del naturalismo da un lato, ma anche dell'estetismo decadente dall'altro.¹⁹ È una strada che autori anche molto differenti condividono. Si pensi alle comuni tendenze dello stile letterario di questi anni: il gusto del frammento, la violenza espressionistica, la crisi delle strutture narrative

senza problemi le avanguardie storiche ed il modernismo italiano. Gli artisti visuali futuristi, infatti, sembrano aver avuto le capacità di superare la violenza rivoluzionaria per raggiungere soluzioni estetiche di innegabile valore. Non a caso il futurismo come elaborazione pittorica, scultorea (con materiali nuovi come ferro e acciaio o antichi come la ceramica) e grafica gode attualmente di un riconoscimento critico mondiale. Per una simile linea di lettura si veda in particolare l'esauritivo catalogo *Futurismo 1904-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, a cura di E. Crispolti, Mazzotta, Milano 2001.

19 Cfr. R. Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Laterza, Roma-Bari 1990.

tradizionali – sia quelle romantico-risorgimentali che veriste –, la rilevanza che assumono procedimenti simbolici e analogici, la fusione tra prosa e poesia. Lo sperimentalismo è una costante di quest'epoca di trapasso in cui si assiste alla crisi sia delle ideologie tradizionali che dei generi letterari – forme poetiche, narrative e critiche.

Espressione maggiore di questa volontà di rottura è il futurismo che, partendo da un sovversivismo piccolo-borghese, influenzerà i migliori scrittori italiani ed europei delle future generazioni. I manifesti futuristi anticiperanno una serie di problematiche ancora oggi urgenti per le nuove avanguardie e non è un caso che in una prospettiva critica americana, il futurismo occupi una posizione decisiva nel processo di nascita e sviluppo del modernismo europeo.

Il problema è che le caratteristiche della nuova letteratura appena elencate sono comuni alla maggioranza degli scrittori che si muovono nei primi decenni del Novecento, ma quasi nessuno tra questi è capace di superare la violenza della rivolta per realizzare nuovi flussi narrativi o rilevanti opere poetiche. Solo autori come Svevo, Pirandello, Tozzi, Montale e Saba, ricomponendo le forme letterarie della tradizione, riescono a beneficiare di questo clima espressionistico e, superandone i limiti, costruiscono strutture in accordo con il modernismo europeo. Sono tra i pochi scrittori di questi anni a possedere una matura consapevolezza, un solido clima culturale e letterario alle spalle e, soprattutto, una prospettiva di sguardo (anche negativo). Durante gli anni del ventennio fascista si assiste ad un ritorno all'ordine anche in conseguenza della fine del "periodo eroico" del futurismo. Si può dire che la prima grande stagione, quella delle avanguardie storiche, è giunta al termine. Il passaggio dalla «Voce» alla «Ronda» può essere assunto a simbolo del tramonto del sovversivismo piccolo-borghese e di un rientro nei ranghi che porta all'esaurimento dello sperimentalismo. Questo richiamo "poliziesco" non porta a rinnovamenti di poetica e coincide con la salita al potere del fascismo negli anni Venti. In Italia il dominio fascista risulterà un potere con cui confrontarsi ed anche una rivista come «Solaria» doveva necessariamente adeguarvisi. Frutto di questo ritorno all'ordine sarà una letteratura che, per i solariani, parte da un realismo dell'introspezione psicologica che si fonda su certezze frammentarie: il modello proustiano della narrativa della memoria sarà una delle espressioni più caratteristiche di questa rivista. Nell'opposizione sia alla disintegrazione programmatica delle avanguardie, che al clima opprimente della letteratura di "regime", la rivista fondata da Carocci può essere considerata come un punto di riferimento per lo sviluppo del modernismo in Italia. Il progetto di una moderna civiltà letteraria, aperta agli orizzonti della letteratura europea e mondiale senza mai trascurare uno sguardo sul presente, è perfettamente in linea con le coeve espressioni artistiche europee. Ai modelli dei contemporanei Tozzi e Svevo, i solariani accosteranno continuamente

A cosa serve
il modernismo
italiano?

Joyce, Proust, Kafka, Valéry, Gide, Thomas Mann e T.S. Eliot. Intorno a «Solaria» si svilupparono le più decisive esperienze letterarie del primo Novecento: alcuni scrittori, come Vittorini e Pavese, seguirono strade differenti, ma altri, come Moravia, Gadda, Montale e Saba, divennero i più rilevanti autori del canone modernista italiano. L'arte di questi anni, nel suo essere «concepita come eterna e universale [...] valore supremo dell'umanità»,²⁰ rispecchia perfettamente una delle principali caratteristiche del modernismo letterario.

Valentino Baldi

4. Dal realismo al modernismo

«“Realism” is the only concept that appears to compete with “modernism” on the same scale in the overall landscape of twentieth-century literature».²¹ Quando si parla di concetti come realismo e modernismo è necessario assoluto rigore terminologico. Diversi critici, infatti, hanno manifestato insofferenza ad un uso estensivo di simili macrocategorie. Se è sempre corretto e pacifico riferirsi al realismo come corrente letteraria ed artistica del XIX secolo, il concetto di realismo *tout court* è stato spesso qualcosa di imbarazzante per la critica letteraria occidentale. Indagare i rapporti del modernismo con entrambe queste accezioni di realismo può essere un esercizio critico essenziale per individuare le caratteristiche generali della scrittura modernista.

In Italia, da diversi anni, l'attenzione critica sembra incline ad una rivalutazione di questi due concetti. Da un lato, come visto, critici di estrazione differente come Ceserani, Luperini, Pellini, Donnarumma, Tortora e Guglielmi hanno cominciato a pensare al modernismo differenziandolo dai concetti di decadentismo e avanguardia, dall'altro il contributo più recente di Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, è la manifestazione di una nuova attenzione della critica al problema della definizione del realismo.²² Riccardo Castellana, come anticipato, ha sentito la necessità di riflettere sulla rivoluzione della mimesi apportata dagli scrittori modernisti: «l'espressione realismo modernista non è una contraddizione in termini, né implica il riconoscimento di una presunta arretratezza del romanzo italiano rispetto a quello europeo coevo».²³ Romano Luperini, in appendice al suo primo libro tematico intitolato *L'incontro e il caso*, ha riassunto perfettamente questo doppio movimento critico:

Dopo l'ondata postmoderna e minimalista, si sono affermati nell'ultimo decennio del Novecento, e all'inizio del nuovo secolo alcuni grandi ro-

²⁰ *Ivi*, p. 355.

²¹ A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, New York 1990, p. 179.

²² Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

²³ Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 23.

manzi per i quali si può parlare di una sorta di nuovo realismo, perché è esplicito in essi l'intento di offrire un vasto affresco della società americana e del rapporto fra le generazioni. [...] Ma, nonostante l'impianto per certi versi balzacchiano delle opere, continua a fermentare in esse la lezione del modernismo (con esiti fra espressionismo e surrealismo in Roth, riprese da Proust e soprattutto dalla Woolf in Cunningham).²⁴

E in effetti ritengo che *L'incontro e il caso* proponga, in sottofondo, un canone della letteratura modernista in cui la narrativa di Proust, Joyce, Kafka e Svevo è assoluta protagonista.

Generalmente il realismo ha costituito un contesto indispensabile attraverso il quale studiare e risalire in negativo al modernismo. In molti casi, come notato da Fredric Jameson, il realismo ha svolto le funzioni di un "feticcio" riempito con tutto quello che il modernismo non rappresentava: «The concept of realism which thereby emerges is always that with which modernism has had to break, that norm from which modernism is the deviation, and so forth».²⁵ Eppure, se il realismo «viene considerato come l'espressione di qualche esperienza di senso comune in un mondo riconoscibilmente reale», allora qualsiasi opera modernista non potrà non rivelare «un punto di partenza situato in quel mondo reale convenzionale, una specie di nucleo interno realistico che le diverse deformazioni e distorsioni "irrealistiche" rivelatrici attuate dal modernismo [...] prendono come pretesto e materia prima».²⁶ Senza questo nucleo di realismo convenzionale la presunta "oscurità" e "incomprensibilità" modernista non sarebbe possibile. Anche se Jameson ha ragione a concludere che è illegittimo contrapporre brutalmente realismo e modernismo,²⁷ questa dialettica binaria in cui i due termini vengono assunti come poli opposti di tendenze antitetiche è stata spesso incoraggiata dalla critica letteraria. Uno dei testi cardine sulla modernità, *Il castello di Axel*, si muove su tale direttiva.²⁸ Nonostante l'opera di Edmund Wilson sia più orientata ad uno studio del "simbolismo" contrapposto alla letteratura naturalista precedente, non si può sostenere che l'autore faccia una scelta netta. Af-

A cosa serve
il modernismo
italiano?

24 R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 311.

25 F. Jameson, *The Ideology of the Text*, in «Salmagundi», 31-32, Fall 1975-Winter 1976, p. 233.

26 F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003, p. 131.

27 «Ogni realismo desidera includere ciò che non è ancora stato rappresentato, ciò che non ha ancora ricevuto un nome o non ha ancora trovato una sua voce. (E questo è il motivo per cui, in tutta l'epoca del modernismo e anche oltre, ci sono ancora realismi nuovi e vibranti da sentire e riconoscere, in parti del mondo e zone sociali che la rappresentazione non ha ancora penetrato). Ciò significa non solo che ogni realismo nasce dall'insoddisfazione per i limiti del realismo che lo ha preceduto, ma fondamentalmente anche che il realismo stesso, in genere, condivide precisamente quella dinamica di innovazione che abbiamo ascritto al modernismo come caratteristica che ne segna l'unicità» (Jameson, *Una modernità singolare*, cit., p. 133).

28 Cfr. Wilson, *Il castello di Axel*, cit.

fascinato dalla scrittura modernista, Wilson manifesta anche notevoli riserve e, allo stesso modo di Erich Auerbach nell'ultimo capitolo di *Mimesis*, sembra affrontare i nuovi scrittori con un misto di attrazione e sospetto. A seconda che si concentri sugli elementi strutturali o sulle implicazioni culturali e sociali dei capolavori del modernismo, il giudizio di Wilson sembra cambiare radicalmente. Egli riconosce una genialità compositiva in simili lavori, eppure è in chiara difficoltà davanti alla decadenza e alla crisi dell'umanesimo che i testi modernisti fanno trasparire in controtuce. Il sistema di opposizioni binarie su cui è costruito *Il castello di Axel* permette a Wilson di comparare coppie di scrittori come Bernard Shaw contro Yeats, Anatole France contro Valéry: autori schierati da un lato nella categoria del "contenuto", e quindi aperti alla realtà oggettiva, dall'altro attenti solo alla "forma", e quindi ritirati nell'isolamento soggettivo e solipsistico del castello di Axel. Proprio da questo modello binario di stampo wilsoniano si originano le riflessioni di Stephen Spender che, circa trent'anni dopo *Il castello di Axel*, nel suo *The Struggle of the Modern*, rielabora questa opposizione binaria impiegando i concetti di "moderno" e "contemporaneo".²⁹ Nonostante l'obiettivo di Spender sia quello di evitare qualsiasi presa di posizione e di chiarificare i termini del dibattito, il suo discorso non esce mai dall'*impasse* del sistema binario: contemporaneo vs moderno, realisti vs visionari, realismo vs modernismo.

Uno dei primi critici a schierarsi più nettamente a favore di un realismo ottocentesco considerato come un'alternativa radicale al caos dell'avanguardia è stato György Lukács.³⁰ Interpretando la narrativa di Thomas Mann come l'ultima grande espressione del «realismo critico borghese», Lukács la contrappone alla scrittura di Franz Kafka, rappresentante dell'«avanguardia decadente». Nei *Saggi sul realismo* l'opposizione binaria realismo/modernismo è esplicita e sottintende nient'altro che la divisione di tutta la letteratura del XX secolo in due opposte categorie. È naturale che l'utilizzo di schemi tanto rigidi sia destinato al fallimento. Se Mann è considerato da Lukács come l'esponente principale del romanzo realista moderno, è ormai semplice dimostrare come l'autore della *Montagna incantata* fosse anche uno scrittore pienamente modernista. È evidente che l'opera di Mann presenta dei codici referenziali ed un dettato realistico immensamente distanti dai lavori di James Joyce, William Faulkner o Gertrude Stein. Ma è altrettanto vero, come sostiene Irving Howe ad esempio, che per lo scrittore tedesco «formal experiment is virtually absent, yet the spirit of modernism is extremely powerful». ³¹ Sono perfettamente consapevole delle pericolose implicazioni di un simile discorso. È innegabile,

29 Cfr. S. Spender, *The Struggle of the Modern*, University of California Press, Berkeley 1963.

30 Cfr. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1970.

31 I. Howe, *Decline of the New*, Horizon Press, New York 1970, p. 13.

infatti, che uno degli obiettivi primari del postmodernismo sia la decostruzione della dialettica critica. Come ha notato David Lodge in una sua rielaborazione dell'opposizione binaria realismo/modernismo, il postmodernismo tende continuamente a sostituire ad una dialettica esclusiva del tipo "o... o", quella del compromesso e della coabitazione.³² Ma anche Raffaele Donnarumma – critico estremamente polemico col postmodernismo – riconosce che un romanzo come *Madame Bovary*, capostipite della letteratura realista ottocentesca, sia interpretabile come un esempio pioneristico di narrativa modernista.³³ Jonathan Culler, uno degli autori che più radicalmente si sono schierati a favore di una simile lettura modernista del capolavoro di Flaubert, ha ammesso che è possibile leggere il romanzo in una duplice chiave, «though the power and interest in those two readings differ greatly».³⁴ Nonostante l'orizzonte esperienziale di personaggi come Emma Bovary o Frédéric Moreau sia prossimo a quello di Joseph K. o Leopold Bloom, è necessario distinguere e specificare. Come ha più volte puntualizzato Luperini, soprattutto con il recente *L'incontro e il caso*, le svolte storiche che segnano la modernità sono due: quella di metà Ottocento, compresa tra 1848 ed il 1857 (data dei processi a Flaubert e della conseguente pubblicazione di *Madame Bovary*), e quella dell'inizio del Novecento. Sarebbe fuorviante interpretare scrittori quali Flaubert e Baudelaire, padri del moderno, come autori pienamente modernisti. Il loro «spazio letterario»³⁵ non è ancora stato segnato dagli effetti del cambio di paradigma del XX secolo.

A questo punto, dunque, occorre procedere con estrema cautela. È chiaro che non è possibile trascurare completamente l'antitesi oggettiva fra gli scrittori modernisti ed il realismo interpretato come movimento storico-letterario. Nonostante in letteratura i confini siano spesso «formazioni di compromesso»³⁶ – tanto che sembra possibile parlare di una "doppia" *Madame Bovary* – questo non implica un relativismo totale. Tra Proust e Flaubert, tra Joyce e Dickens, o tra Virginia Woolf e gli edwardiani

A cosa serve
il modernismo
italiano?

32 Cfr. D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Arnold, London 1977.

33 Cfr. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 19.

34 J. Culler, *The Uses of Uncertainty Re-viewed*, in *The Horizon of Literature*, a cura di P. Hernadi, University of Nebraska Press, Lincoln 1982, p. 306.

35 Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 9.

36 L'espressione è desunta da Francesco Orlando: «Lo studente che impara periodi e date dovrebbe sorprendersi di cose che nessun manuale di certo gli spiega secondo una logica della formazione di compromesso. Per esempio, della puntuale contemporaneità tra l'affermarsi di un primo romanticismo e quello della rivoluzione industriale, con la quale l'utile illuminismo esplose nella prassi; o molto prima, al punto in cui l'estremità iniziale del processo dell'illuminismo tocca ed include l'epoca irrazionale del cosiddetto barocco, del fatto che l'anno di nascita di un Bacone e di un Góngora e così quello di un Galilei e di uno Shakespeare sia lo stesso, quello di un Descartes e di un Calderón poco più tardi siano così poco distanti» (F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, pp. 26-27).

rimane una distanza effettiva sulla quale riflettere. Il rifiuto modernista di un certo tipo di narrativa realista, in cui gli autori narrano nel pieno possesso del proprio ruolo e dei propri personaggi, è un dato di fatto con cui qualsiasi studio sulla modernità letteraria deve confrontarsi. Il realismo non è rifiutato in blocco dagli scrittori modernisti, piuttosto questi perseguono un nuovo tipo di realismo, di secondo grado. Se il mondo romanzesco di Balzac, Zola e (anche) Stendhal funziona esattamente come il mondo dell'esperienza quotidiana, misurabile da tutti, il mondo creato da Joyce, Kafka o Musil ha preso atto dello «strappo nel cielo di carta» della modernità. Il realismo modernista non sta, quindi, nel rifiuto della realtà, ma nella presa di coscienza che le convenzioni del realismo letterario esistono e devono essere palesate. In altri termini, è come se gli scrittori modernisti mantenessero bene in vista quello «strappo» nel palcoscenico della convenzione letteraria: mostrano ed esibiscono la convenzione, abbracciano l'alienazione e il caos della società moderna. Essi attuano un continuo sabotaggio, l'opposto degli scrittori realisti tradizionali che si sforzano di rendere invisibili le convenzioni narrative. Ecco, dunque, che le convenzioni moderniste inondano le pagine dei nuovi romanzi sperimentali. Formule fisiche e matematiche seppelliscono l'azione negli ultimi episodi dell'*Ulisse*; l'incontro con la psicoanalisi distrugge l'unità di Gonzalo Pirobutirro, diffratto dalle dicerie popolari sul suo conto; episodi forzatamente romanzeschi e patetici fanno mostra della propria casualità ed inautenticità nelle pagine dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La crisi della rappresentazione non corrisponde alla fine del realismo, ma solo alla messa in scacco delle modalità tradizionali di rappresentazione della realtà.

Come ha efficacemente rilevato J.P. Sterne, l'aspetto più importante della letteratura del primo Novecento è la scoperta del nesso tra le sfere del pubblico e del privato: «a burgeoning of consciousness beyond the world of common indication, and thus the undermining of the realistic convention».³⁷ Una delle questioni capitali della modernità è proprio questo capovolgimento di equilibri nel rapporto tra pubblico e privato che porterà alla ribalta l'universo psichico profondo – quell'«Altro»³⁸ di cui parlerà Debenedetti. Il disagio della modernità non è un'esperienza solo «esterna» – sociale, storica, culturale – all'individuo, ma anche una rivoluzione (e rivalutazione) paradigmatica interna all'uomo. Il moder-

37 J.P. Sterne, *The Theme of Consciousness: Thomas Mann, in Modernism 1890-1930*, a cura di M. Bradbury e J. Mc Farlane, Penguin Books, Harmondsworth 1976. È impossibile tradurre correttamente il termine *consciousness* in italiano. Il nostro lemma 'coscienza' è più adatto a tradurre l'inglese *conscience*. È per questo che ho spesso mantenuto invariata la formula *stream of consciousness* e ogni volta che, nelle citazioni, si incontrerà il termine *consciousness* da solo si deve comunque riferire al campo semantico dell'inconscio psicoanalitico.

38 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 470.

nismo ha ricalibrato il proprio rapporto con il realismo attraverso la creazione di nuove convenzioni letterarie, si pensi al romanzo-flusso di coscienza:

The stream of consciousness, while breaking from the “realist” convention of the omniscient narrator, in fact corresponded to another form of realism [...] which attempts to present reality as it is experienced by the individual character, rather than from the viewpoint of an omniscient narrator.³⁹

Il modernismo, quindi, lungi dal rifiutare la realtà del mondo, è orientato verso un livello diverso dell’esperienza umana: quella realtà, sostiene Eysteisson sulla stessa linea di Lewis, così come «processed by the human consciousness».⁴⁰ È esattamente questa prospettiva rivolta all’interiorità che Erich Auerbach adotterà per la sua magistrale analisi di *Gita al faro*. In un’opera monumentale sulla rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale non è contraddittorio incontrare scrittori come Virginia Woolf, Marcel Proust e, sebbene in una percentuale molto minore, James Joyce. In *Mimesis* questi maestri del modernismo sono studiati con l’obiettivo di interpretare le ultime tendenze del realismo moderno, punto di arrivo di un percorso diacronico iniziato con Balzac e Stendhal. È stupefacente che un’opera sul realismo occidentale sia anche un manifesto dei principali caratteri del modernismo europeo, descritto con chiarezza ed attualità. Anche se Auerbach non cita mai esplicitamente Freud o la psicoanalisi, è evidente che lo studio della narrativa modernista non possa mai prescindere da una riflessione sull’interiorità umana e sui codici e sulle convenzioni letterarie con cui gli autori moderni la descrivono. Virginia Woolf, protagonista indiscussa delle ultime pagine di *Mimesis*, è stata la portavoce di un nuovo realismo “da flusso di coscienza”, radicalmente distante dal realismo tradizionale. La domanda chiave di tutta la narrativa della Woolf è probabilmente contenuta nel saggio *Mr. Bennet and Mrs. Brown*: «But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality?».⁴¹ La principale rivoluzione degli autori modernisti è in questo doppio interrogativo. Da una parte l’oggetto della rappresentazione, che i cambiamenti di paradigma del XX secolo hanno reso sempre più complesso ed arduo da sintetizzare; dall’altra il *medium* stesso della rappresentazione: «the mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms».⁴² Come ha pergevolmente intuito Auerbach:

A cosa serve
il modernismo
italiano?

39 P. Lewis, *Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 5.

40 Eysteisson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 184; Eysteisson rielabora una nota espressione di Virginia Woolf.

41 V. Woolf, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, in Ead., *Collected Essays*, Hogarth Press, London 1966, vol. 1, p. 325.

42 V. Woolf, *Modern Fiction*, *ivi*, vol. 2, pp. 104-105.

la tecnica particolare di Virginia Woolf, come risulta dal nostro testo, consiste in ciò, che la realtà esteriore obiettiva, rappresentata direttamente dall'autore, e che appare come un fatto sicuro, il misurare il calzerotto, non è che un movente, anche se non del tutto occasionale; importante è solo quanto da esso è provocato, che non è visto direttamente, ma di riflesso, e che non è legato al filo dell'azione esteriore.⁴³

È dunque nella realtà interiore della coscienza che le storie di Mrs Ramsay, Leopold Bloom o Gonzalo Pirobutirro hanno senso. Sarebbe possibile riassumere con pochissime frasi il contenuto di *Gita al faro*, dell'*Ulisse* o della *Cognizione del dolore*, ma è la mimesi dell'interiorità a rendere queste opere dei monumenti sconfinati. Il modello di realismo modernista elaborato da Auerbach merita di essere approfondito e può essere proficuamente applicato ad un discorso sul modernismo italiano: nella formula «realismo da multiplo rispecchiamento delle coscienze»⁴⁴ si concentra infatti una delle principali caratteristiche del modernismo letterario. È proprio su questa linea di ricerca che lavora Riccardo Castellana, che distingue tre principali filoni narrativi nel canone del realismo modernista italiano, rispettivamente incarnati da Pirandello, Svevo e Tozzi.⁴⁵

Come suggeriscono Pericles Lewis⁴⁶ ed Astradur Eysteinnsson,⁴⁷ anche in narrativa i segni della crisi dell'arte come rappresentazione sono immediatamente percepibili nella preoccupazione rivolta esclusivamente alla coscienza privata dell'individuo, che ha un corrispettivo formale nell'uso della tecnica del flusso di coscienza. Questa lettura del modernismo si è cristallizzata in un paradigma critico secondo cui gli scrittori del tempo, forti dell'influenza della psicoanalisi e dell'esistenzialismo, avrebbero semplicemente negato la realtà esterna, presentando l'individuo come un essere solitario e alienato dai rapporti sociali. Anche se una simile interpretazione trova un antecedente critico illustre come Lukács, non è corretto pensare che esaurisca completamente la definizione dei paradigmi del modernismo. T.S. Eliot, poeta ma anche capostipite critico della reazione neoclassica contro la poesia personale romantica, scrive che la poesia modernista è una fuga dalle emozioni: non l'espressione della personalità, ma una fuga dalla personalità. Il modernismo, in ogni caso, ha richiamato l'attenzione del pubblico sul *medium* del lavoro letterario, alterando così i tradizionali modi di rappresentare la realtà e di confrontarsi

43 Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 325.

44 L'elaborazione di questa definizione di realismo desunta dall'ultimo capitolo di *Mimesis* si deve ad una lezione magistrale intitolata *Mimesis e referenti di realtà* che Francesco Orlando ha effettuato in occasione del Convegno «Erich Auerbach. Due giornate di studio», tenutosi presso l'Università degli Studi di Siena il 29 e 30 aprile 2008.

45 Cfr. Castellana, *Realismo modernista*, cit., pp. 34-45.

46 Cfr. Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, cit.

47 Cfr. Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, cit., pp. 182-191.

con storia e tradizione. Questi scrittori, sebbene spesso in forme distorte ed espressionistiche, hanno continuato a scommettere sulla possibilità di descrivere il mondo secondo criteri impliciti e ideali di mimesi. È proprio questa pervicace e paradossale ricerca della realtà (e della verità) che racchiude l'essenza del modernismo italiano ed europeo.⁴⁸

5. Modernisti italiani

I nomi degli autori che emergono dalla presente riflessione sono pochi, ma sintetizzano le novità più significative della modernità letteraria. I più autorevoli sono quelli di Svevo, Pirandello, Tozzi e Gadda per il romanzo e di Montale e Saba per la lirica. Queste liste, però, non sono esaustive e, come più volte sottolineato durante questo saggio, è estremamente probabile che future proposte critiche portino ad includere nel canone del modernismo italiano scrittori come Moravia o Bacchelli, Sbarbaro o Quasimodo. E che dire di Ungaretti e D'Annunzio?

Proporre nomi, però, non era l'obiettivo di questo lavoro, che puntava a fare il punto sulla ricezione critica e storiografica della categoria di modernismo in Italia. Il modernismo, d'altra parte, è il movimento che meno si presta a lunghe liste che includano o escludano autori: gli scrittori modernisti sono solitari, non si uniscono in alcun gruppo, non firmano manifesti e non hanno obiettivi comuni né similarità stilistiche. Può accadere che l'italiano monotono e grigio di Svevo sia modernista esattamente come il vertiginoso incipit dell'*Incendio di via Keplero*. Che le emersioni epifaniche provocate da un treno che fischia in un racconto di Pirandello siano accostate alle occasioni montaliane. Può accadere, poi, che uno stesso scrittore stia dentro e fuori questa categoria. *I vecchi e i giovani*, benché cronologicamente successivo agli esordi modernisti di Pirandello, non è un romanzo modernista. I casi sono molti e andrebbero discussi singolarmente. È certo, però, che il Novecento italiano, come ha notato giustamente Castellana, «ha un doppio cominciamento»: quello avanguardista e quello modernista. L'ambiguità del modernismo sta nel superare la barriera del naturalismo (esattamente come l'avanguardia)

A cosa serve
il modernismo
italiano?

48 Cfr. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 11: «La difficoltà dell'arte modernista nasce anche dalla necessità di tenere insieme istanze così diverse, e talvolta opposte. Elitismo? Sdegno aristocratico? Disgusto per l'ottusità degli automi che non si voltano o peggio per la volgarità delle orde di uomini-capre? Anche, certo, come accuseranno certi postmoderni (difficilmente quelli italiani, cauti e compromissori); sebbene la loro critica possa poi rovesciarsi in populismo, o in un gusto *camp* tanto indifendibile quanto lo snobismo. Anche nella sua difficoltà, allora, il modernismo rivela il debito con quel pensiero dialettico che, invece, appare ai postmoderni una maschera del dominio: il suo rifiuto del già-detto sta insieme alla consapevolezza che i conti col già-detto non si possono eludere; così come, se c'è qualcosa per cui valga la pena vivere, questo va strappato all'inautentico e al degrado in cui, comunque, si è immersi».

senza, però, infrangere questa stessa barriera.⁴⁹ Il modernismo italiano si pone su una linea di strettissima continuità sia con il realismo ottocentesco che con il recupero della tradizione classica: gli autori modernisti si distaccano dalla tradizione precedente, ma dialogano continuamente con essa.

È chiaro, quindi, che se esiste una linea che lega la stagione delle avanguardie storiche a quella dei movimenti sperimentali nati nel corso degli anni Sessanta del Novecento, esiste anche una linea di continuità che accosta la letteratura degli autori modernisti ai grandi scrittori del XIX secolo, da Verga a Manzoni, da Foscolo a Leopardi. Una letteratura fatta di ritorno di costanti e rotture, di innovazioni e classicismo. Una letteratura che, come è accaduto in Italia, si definisce spesso più attraverso la sua negazione che attraverso formule prestabilite e dichiarazioni di poetica.

Il modernismo è una categoria flessibile, ma non estendibile all'infinito: aperta, ma non compromissoria. Un concetto che, come hanno notato unanimemente i critici che di modernismo italiano si sono occupati, non ha mai contemplato l'autoreferenzialità, anche nei casi più sperimentali e provocatori.

La funzione critica del modernismo in Italia può essere decisiva, perché riuscirebbe a portare fuori dai confini nazionali una letteratura che per troppo tempo è stata giudicata in maniera parziale. Il Novecento è il secolo che inaugura una vera diffusione mondiale della letteratura. Il sogno della *Weltliteratur* che accomuna Goethe e Auerbach è perfettamente rispecchiato da quest'epoca di opere-mondo capaci di influenzare generazioni di lettori di nazioni diverse. Il modernismo potrebbe permettere agli italianisti di riscoprire l'apertura internazionale dei nostri scrittori, potrebbe insegnare a guardare ai nostri autori secondo prospettive nuove e potrebbe finalmente confermare che l'Italia non rappresenta un'eccezione nel canone della letteratura europea del primo Novecento.

49 Nonostante non usi mai il termine "modernismo", ottime riflessioni in questo senso sono presenti nel volume di G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998.