



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Una sonda verso gli abissi dell'io.

L'inward turn nel romanzo europeo da
Flaubert al modernismo.

Relatore

Prof. Domenico Cangiano

Correlatori

Prof. Alessandro Cinquegrani

Dr. Pier Giovanni Adamo

Laureando

Davide Costa

Matricola

899015

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO I	
La dissoluzione del carattere	24
1.1 <i>Verso l'inward turn</i>	24
1.2 <i>L'individuo problematico</i>	26
1.3 <i>Dostoevskij e Tolstoj: due lumi nel buio della coscienza umana</i>	29
1.3.1 <i>Raskol'nikov e il diritto all'incoerenza</i>	31
1.3.2 <i>Sulle rotaie mentali di Anna Karenina</i>	44
1.4 <i>La rivoluzione flaubertiana</i>	58
1.4.1 <i>Emma Bovary: un pendolo tra la noia e il sogno</i>	61
1.5 <i>Giuda e Sue: «neri sgorbi d'inchiostro» sulla bianca morale vittoriana</i>	76
CAPITOLO II	
La guerra soggettiva contro Tempo e Storia	90
2.1 <i>Orologi molli</i>	90
2.2 <i>Alla ricerca del tempo sprecato in L'educazione sentimentale</i>	93
2.3 <i>Lo stagno temporale dell'inetto. Residui di resistenze</i>	111
2.3.1 <i>Oblomovismo: la letargia dell'anima</i>	115
2.3.2 <i>Dai «voli poetici» alla caduta di Alfonso Nitti</i>	127
2.4 <i>Il tempo di una vita. Il bilancio negativo di Bazarov</i>	144
2.5 <i>Guerra storica e Pace privata</i>	150
2.5.1 <i>Frédéric e la perdita dell'appuntamento con la Storia</i>	151
2.5.2 <i>L'indifferenza delle formiche alle granate napoleoniche</i>	157
CAPITOLO III	
Dal realismo al modernismo. Il coronamento dell' <i>inward turn</i>	172
3.1 <i>Una categoria problematica</i>	172

3.2 <i>Modernismo e realismo: due facce della stessa medaglia</i>	178
3.2.1 <i>Dall'unità all'atomo: la decadenza della famiglia Buddenbrook</i>	187
3.3. <i>La reazione italiana al modernismo: il soggettivismo pirandelliano</i>	205
3.3.1 <i>Il flusso interiore come nuova forma</i>	212
3.3.2 <i>La soggettivazione totalizzante ne I vecchi e i giovani</i>	219
BIBLIOGRAFIA FINALE	241

INTRODUZIONE

sentiamo il rumore di cose che si rompono,
cadono, si fracassano, e vanno distrutte.

Virginia Woolf, *Voltando pagina. Saggi*
(1904-1941)

L'*inward turn* costituisce una delle svolte metamorfiche più significative del romanzo moderno: essa storna progressivamente l'attenzione narrativa dall'illuminato teatro delle vicende pubbliche agli oscuri abissi della coscienza umana. Nello specifico, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, lo spazio letterario europeo si gremisce di personaggi irriducibili a macchiette fisse e coerenti, poiché essi, ridotti ad atomi vaganti in una realtà che li respinge e li estrania, si richiudono nel proprio io, ricettacolo di oscure forze che polverizzano la loro volatile stabilità e identità psichica. L'intento di condurre un'indagine scrupolosa su tale argomento sorge da una personale predilezione di lettura per le opere narrative e poetiche che ricadono sotto l'etichetta critica di *modernismo* e, in particolar modo, per quegli autori il cui minuzioso scandaglio psicologico ha sondato le zone d'ombra sino ad allora inaccessibili dell'interiorità umana. Questo interesse ha trovato un fertile campo di approfondimento nel corso magistrale di "Metodologie della critica letteraria", durante il quale l'analisi condotta sui fenomeni culturali di realismo e modernismo ha portato a maturare una consapevole prospettiva storica delle due temperie letterarie. L'insegnamento ha costituito lo sprone ad approfondire la questione alla base dell'elaborato, il quale, avanzando un esame criticamente e storicamente fondato, si propone di problematizzare la svolta individualistica distintiva del romanzo europeo tra il secondo Ottocento e il modernismo novecentesco, interpretandola come risposta a un contingente *milieu* sociale ed economico. Nel presente progetto di tesi viene evidenziato come il terremoto cagionato dalle spinte endogene del capitalismo e dalla disgregazione atomistica delle strutture sociali dell'Antico Regime abbia inflitto un violento scossone ai paradigmi letterari e filosofici, i quali sono stati contaminati di riflesso dalla stessa inclinazione verso il disfacimento e la soggettivazione. Scopo precipuo dello studio è pertanto quello di enfatizzare la sintomaticità della suddetta svolta introspettiva, superando letture aprioristiche del fenomeno e rimarcare come il dilagante interesse degli autori per il recondito, incostante, mobile mondo della coscienza umana, che apparenta letterature distanti tra loro, invero affondi le proprie radici nell'espansione di strutture economiche e sociali sempre più individualistiche e fluide. In

aggiunta, l'elaborato intende sondare sotto la superficie testuale per cogliere le sfaccettate peculiarità e l'impatto dell'irruzione autoriale nella caotica stanza della psiche umana. Ai fini di perseguire tali obiettivi, si seleziona una rosa di romanzi da sottoporre a disamina e dove ricercare i germi e i riflessi della metamorfosi individualistica in atto nello spazio letterario moderno. Per restringere la sconfinata del campo d'indagine, quest'ultimo viene circoscritto ai romanzi europei (pur con qualche sfiorato accenno al contesto americano), composti nelle decadi che intercorrono tra la pubblicazione nel 1856 di *Madame Bovary*, termine *post quem* della ricerca, e lo scoppio della Prima guerra mondiale. L'intento è portare alla luce le affinità tra diverse letterature lungo un arco temporale delimitato, dissotterrando le forze storiche che incanalano culture divergenti tra loro verso la stessa propensione al particolarismo e all'individualismo. Inoltre, si precisa che la scelta ricade su romanzi narrati da una voce eterodiegetica. Nonostante l'analisi segua il progressivo obnubilamento del racconto dietro il mondo psichico di un soggetto particolare, la preferenza per una narrazione condotta dall'esterno, anziché interna alla mente dei personaggi (una soluzione che avrebbe rischiato di essere scontata e semplicistica), è giustificata dalla ricognizione dei risvolti introspettivi altrettanto notevoli a cui essa giunge grazie all'adozione di una focalizzazione zero o interna attraverso cui il narratore si cala nella botola mentale dei suoi soggetti. Affinché all'indagine sia impressa una trasparente e solida metodologia, le letture dei testi vengono puntellate da riflessioni critiche preminentemente marxiste e storicistiche, con l'intento di tenere la luce puntata sulla struttura materiale nella quale si abbarbicano le logiche culturali.

Prima di delineare il quadro strutturale della tesi, che ripercorre sommariamente il filo discorsivo tra i temi discussi, si intende ora compendiare le radicali trasformazioni economiche e sociali della modernità all'origine del naufragio dei fondamenti filosofico-culturali che sconvolge la civiltà occidentale, in special modo, tra il XVIII e il XIX secolo e innesca, a livello letterario, la fioritura di una nuova forma letteraria intrisa di uno spirito squisitamente soggettivistico: il romanzo moderno. Una delle metamorfosi più impattanti che sovverte le strutture dell'*Ancien Régime* e le gerarchie feudali è la proliferazione di un sistema economico, quello capitalistico, in eterno movimento, senza schemi rigidi e stabili. A livello sociale si assiste al progressivo disfacimento delle antiche gerarchie feudali e delle inveterate forme di aggregazione collettiva (è sintomatica la soppressione delle gilde in seguito alla schiacciante vittoria dell'energica classe borghese con la Rivoluzione francese) verso strutture economiche più fluide (si veda lo sviluppo del capitalismo finanziario) e forme sociali più disomogenee e individualistiche. A esacerbare la segmentazione e parcellizzazione sociale contribuisce la divisione capitalistica del lavoro, la quale, sebbene naufrighi l'omogeneità collettiva nella

differenziazione individuale, essa inasprisce l'alienazione del singolo operaio, il quale, ridotto a vendere la propria forza lavoro per produrre singoli pezzi, viene estraniato dalla totalità dell'oggetto finale, ritrovandosi così isolato e disconnesso dal mondo esterno, nonché da sé. Sebbene la nuova compagine sociale manifesti solo nel corso dell'Ottocento una marcata impronta individualistica, tuttavia, la tendenza all'atomizzazione ha fatto la sua apparizione già da secoli.¹ In particolare, fondamentale è stata l'espansione, a partire dal Cinquecento, del protestantesimo, il quale ha contribuito a smantellare i pilastri del mondo cristiano-medievale, perpetuando il culto dell'individualità e della confessione privata senza mediazioni nel legame personalistico tra l'uomo e Dio. Nell'alveo protestante si segnala per la sua capitale rilevanza finanche il ramo calvinista. Secondo l'attento studio dell'economista di fine Ottocento Max Weber, il calvinismo rappresenta un momento cruciale nel forgiare la moderna mentalità capitalistica, poiché inculca nei suoi fedeli il credo della dedizione al lavoro come chiave d'accesso all'accumulo di denaro e ricchezze, intesi come spie della grazia e benevolenza divina.² Lavoro incessante, sete di profitto, successo personale e accrescimento del capitale assurgono a valori sacri per il raspante ceto medio al fine di rinvigorire la propria potenza e scalzare, come avverrà nei secoli successivi, l'antiquata aristocrazia. L'urgenza calvinista, soprattutto puritana, di scrutarsi interiormente per scovare i segnali dell'elezione divina si è poi tradotto sul piano spirituale in un recupero dell'introspezione agostiniana, producendo forme di scrittura autobiografica che influenzeranno in parte il *novel* inglese settecentesco, già marchiato da una chiara impronta individualistica.³ Dunque, ispirato all'«interiorizzazione della coscienza»,⁴ il puritanesimo inglese dà un impulso vitale allo sviluppo del soggettivismo moderno. Va puntualizzato che l'assestamento della nuova classe borghese a base individualistica è un processo lento e graduale che va di pari passo con la progressiva e sempre più totalizzante espansione del monopolio delle classi commerciali e industriali. Queste ultime si fanno promotrici di un complesso di valori, per l'appunto l'individualismo, che costituirà le fondamenta della nuova struttura sociale, sollecitando l'emersione del romanzo e della filosofia moderni. Il concetto, come precisa Ian Watt, appare verso la metà del secolo XIX, implicando «una intera società retta principalmente dall'idea dell'intrinseca indipendenza di ogni individuo

¹ Cf. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, a cura di L. Del Grosso Destreri, Milano, Bompiani, 1976, p. 57.

² Per un approfondimento sulle radici protestanti dell'organizzazione capitalistica del lavoro occidentale in età moderna cf. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, traduzione di A. M. Marietti, Milano, Rizzoli, 2014.

³ Cf. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese...*, cit., p. 80.

⁴ *Ibidem*.

dagli altri individui e da quel complesso di modelli di pensiero e di azione che si denota con il termine “tradizione”, una forza che è sempre sociale e non individuale». ⁵ Sulla scena pubblica comincia a campeggiare «l’individuo che, egli solo, era principalmente responsabile dei suoi ruoli economici, sociali, politici e religiosi», ⁶ ossia il soggetto borghese libero di scegliere per sé e plasmare attivamente il proprio destino, devoto al «vangelo del lavoro» come a un «imperativo etico» per purificare l’anima e giungere alla piena, personale, affermazione di sé. ⁷ L’assetto della moderna società individualistica attraversa l’Ottocento sospinta dall’onda veemente del capitalismo, la quale, bramosa di perpetuare il proprio totalizzante moto, rivoluziona incessantemente i modi di produzione per appagare l’insaziabile fame di guadagno e accumulo di ricchezza. Nessuna fissità resiste al perenne movimento dell’economia capitalistica, la quale, tra i secoli XVIII e XIX, assume le sembianze di un mercato mondiale «rigorosamente fluttuante e in perpetua espansione», ⁸ fagocitante tutto ciò che incontra nella sua instancabile corsa. Affrancatosi dai vincoli che lo legano al proprio signore e illusosi di aver conseguito l’agognata libertà, l’uomo si ritrova irretito nelle maglie di una nuova «istituzione impersonale» ⁹: il mercato liberalizzato. La modernità, come appare nella sua veste ottocentesca, viene intessuta da una fitta rete di mutamenti sociali, economici, politici, tecnologici, intrecciati in un groviglio indissolubile: le scoperte scientifiche, l’accelerazione industriale, lo sviluppo di sistemi di comunicazione di massa, l’irrobustimento degli stati nazionali, i movimenti sociali delle masse; alla base, azionando gli ingranaggi del progresso, si muove la mano demolitrice del capitalismo. Marshall Berman in *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria* condensa in una definizione pregnante il significato di *modernità*:

Essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo. Gli ambienti e le esperienze moderne superano tutti i confini etnici e geografici, di classe e di nazionalità, di religione e di ideologia: in tale senso, si può davvero affermare che la modernità accomuna tutto il genere umano. Si tratta, comunque, di un’unità paradossale, di un’unità della separatezza, che ci catapulta in un vortice di disgregazione e rinnovamento perpetui, di conflitto e contraddizione, d’angoscia e ambiguità. Essere moderni vuol dire

⁵ Ivi. 56.

⁶ Ivi, p. 57.

⁷ Cf. P. Gay, *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese 1815-1914*, traduzione di M. Baiocchi, Roma, Carocci, 2003, p. 203.

⁸ M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria*, Bologna, Il mulino, 2012, p. 26.

⁹ J. W. Burrow, *La crisi della ragione. Il pensiero europeo 1848-1914*, Bologna, Il mulino, 2002, p. 175.

essere parte di un universo in cui, come ha affermato Marx, «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria».¹⁰

Citando un passo dal *Manifesto del partito comunista*, adottato poi come titolo dell'opera critica, egli afferra il paradosso congenito alla modernità. Da un lato essa proietta l'uomo nella prospettiva dell'eterno progresso assicurato dalle innovazioni nei diversi ambiti della civiltà umana, cionondimeno, dall'altro lo scaraventa nel «vortice della perpetua distruzione» e cambiamento innescato, come rimarcato da Lukács, dalla corrente capitalista:

Sotto il capitalismo [...] i diversi filoni dell'economia raggiungono un'autonomia del tutto inedita, come si può vedere dagli esempi del commercio e del denaro [...]. Come risultato della struttura oggettiva di questo sistema economico, la superficie del capitalismo sembra "disintegrarsi" in una serie di elementi tutti spinti verso l'indipendenza. Ovviamente questo deve riflettersi nella coscienza degli uomini che vivono questa società, e quindi anche nella coscienza dei poeti e dei pensatori.¹¹

Il lento processo di smantellamento della coesa struttura economico-sociale di retaggio medievale e parallelamente quello di edificazione della nuova società borghese di stampo individualistico ha come cartina di tornasole la crisi dei fondamenti verificatasi nei diversi ambiti culturali. Filosofia, letteratura, arte riverberano alla luce delle loro riflessioni ed espressioni estetiche gli sconvolgimenti sotterranei della civiltà occidentale in epoca moderna. Finanche la traiettoria dello sfacelo dei fondamenti culturali si manifesta come un irregolare susseguirsi di sovvertimenti e resistenze. Lo storico Paul Hazard nel suo libro *La crisi della coscienza europea* (1935) ricostruisce la parabola metamorfica dei pilastri epistemologici della società occidentale dalle prime crepe aperte dal pensiero rinascimentale sino al collasso definitivo nell'Ottocento. Nel corso della modernità la coscienza europea conosce una crisi formidabile che muta drasticamente la storia umana delle idee: è l'epoca in cui a un mondo ingessato dall'obbedienza a Dio, al sovrano, alla tradizione, i pensatori sei-settecenteschi tentano di dare vita a una civiltà guidata dal lume della ragione, dalla fede nelle scoperte scientifiche e dal diritto individuale.¹² Nella prefazione della sua opera Hazard sussume i tratti

¹⁰ M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, cit., p. 25.

¹¹ G. Lukács, *Realism in the Balance*, in E. Bloch, G. Lukács, B. Brecht, W. Benjamin, T. Adorno, *Aesthetic and Politics*, London, Verso, 1980, p. 32 (trad. mia).

¹² Cf. P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, a cura di P. Serini, Torino, UTET libreria, 2007, p. XLI.

salienti di questa fase di transizione, da cui la civiltà occidentale uscirà con un volto radicalmente nuovo:

La negazione non si dissimulava più; faceva mostra di sé. La ragione non era più un'equilibrata saggezza, ma un'audacia critica. Le nozioni più pacifiche, quella del consenso universale come prova dell'esistenza di Dio, quella dei miracoli, erano revocate in dubbio. Il divino era confinato in cieli sconosciuti e inaccessibili; l'uomo, e l'uomo soltanto, diventava la misura di tutte le cose; era a se stesso la propria ragion d'essere e il proprio fine. [...] Era necessario, si pensava, distruggere l'antico edificio, che aveva riparato male la grande famiglia umana; e il primo compito era un'opera di demolizione. Il secondo era di ricostruire, e di gettare le fondamenta della città futura.¹³

Come per ora più volte Hazard, tale spirito rivoluzionario, che avvampa gli animi degli intellettuali del diciottesimo secolo, invero affonda le proprie radici nel Seicento, ossia nell'epoca in cui agli ideali classici di stabilità e ordine subentra l'incessante movimento, assieme a quello geografico, delle idee, dei dubbi, delle eterodossie religiose e delle scoperte scientifiche le quali stornano la coscienza europea dall'inveterato torpore della tradizione¹⁴: «Tutt'a un tratto [...] eran venuti fuori degli empi, dei bestemmiatori, i moderni, che avevano rovesciato l'altare degli dèi antichi. E questa semplice parola, *moderno*, aveva assunto un valore inaudito: il valore di una formula magica, che vanificava la forza del passato».¹⁵ Ad accendere la miccia della guerra contro le credenze tradizionali contribuisce il razionalismo di Cartesio e Spinoza e il libertinismo di Bayle, i quali, con la loro spasmodica fiducia verso la Ragione, aspirano a una *tabula rasa* delle superstizioni perpetuate dalle autorità in nome di un rinnovamento filosofico, spogliato dalle idolatrie religiose e imbevuto di un pensiero critico che tutto mette in dubbio, persino l'autorevolezza biblica.¹⁶ Dal tardo Seicento sulle macerie degli errori del passato si apre un cantiere per la ricostruzione di un nuovo edificio filosofico, le cui fondamenta poggiano sulla religione razionale del deismo, sull'empirismo e liberalismo di Locke, sulla fiducia nell'esperienza sensoriale e nella scienza (che trova in Galilei, Bacone e Newton i suoi massimi fautori), sulla convinzione del progresso perpetuo e sull'autonomia della morale, non più ispirata ai principi religiosi, bensì alle borghesi utilità sociali.¹⁷ Pertanto, il

¹³ Ivi, p. XL.

¹⁴ Cf. ivi, pp. 1-89.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ Cf. ivi, pp. 91-184.

¹⁷ Cf. ivi, pp. 185-262.

pensiero seicentesco carica la crisi della coscienza europea come una polveriera che verrà fatta esplodere dall'Ottocento. Nel generale clima di rifiuto degli universali, lo stesso che dà i natali al romanzo moderno, è rilevante l'importanza che Cartesio e Locke attribuiscono alla percezione sensoriale come chiave d'accesso alla Verità, la quale diventa «di natura esclusivamente individuale, indipendente logicamente dalla tradizione e invero più facilmente da raggiungere prescindendo da questa».¹⁸ Con Cartesio e Locke, e successivamente con l'Illuminismo, inizia a delinearsi una concezione profondamente soggettivistica dell'uomo, inteso come un «io puntiforme» libero di ricrearsi attraverso un lavoro di introspezione e di distacco dalle convenzioni mistificanti della società¹⁹: «non c'è conoscenza vera all'infuori di quella che è scaturita da noi stessi».²⁰ Va rimarcato che tale atteggiamento individualista scevro da ogni aspirazione metafisica ha funto da retroterra comune sia al realismo filosofico sia, come si vedrà, a quello romanzesco²¹: «Nelle sfere letterarie, filosofica e sociale l'accento che i classici ponevano sull'ideale, sull'universale e sul corporativo è mutato completamente e la visione moderna è più basata sul particolare, sul dato sensorio direttamente appreso e sull'individuo autonomo».²² Verso la metà del secolo XVIII la centralità attribuita ai sensi appare come il nocciolo di una nuova disciplina: l'estetica (teorizzata da Alexander Baumgarten) che fa della sensibilità soggettiva uno strumento di conoscenza. Basandosi squisitamente sulle percezioni specifiche dei singoli individui, questa scienza si nutre di un'epistemologia contraddistinta da sole verità relative. Pertanto, grazie alla legittimazione delle *doxai*, ricavate attraverso un *medium* alternativo al concetto, imprescindibile per la filosofia classica, l'estetica moderna sferza un colpo significativo al castello delle antiche gerarchie platoniche.²³ Oltre alla nuova disciplina, il crollo degli universali si acuisce in seguito alla diffusione dello storicismo, indirizzo filosofico che incomincia a emergere nel Settecento grazie alle riflessioni di Gianbattista Vico e Johann Gottfried Herder e che giunse a fioritura nel corso dell'Ottocento. Smantellando la pretesa di universalità, tale orientamento di pensiero concepisce la storia come una marcia di fattori accidentali in perenne trasformazione,

una successione di verità e di poteri contingenti che nascono, confliggono con altri poteri e con altre verità, si impongono soccombono, vengono sostituiti. [...] Lo storicismo e il

¹⁸ Cf. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese...*, cit., p. 11.

¹⁹ Cf. C. Taylor, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, traduzione di R. Rini, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 218.

²⁰ Ivi, p. 214.

²¹ Cf. ivi, p. 10.

²² I. Watt, *Le origini del romanzo borghese...*, cit., p. 58.

²³ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il mulino, 2011, p. 19.

localismo rigettano nel divenire tutto ciò che la filosofia ha creduto sovratemporale; alla ricerca di forme permanenti, delle leggi universale ed eterne che si nascondono dentro e sotto il fluire dei fenomeni, succede l'idea che ogni cosa, a cominciare dai concetti, sia provvisoria e situata, perché non esistono permanenze, ma solo contingenze gettate nel tempo e nello spazio [...].²⁴

Persino le verità trascendentali, dunque, nascono e mutano nel tempo e nello spazio.²⁵ Non è casuale che in un terreno concimato dalla centralità assegnata alle sensazioni e ai sentimenti individuali, nonché all'accidentalità di tempo e luogo, germogli un genere letterario imperniato sulla vita particolare di un soggetto altrettanto contingente situato in un preciso ambiente sociale e culturale. Così anche i romanzieri finiscono per nutrire una sempre più accesa avversione verso gli assoluti modelli del classicismo e platonismo cristiano ed essere affascinati dal particolarismo di individui isolati.²⁶ Dopo il processo di secolarizzazione e liberazione dalle superstizioni religiose spronato dalla distaccata e risoluta «ragione autoresponsabile»²⁷ dell'Illuminismo e di Kant (di cui si ricorda la celebre massima «il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me»²⁸), la crisi dei fondamenti entra nel secolo XIX sotto il segno del romanticismo, la cui «svolta espressivistica»,²⁹ «una delle pietre miliari della cultura moderna»,³⁰ arriva a sondare la natura oscura dell'interiorità umana per scrutare gli impulsi sentimentali che attanagliano l'io e ricercare tra le sue pieghe l'essenza di autentiche verità morali.³¹ In un mondo dove tutto diventa soggettivo, relativo, particolare, mutevole, contraddittorio l'universale si riempie ineludibilmente di crepe: l'esito più estremo, il naufragio irreversibile dei fondamenti morali ad opera dell'«onda montante dell'individualismo»,³² troverà la sua più luminosa rappresentazione in Nietzsche. Il tracollo degli assoluti, pur tuttavia, incontra nell'Ottocento pervicaci risacche di resistenza, che persistono ancora a proiettare l'ombra indelebile degli universali, di cui sono espressioni sintomatiche la Restaurazione con il suo sogno velleitario di un ritorno all'*Ancien Régime* e il Positivismo, il quale, sebbene abbia

²⁴ Ivi, p. 379.

²⁵ Cf. ivi, p. 21.

²⁶ Cf. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese...*, cit., p. 16.

²⁷ C. Taylor, *Le radici dell'io...*, cit., p. 401.

²⁸ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, traduzione di V. Mathieu, Milano, Rusconi Libri, 1993, p. 319.

²⁹ Ivi, p. 451.

³⁰ Ivi, p. 460: Charles Taylor sottolinea come l'espressivismo sia «un'idea talmente radicata in noi che quasi non la notiamo, talmente ovvia che ci riesce difficile accettare il pensiero che si tratti di un prodotto così recente della storia umana e del tutto incomprensibile alle età precedenti».

³¹ Cf. ivi, pp. 455-456.

³² I. Watt, *Le origini del romanzo borghese...*, cit., p. 87.

polverizzato la superstizione religiosa e l'idealismo hegeliano in nome di un paradigma squisitamente scientifico e materialista, arriva a universalizzare quest'ultimo in un nuovo credo:

l'atteggiamento degli scienziati intorno alla metà del secolo XIX, pare, e non è un'esagerazione, essere mosso da una duplice aspirazione: esercitare l'egemonia intellettuale e prendere il posto della religione. [...] Erano la sua stessa pratica e i suoi stessi principi a costituire un'etica, e un'etica del più alto livello, che fissava i doveri e richiedeva una fedeltà priva di incertezze, al pari di una vocazione religiosa.³³

Lo sforzo di giungere scientificamente a una comprensione organica dell'universo e della mente umana fallisce nella temperie culturale a cavallo tra il XIX e il XX secolo, profondamente segnata da una repulsione per i dogmi scientifici e una virata verso lo sconfinato mondo dell'irrazionale.³⁴ Tra le figure che, al contrario, hanno concorso a far esplodere la macchina degli assoluti Berman menziona Nietzsche e Marx. Quest'ultimo, come precedentemente accennato, concentra il succo della modernità nell'immagine del perenne movimento, che a cominciare dalla struttura socioeconomica dilaga nel mondo delle idee: «Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi [...] e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si volatilizza tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria reale condizione e i propri reciproci rapporti».³⁵ Queste parole afferrano quel moto di dissolvimento continuo che da secoli ha aspirato ad abbattere il muro degli assoluti e valori tradizionali. Se da un lato l'individuo viene scagionato dalla tirannia del passato, tuttavia, dall'altro si ritrova abbandonato in una realtà inquietante, in perpetuo mutamento, senza punti fissi e appigli, sotto la cui crosta delle apparenti fissità pulsa un magma che preme per sfondarla. Berman reputa Karl Marx come «uno dei primi e più grandi modernisti», poiché le sue considerazioni sulla dissoluzione irrefrenabile, sollecitata dalla moderna borghesia, e sulla frantumazione soggettivistica delle strutture sociali racchiudono *in nuce la crème* della poetica modernista.³⁶ Se la realtà non è altro che un cozzo di contraddizioni, ciononostante, Marx indica all'uomo moderno, ridotto a un satellite smarrito senza pianeta, la strada più sicura per superarle:

³³ J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., pp. 90-91.

³⁴ Cf. Ivi, pp. 100-101

³⁵ K. Marx e F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, traduzione dall'edizione critica del Marx-Engels-Lenin Institut di Mosca di E. C. Mezzomonti, Torino, Einaudi, 1989, p. 104.

³⁶ Cf. M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, cit., p. 162.

Sapeva che noi dobbiamo partire dal punto in cui ci troviamo: psichicamente nudi, spogliati di ogni aureola religiosa, estetica, morale, e di ogni velo sentimentale, costretti a poggiare esclusivamente sulla nostra volontà ed energia individuali, costretti a sfruttare gli altri e noi stessi per sopravvivere. Eppure, malgrado tutto, indotti ad unirci dalle stesse forze che ci separano, oscuramente consapevoli di tutto ciò che potremmo essere insieme, pronti a stringerci per cogliere nuove possibilità umane, a sviluppare identità e legami reciproci che possano aiutarci a restare uniti mentre il furioso vento della modernità ci investe tutti con le sue raffiche gelide e bollenti.³⁷

A rappresentare la manifestazione sintomatica più eclatante del lungo processo indirizzato allo schianto dei fondamenti e all'assoluto trionfo del particolare al di sopra delle verità universali è Nietzsche, il filosofo che, secondo Mazzoni, demarca l'alba di una nuova era.³⁸ Nella sua visione anti-universalistica tutte le conoscenze supreme finiscono per dileguarsi nel relativismo delle opinioni soggettive: «Contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: “ci sono soltanto fatti”, direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni».³⁹ Dissolto ogni universale, dunque «raggiunto quel punto pericoloso e inquietante in cui la vita più grande, più multiforme, più sterminata, *vive* al di là dell'antica morale, *distaccandosi* da essa», il singolo individuo si perde nell'inquietante vuoto delle certezze, «costretto a una sua propria legislazione, a sue proprie arti e astuzie d'autoconservazione, autoelevazione e autoliberazione».⁴⁰ Di fronte a un orizzonte trasudante ovunque decadenza, condizione psicologica che lo scrittore Paul Bourget riconosce come patologia epidemica della coscienza e cultura europea *fin de siècle*, la quale trova in Baudelaire, Flaubert, Schopenhauer e i nichilisti russi i suoi archetipi letterari e filosofici,⁴¹ Nietzsche constata come l'uomo moderno sia divenuto «uno spettatore che contempla unicamente se stesso»⁴²:

l'io non può essere prodotto puramente e semplicemente per via d'assimilazione, ma anche grazie all'azione; nondimeno, il suo isolamento è rilevante. L'imposizione della volontà su un flusso di esperienza fatto di impulsi casuali e l'impellente necessità di essere confortati dall'approvazione di se stessi in un atto che per Nietzsche è quello della “vittoria su di sé” appaiono come momenti di un esercizio spirituale che considera solo se stesso, di un

³⁷ Ivi, p. 163.

³⁸ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 20.

³⁹ F. Nietzsche, *Frammenti Postumi 1885-1887*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, traduzione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1975, vol. VIII/1, p. 299.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, traduzione di F. Masini, Milano, Adelphi, 1996, p. 185.

⁴¹ Cf. J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 290.

⁴² Ivi, p. 295.

esercizio in definitiva autoreferenziale e niente affatto come un'esperienza sociale, tanto più che gli ostacoli in cui incappa si presentano comunque al suo interno. L'attribuzione di un significato alla vita è essenzialmente un compito dell'individuo, non della società.⁴³

Nel nietzschiano «mondo abbandonato da Dio»,⁴⁴ dove tutto è angosciosamente insensato e relativo e dove il *nihil* impera incontrastato, si corona il plurisecolare processo di disgregazione atomistica: l'Io è solo, alienato, smarrito. Le parole di Nietzsche lo scuotono, lo svegliano, lo spronano a fare leva sulle sue forze interiori per giungere a una piena affermazione di sé e delle proprie pulsioni autentiche, assurgendo così a *Übermensch*, oltre ogni legge morale, anche a costo di uccidere come sogna Raskol'nikov.⁴⁵ Con Nietzsche la verità e il bene, spogliati dai veli mistificatori della coscienza cristiana, mostrano pertanto la loro natura «necessariamente individuale»,⁴⁶ decretando il definitivo trionfo del moderno relativismo dei valori. Se l'Io, entrato in crisi dopo la morte del suo Dio, diventa lui il Creatore di nuove leggi, tuttavia allo stesso tempo, egli si rovescia nel trasgressore dei suoi stessi comandamenti, poiché a guidare i propri principi è la più pura e sciolta arbitrarietà.⁴⁷ Come colto perspicacemente da Giovanni Amendola nel 1906: «Dire *io credo* ed aggiungere che però le credenze rispecchiano soltanto la nostra natura intima, significa soltanto dire con poca chiarezza “io non credo”». ⁴⁸ Nello stesso articolo, il giornalista afferra lo stato d'animo degli intellettuali di inizio Novecento, i quali, sopresse le verità dogmatiche sul mondo, avvertono una voragine aprirsi sotto i loro piedi: «mentre credevamo di poggiare ancora sul terreno solido, ci sentiamo d'improvviso sospesi e trasportati nel vuoto». ⁴⁹ È a questo punto che fa la sua emersione il modernismo, il cui decalogo poetico compendia i frutti più maturi della crisi ottocentesca dei fondamenti, enucleati nella presente introduzione. Cangiano, riallacciandosi alle riflessioni di Amendola e Lukács, interpreta il modernismo come «un'espressione esasperata di funzioni concettuali ed estetiche le quali scivolano verso il contingente e il “particolare”, che è la caratteristica essenziale dell'era moderna». ⁵⁰ Occorre mettere nuovamente in rilievo come un simile orientamento

⁴³ Ivi, p. 296.

⁴⁴ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in *L'anima e le forme; Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1972, p. 355.

⁴⁵ Cf. J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 306.

⁴⁶ Ivi, pp. 297-298.

⁴⁷ Cf. M. Cangiano, *The “Totality” that Does not Die. On the early Twentieth-century Novel-essay and two Rearticulations of Burgeois Culture*, in *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, a cura di Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti e Lorenzo Marchese, Berlin/Boston, De Gruyter, 2022, p. 33.

⁴⁸ G. Amendola, *Né ideale né reale*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, a cura di D. C. Frigessi, Torino, Einaudi, 1960, vol. I, p. 320.

⁴⁹ Ivi, p. 319.

⁵⁰ M. Cangiano, *The “Totality” that Does not Die...*, cit., p. 34 (trad. mia).

soggettivistico, che investe tanto i sistemi filosofici quanto la nascita del romanzo moderno, dipenda visceralmente dall'individualismo economico-sociale che va imperversandosi sulla civiltà occidentale. Nel mondo della fluidificazione del libero mercato e della specializzazione lavorativa, in cui, come si è già rivelato, l'operaio viene straniato dalla globalità del prodotto finale, svanisce Dio come funzione universale che conferisce un senso simbolico alla totalità delle cose.⁵¹ La vita si fonde così nel flusso delle contraddizioni e degli sconvolgimenti inconsci, l'oggettività svapora nel pulviscolo dei punti di vista e l'insignificante assume una rilevanza fondamentale. Anche la letteratura viene suggestionata dalla crisi generale dei fondamenti e dell'oggettività, imboccando la strada dell'atomizzazione contro ogni rapporto verticale con l'universo sovraindividuale; è sintomatica la scomparsa del narratore esterno o onnisciente così come l'esplosione della coerenza della trama.⁵² E quando tutto è caduto a pezzi, la narrativa, in particolar modo quella dall'impronta psicologica, plasma soggetti che riflettono le macerie dello scenario contemporaneo. Al centro dei romanzi fa la sua sintomatica comparsa

un individuo frantumato, preda di una soggettività completamente vaporizzata nella polvere delle sensazioni contrastanti, desideri e idee. Il collasso di ogni nucleo simbolico (e conseguentemente anche la possibilità di narrarlo in ogni forma) presenta la realtà come una serie di particolari che non possono più essere messi nuovamente in ordine.⁵³

L'atmosfera di polverizzazione generale finisce persino per investire la labile identità soggettiva. A dare «il colpo di scure definitivo»,⁵⁴ sulle soglie del Novecento, giunge dopo Marx e Nietzsche il terzo maestro della ricoeuriana «scuola del sospetto»⁵⁵: Sigmund Freud, la cui teoria psicanalitica, sondando le paludi più remote dell'interiorità umana, scopre una terra incontaminata, l'inconscio, nella quale abbarbicano le radici i desideri e le contraddizioni più latenti dell'io che minacciano in ogni istante di abbattere le impalcature razionalmente costruite.

⁵¹ Cf. *ivi*, pp. 42-43.

⁵² Cf. *ivi*, p. 34.

⁵³ *Ivi*, pp. 34-35 (trad. mia).

⁵⁴ M. Graziano, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018, p. 120.

⁵⁵ Cf. Paul Ricoeur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, traduzione di E. Renzi, Milano, Il saggiatore, 2002, pp. 46-47: «La dominano tre maestri che in apparenza si escludono a vicenda, Marx, Nietzsche e Freud. [...] Se risaliamo alla loro intenzione comune, troviamo in essa la decisione di considerare innanzitutto la coscienza nel suo insieme come coscienza «falsa» [...]. Il filosofo educato alla scuola di Cartesio sa che le cose sono dubbie, che non sono come appaiono; ma non dubita che la coscienza non sia così come appare a se stessa [...]; di questo, dopo Marx, Nietzsche e Freud, noi dubitiamo. Dopo il dubbio sulla cosa, è la volta per noi del dubbio sulla coscienza».

Siamo dunque ormai lontanissimi dal grande Io maestoso e indivisibile di Descartes e Kant, custode della morale e fondamento ultimo della conoscenza. E anche dall'Io emotivo e originale dei romantici, tutto proteso a esprimere sé stesso e le sue passioni più autentiche. Ciò di cui disponiamo adesso è piuttosto un io errabondo e minuscolo, anzi: in ciascuno di noi molteplici "ii" impegnati a ignorarsi e ostacolarsi a vicenda.⁵⁶

Entra in crisi il coerente e saldo soggetto cartesiano e l'io, nella sua irrazionale nudità, finisce per calamitare magneticamente l'interesse di filosofi, artisti, romanzieri e poeti primonovecenteschi, i quali, calandosi nel pozzo dell'inconscio, scrutarono fra gli strati più oscuri dell'animo l'angoscia umana di essere e comprendere se stessi.⁵⁷

In conclusione, la lenta marcia di abbattimento dei fondamenti della cultura occidentale, tracciata a grandi linee nell'incominciamento del presente lavoro di tesi, frutta una nuova ermeneutica, la quale, strappato il velo della falsa coscienza borghese, fonda la propria interpretazione del mondo non più sull'universalità di verità oggettive e immutabili, bensì sul perenne divenire di conoscenze relative, dubbie, parziali partorite da soggetti altrettanto mutevoli, contraddittori, inquieti. La crisi della coscienza europea intende minare gli idoli che ancora aleggiano nella modernità, toccando gli esiti più estremi tra Otto e Novecento. Essa fa saltare in aria le gerarchie tradizionali, smascherando il volto ingannevole e inautentico delle convenzioni e abbracciando il caotico flusso della soggettività che palpita per demolire con impeto la crosta delle finzioni formali. Richiamando quanto accennato all'inizio di questo paragrafo, occorre ribadire un fondamentale aspetto. Se il nichilistico affrancamento dai supremi sistemi ideologici appare come il tratto emblematico dell'individuo contemporaneo, liberato in un mondo che ha fatto piazza pulita dei falsi miti, nondimeno egli rimane visceralmente soggetto al contesto socioeconomico in cui è immerso: la conquista di un'illimitata libertà interiore non corrisponde, come invece vorrebbe persuadere l'ideologia capitalistica, a un totale dominio sulla realtà esterna; nel nuovo soggetto manca, infatti, una completa agency pubblica. L'energia demolitrice di Marx, Nietzsche e Freud così come le più alte conquiste del modernismo (il flusso di coscienza, il relativismo, la metamorfosi perpetua, la natura liquida della vita) sono in realtà la «dominante culturale di una precisa fase storica»⁵⁸ esposta alle cospicue metamorfosi endogene alla società dell'epoca. Pertanto, simili fenomeni

⁵⁶ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 120.

⁵⁷ Cf. *ivi*, p. 121.

⁵⁸ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 20.

sovrastrutturali, muovendo «una mera battaglia di idee»,⁵⁹ si rivelano incapaci, soli, di incidere sul mondo materiale della prassi. Le elaborazioni filosofiche e letterarie discettate in questa sede sono invero riflessi dei rapporti di forza della sotterranea macchina borghese del capitalismo, «che ha investito i propri interessi non solo nel mutamento, ma anche nella crisi e nel caos». L'incessante movimento e distruzione, idolatrati dal fior fiore del panorama intellettuale contemporaneo,

anziché sovvertire questa società, in concreto non fanno che rafforzarla. I crolli vengono trasformati in lucrose opportunità di nuovo sviluppo e di rinnovamento [...]. L'unico spettro che davvero incombe sulla moderna classe dirigente [...] è costituito proprio dall'unica cosa che le élites tradizionali [...] hanno sempre agognato: un prolungato periodo di solida stabilità. [...] Per poter sopravvivere nella società moderna le persone [...] devono assumere la forma aperta e fluida di tale società.⁶⁰

Sicché, mentre filosofi e romanzieri moderni si impiegano a restituire alla libertà le farfalle della coscienza umana dalle ragnatele dell'ideologia borghese, non si avvedono di essere loro stessi impigliati tra i suoi viscosi fili. Del resto, come questiona Cangiano, non è la stessa ideologia modernista, convertendo ogni prospettiva storica in un'ottica antropologica, a presentare la moderna realtà capitalistico-borghese come invalicabile?⁶¹

Prendendo le mosse da questo complesso reticolato di coordinate strutturali e culturali, il presente progetto di tesi avanza per tre capitoli verso l'indagine del fenomeno stratificato dell'*inward turn*, esaminandolo da differenti angolature. Il primo prende le mosse da un rapido *excursus* sulla dissoluzione dell'impronta caratteriale del personaggio romanzesco a partire dai primi embrioni seicenteschi sino, tra metamorfosi e resistenze, alla frantumazione decisiva nel realismo psicologico. In seguito, il discorso mira a decodificare i segni dello slittamento narrativo verso la caotica vita psichica di soggetti isolati alla luce della lukácsiana spaccatura insanabile, costitutiva del romanzo moderno, tra l'io e il mondo, la quale impedisce all'individuo di estroflettere l'inadeguatezza interiore in un progetto attivo che possa modificare il mondo esterno. Egli finisce per relegarsi ai margini di una realtà imm modificabile e alienarsi nel chiuso della propria tormentata coscienza, dove, svanita ogni possibilità di relazionarsi con gli altri, non può fare altro che intrattenere dialoghi, registrati da innovativi espedienti formali,

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 127.

⁶¹ Cf. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 20.

con i fantasmi e mitomanie che assillano la sua psiche e sbriciolano la maschera fissa del suo carattere. Tali sono le coordinate comuni che annodano i romanzi selezionati (*Delitto e castigo*, *Anna Karenina*, *Madame Bovary* e *Giuda l'oscuro*) all'*inward-turning* della letteratura europea di secondo Ottocento. L'autore che inaugura la serie di letture critiche è Dostoevskij, il quale in *Delitto e castigo* ha saputo inabissarsi con inaudita sottigliezza psicologica nelle paludi più torbide dell'animo del protagonista, Raskol'nikov, di cui ne smuove i fanghi irrazionali che sconquassano ogni suo intento e lo trascinano vertiginosamente a comportamenti imprevedibili e deliri farneticanti. Nel personaggio dostoevskijano il pensiero si scinde dall'atto e l'io, smarrito nel labirinto della propria nevrotica coscienza, contro cui, invano, intenta una lotta, va incontro a un'autodistruzione interiore. Il processo di liquefazione psicologica nella marea furiosa dell'irrazionale contraddistingue un'altra protagonista russa: Anna Karenina, la cui vicenda particolare coagula la propensione romanzesca dell'epoca a trivellare la corteccia caratteriale per spiare gli spettri inconsci che sfuggono alle briglie della ragione. Anna si strappa di dosso la maschera del decoro per abbandonarsi all'onda veemente delle sue pulsioni viscerali; cionondimeno, incapace di sanare la spaccatura tra sogno e realtà esterna, da cui viene emarginata per la sua aperta sfida alle convenzioni, Anna viene schiacciata dai sensi di colpa, incubi, paranoie, gelosie immotivate, decisioni imprevedibili che la spingono, in ultima, sotto le rotaie. A un destino non così dissimile era già andata incontro Madame Bovary, la cui soluzione estrema erompe, proprio come in Anna, dalla frustrante inabilità di concretare le sue morbose e velleitarie illusioni, i cui dolci frutti si rivelano, a lungo andare, un veleno letale. La lettura del romanzo francese viene preceduta da una delucidazione critica sulla problematica e stratificata categoria letteraria del *realismo* e sul dibattito attorno all'appartenenza al movimento di Gustave Flaubert, la cui opera innesta nello spazio romanzesco una prospettiva marcatamente soggettivistica e relativistica, seme da cui germoglierà il modernismo. La penna rivoluzionaria dello scrittore francese vira l'interesse da una trama intessuta di accadimenti alle ripercussioni di questi nella coscienza dell'io, come in *Madame Bovary*, il cui perno narrativo ruota attorno al tracollo della stabilità interiore della protagonista affetta da *bovarismo*, ossia la febbrile e paralizzante fuga nella fantasticheria come forma di escapismo dalla nausea verso il vuoto e mediocre mondo borghese. Lo slittamento introspettivo attraversa finanche il panorama culturale inglese. Difatti, l'ultimo romanzo esplorato, *Giuda l'oscuro* di Thomas Hardy, investiga chirurgicamente le implicazioni sul piano introspettivo del perduto sodalizio tra l'io e il mondo. Minando gli antiquati modelli di virtù nel nome della propria autonomia, i protagonisti esemplificano nitidamente il senso di alienazione che pervade l'uomo moderno. Da un lato Giuda, ripugnato dalla meschina e ipocrita società vittoriana, reagisce al senso di

inadeguatezza e impotenza rintanandosi, proprio come Emma, in un vacuo idealismo in cui si esaurisce la sua vuota esistenza. Dall'altro la liquida Sue, che con la sua esasperata imprevedibilità e contraddittorietà psichica, esacerbata dall'oscillazione intermittente tra repulsione e accettazione delle convenzioni, fa esplodere indelebilmente la coerente unità caratteriale. Lungi da addurre aprioristicamente tale metamorfosi narrativa a un diffuso e generico gusto estetico, si rimarca che, in realtà, essa è il sintomo emblematico di una società esplosa dalle forze centrifughe dell'alienazione, le quali riducono i soggetti, a partire dagli operai nelle fabbriche, ad atomi emarginati e incapaci di mutare un mondo che, in fondo, la mascherata ideologia borghese non intende mutare.

Il secondo capitolo indaga un ulteriore sintomo dell'*inward turning* letterario: la totale soggettivazione della percezione temporale e storica. In primo luogo, viene enfatizzata la sempre maggior rilevanza che, con il dilagare dell'individualismo borghese ottocentesco e dell'atomizzazione capitalistica, assume il tempo privato. Se da un lato esso ha favorito una maggior dedizione verso se stessi, lontana dai commerci e dalle macchine, dall'altro ha sospinto l'io a recinarsi nell'autoriflessiva e alienante stanza mentale. Similmente, i romanzi registrano un progressivo slittamento dalla scansione meccanica e lineare dell'orologio oggettivo (che non scompare del tutto, ma i suoi rintocchi battono fuori le vite narrate) verso quello fluido e caotico della psiche, il cui anarchico turbinio di pensieri deforma la percezione del tempo narrativo. La svolta interiore cuce indissolubilmente assieme temporalità e soggettività, mutando la narrazione in pura vita che scorre: tutti i romanzi al centro del capitolo dispiegano il nudo divenire di esistenze particolari, le quali, ai margini della vita, si dipanano non nel susseguirsi di peripezie e azioni significative, bensì nella sterilità grigia di contingenti fatti quotidiani e nell'inconsistenza di sogni e speranze vanamente inseguiti. Il primo romanzo del capitolo sottoposto a esame critico è *L'educazione sentimentale* di Flaubert, nel quale il protagonista, Frédéric Moreau, dinnanzi al dio Chronos che fluisce senza tregua erodendo e ischeletrendo le vite dei personaggi si ripara dissolvendosi in un tempo squisitamente soggettivo, ossia quello allucinatorio della fantasticheria, delle aspettative, delle speranze e dei rimuginii che immobilizza Frédéric nell'eterna, statica, attesa di quell'avvenimento fortuito che possa concretizzare i suoi sogni. Agendo in tal modo, tuttavia, egli finisce per sospendere se stesso nel mondo intangibile dell'immaginazione, paralizzando ogni slancio attivo, poiché già proiettato nell'ipotesi del suo fallimento. E mentre il tempo esterno prosegue imperterrito il suo incessante fluire, le vite private dei personaggi rimangono incagliate nella concatenazione infinita e immota dei desideri e delle delusioni, degli amori solo vagheggiati ma mai vissuti. Nel romanzo il dissolvimento temporale passa attraverso il setaccio della percezione soggettiva

di chi, in ultima, si crogiola nello spreco esistenziale, perdendo l'appuntamento con la vita. La ricerca prosegue esplorando l'impressione di fossilizzazione temporale che suscitano i romanzi filtrati dalla coscienza patologicamente abulica e contemplativa dell'inetto, il quale, sebbene conosca la massima fortuna solo con il modernismo, trova già nel secondo Ottocento alcuni antesignani: Oblòmov e Alfonso Nitti. Pur calati in due contesti socioculturali distanti, la Russia della nobiltà feudale da un lato e la grigia Trieste dell'utilitaristica e spietata classe borghese, entrambi soffrono della stessa nausea esistenziale, cagionata dallo strappo irreparabile tra l'effervescente attività mentale dell'io e la tangibilità della realtà esterna, la quale frustra e repelle ogni ambizione attiva. Inadeguati alla vita, essi si paralizzano nel febbrile e incessante rovello della mente, che li ripara dai venti del cambiamento sotto l'ala delle fantasticherie e giustificazioni. Lo stato di insopprimibile letargia interiore finisce per collimare con la percezione di un eterno e pigro presente, il quale li trattiene nell'inganno delle loro illusioni, ai margini della vita vera. E quando quest'ultima li richiama ad assolvere le loro responsabilità, sia Oblòmov che Alfonso, impauriti a riflettersi nello specchio della propria coscienza, non possono che rispondere con la fuga, la quale, alla fine, non è altro che una rinuncia a una esistenza interamente sprecata. Viene successivamente preso in considerazione un ultimo aspetto della soggettivazione temporale, ossia la tendenza, sempre più diffusa dalla metà del XIX secolo, a costruire il romanzo attorno alla vita privata di un soggetto particolare, tracciandone il suo sfilacciarsi ad opera dell'inesorabile corrente del Tempo. Esplicativo è il romanzo *Padri e figli*, il cui protagonista, imperturbabile nei suoi principi nichilistici di sovversione dei valori tradizionali, non regge all'urto con le viscerali pulsioni dell'io che polverizzano i pilastri ideologici su cui egli ha fondato la sua intera vita. E sul liminare della sua breve parabola esistenziale, stroncata dalla malattia, Bazarov si arrende al ciclico corso del tempo, volgendo lo sguardo rassegnato verso una vita dissipata nella vanità dei suoi sogni e ideali. Gli ultimi paragrafi indagano un altro tratto focale dell'*inward turn*: l'eclissi degli eventi storici dietro i satelliti delle vite private, i quali, indifferenti alle grida lontane della Storia, proseguono intoccati il loro corso. Quantunque i moti del '48 in *L'educazione sentimentale* o la guerra napoleonica in *Guerra e pace* (i romanzi che chiudono il secondo capitolo) costituiscano ancora il teatro su cui si muovono i personaggi, questi ultimi, indaffarati nelle loro vicende personali, non fanno afferrare il senso globale. Se il sotterraneo nocciolo ideologico dei romanzi intende perpetuare l'immagine di un mondo imm modificabile, perdono di interesse le imprese degli eroi che imbrigliano e domano il carro della Storia. Quest'ultimo passa, tuttavia, senza lasciare più traccia nelle piccole sfere soggettive. Le distratte passeggiate di Frédéric e Pierre nel cuore della grande Storia nazionale, contemplata dagli stessi come

impassibili spettatori a teatro, sono illustrative di come le microscopiche monadi soggettive abbiano oramai fagocitato il macrocosmo della Storia. Sebbene nel romanzo Napoleone intenti la sottomissione del popolo russo o le masse operaie parigine il rovesciamento dell'Impero, il fuoco narrativo di *Guerra e pace* e *L'educazione sentimentale* subisce magneticamente il fascino delle piccole tane dell'io, in cui quest'ultimo si ripara dai proiettili della storia e della realtà esterna e in cui Tolstoj e Flaubert sanno illuminarne la traboccante ricchezza vitale.

Il terzo capitolo sorpassa la soglia tra il XIX e il XX secolo per fotografare il coronamento del processo di interiorizzazione, rinvenuto nella logica culturale del modernismo. Dapprima viene fatto un compendio delle proposte critiche inerenti alla definizione di un paradigma così ambiguo e sfuggente, con particolare riguardo verso le letture della categoria come una risposta culturale alla crisi di un'epoca, la quale, perdute le sue certezze e i suoi fondamenti, viene frantumata dalle assurdit  del presente. Le opere moderniste registrano la condizione generale di smarrimento e inquietudine dando corpo a individui solitari e in preda a laceranti crisi esistenziali che scindono, moltiplicano o dissolvono la loro identit  nel prisma delle contraddizioni interiori. Viene rimarcato come i romanzieri modernisti, bench  decantino l'estinzione del paradigma realistico, continuano a dialogare con quest'ultimo, muovendo anzi dallo stesso presupposto della mimesi seria del reale, del quale, tuttavia, muta la concezione, poich  finisce per inglobare i fluidi sotterranei dell'irrazionalit  umana. Infatti, la realt  rappresentata nei testi modernisti passa sempre attraverso il filtro della coscienza umana, plasmando un mondo abbandonato alla casualit  dei processi psicologici e gremito di fatti accidentali e (apparentemente) insignificanti. In un mondo intriso di dubbi e sospetti, che ha assistito alla morte di Dio e al crollo delle certezze, in un mondo dove le conoscenze univoche si sono schiantate nel pulviscolo delle verit  parziali e dove i suoi abitanti si vedono travolti dalle rapide irrazionali del loro inconscio, non pu  che fiorire una logica culturale che celebri tutto ci  che   cambiamento, relativit , frammentazione, movimento, fluidit , soggettivismo. Prima di avviare i commenti critici dei testi, si intende demistificare la portata ideologica di simili principi modernisti, i quali, quantunque siano esibiti come fattori dissolutori degli inveterati dogmi della mentalit  borghese, essi si rivelano come i nuovi universali idolatrati, o meglio naturalizzati, dalla borghesia stessa, al fine di immobilizzare i concetti di mutamento e particolarismo sul piano delle idee (chiaro segnale di un atteggiamento culturalista) e lasciare cos  intoccata la *praxis*, in sostanza, il proprio dominio sociale. La tesi non intende riferirsi ai romanzi del modernismo pi  aureo e maturo, nei quali la soggettivazione straripa dalle pagine toccando gli esiti pi  totalizzanti, bens  a quelle opere, in questo caso *I Buddenbrook* di Thomas Mann e *I vecchi e i giovani* di Pirandello, che segnano il trapasso irresolubile verso il

modernismo pur nella struttura ancora ottocentesca. Il libro d'esordio di Mann appare sulla scena letteraria come un classico romanzo realista. Eppure, sotto le sue vesti tradizionali, la forbice dell'autore porta a compimento il taglio tra l'autentico mondo irrazionale dell'io e la vuota realtà sociale che da Flaubert alle soglie del ventesimo secolo aveva lacerato l'interiorità di molti soggetti finzionali. Il romanzo registra il progressivo sgretolamento dell'unità familiare dei Buddenbrook, emblema del solido mondo borghese, nella solitudine di coscienze sconvolte da strazianti crisi interiori. Mann restringe progressivamente il fuoco di indagine alle onde inconscie che corrodono e smantellano le maschere dell'apparenza. Persino il campione dell'autocontrollo e intraprendenza borghese, Thomas, viene travolto dal subbuglio, faticosamente represso, dei moti inconsci che gli rivelano epifanicamente la sterilità della sua vita soggiogata dai doveri borghesi. Con tutto ciò, se egli, in ultima, torna sotto l'ala delle convenzioni per non abbracciare il magma della vita vera che lo ha scottato, contrariamente, il figlio Hanno, fragile e malato, in barba all'atavico e tradizionale modello di erede Buddenbrook attivo e risoluto, muore nel wagneriano abbandono al caos delle emozioni. Così tra le certezze e i dubbi, tra la salute e la malattia, tra le finzioni sociali e gli autentici moti della coscienza si dissipa la decadenza della famiglia Buddenbrook: il senso di smarrimento, solitudine e inappartenenza è il lascito che l'*inward turn* manniano consegna al Novecento modernista ed è lo stesso che affiora dalle pagine del romanzo *I vecchi e i giovani* di Pirandello. Prima di affrontarlo, vengono espone le riflessioni che hanno animato il dibattito critico sul modernismo italiano e del quale esse illustrano sia i legami sia le fratture rispetto alla tradizione e al panorama letterario a cavallo tra i secoli XIX e XX. L'analisi dell'opera viene introdotta dal commento a passi tratti da *Arte e coscienza* e *L'umorismo*. È rilevante osservare come gli elementi essenziali della poetica e ideologia modernista teorizzati in questi saggi trapelino distintamente anche dal romanzo considerato, erroneamente, come il meno sperimentale di Pirandello. Portando a compimento gli esperimenti narrativi di secondo Ottocento, con *I vecchi e i giovani* si assiste a un'eclissi totale delle vicende storiche postrisorgimentali dietro il caos delle prospettive relative e dietro il pulviscolo di soggetti estraniati da un mondo che avvertono come un inganno. Dunque, tale sentimento di inappartenenza, lo stesso che a quell'epoca, d'altro canto, andava attanagliando gli animi dei contemporanei, appesta in maniera pandemica lo spazio letterario dal secondo Ottocento al modernismo, innescando nei personaggi romanzeschi la brama di liquefarsi nel magma della vita vera. Dinnanzi a una realtà inscalfibile (è l'immagine immortalata del movimento divulgata sottobanco dalla borghesia) che scoppia come bolle di sapone ogni ambizione al cambiamento e riscatto, i personaggi de *I vecchi e i giovani*, si ritirano in un angolo e si guardano vivere attraverso lo specchio che li sdoppia nel

riflesso delle maschere sociali sotto cui è sepolto il loro io più autentico. Estranei a se stessi e alla forma sterile che li ingessa, essi agognano la fusione nella marea interiore rabuffata dai venti irrazionali: con Pirandello, e il modernismo, l'unità e la coerenza caratteriale si sono interamente liquefatte.

CAPITOLO I

La dissoluzione del carattere

Allora, come un ragno, mi sono rintanato nel mio buco. [...] Preferivo stare sdraiato a pensare. E pensavo sempre...

Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*

1.1 Verso l'inward turn

Il sempre più tangibile slittamento del focus narrativo dalla luce del mondo esterno verso il buio sottosuolo dell'interiorità umana costituisce uno dei mutamenti precipui del romanzo moderno della seconda metà del XIX secolo. Recuperando la nozione di *inward-turning* che Leon Edel individua come peculiarità del romanzo modernista,¹ Erich Kahler nel 1973 pubblica il saggio *The Inward Turn of Narrative*,² in cui ripercorre «il processo di lunga durata che porta la narrativa occidentale ad abbandonare le cosmogonie e le teogonie per interessarsi al mondo sublunare abitato dagli esseri umani, e poi a spostare l'interesse dalle azioni pubbliche all'analisi della psicologia».³ I primi segnali di uno smantellamento della caratterizzazione fissa e unitaria della vita interiore, che il classicismo aveva ereditato dall'antichità, emergono già nell'opera di Montaigne,⁴ antesignano della psicologia individuale francese.⁵ Egli avvia una nuova riflessione squisitamente soggettiva dell'io,⁶ «non una ricerca dell'esemplare, dell'universale o dell'edificante, ma la pura e semplice riproduzione dei contorni della mutevole realtà del suo essere».⁷ L'attenzione sempre maggiore per le pieghe più nascoste dell'io investe progressivamente lo spazio narrativo occidentale, rivelando già alcuni sintomi in *La princesse de Clèves* di Madame de la Fayette (1678),⁸ nella quale la lente d'osservazione dell'autrice comincia a migrare verso il mondo intimo e sentimentale dei personaggi: «for the first time there is a sharp awareness of such psychological states».⁹ Successivamente, dalla metà del XVIII

¹ Cf. L. Edel, *The Psychological Novel 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1955.

² E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973, p. 27.

³ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 334.

⁴ Cf. *ivi*, p. 187.

⁵ Cf. E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, cit., p. 21.

⁶ Cf. C. Taylor, *Le radici dell'io...*, cit., p. 231.

⁷ *Ivi*, p. 229.

⁸ E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, cit., p. 22.

⁹ *Ivi*, p. 34.

secolo nella narrazione romanzesca europea si delinea più marcatamente un orientamento interiore e soggettivo¹⁰: autori come Defoe, Richardson, Fielding e Sterne affinano le tecniche narrative di penetrazione nell'interiorità dei loro personaggi, generando un armamentario di strategie a cui si rifaranno gli autori del XIX e XX secolo.¹¹ Ciononostante, un nuovo modo di sondare la vita interna non corrisponde a una sistematica dissoluzione della coesione del carattere: la giustizia poetica resiste ancora nel Settecento, infatti, i personaggi, nell'affermato spazio letterario del *novel* inglese, continuano ad assurgere a *exempla*, ad allegorie di vizi e virtù, come nel caso di Pamela e Clarissa.¹² È poi nel corso dell'Ottocento, dichiara Mazzoni in *Teoria del romanzo*, che «a una psicologia fissista, che vedeva solo i pianeti, si affianca una psicologia che cerca di scorgere anche i satelliti»,¹³ i quali, tuttavia, nella prima metà del secolo, per quanto scandagliati in profondità, persistono a compiere un'orbita stabile e lineare:

alcuni romanzieri del primo Ottocento sanno narrare benissimo i satelliti psicologici che circondano i pianeti (Austen, Manzoni e Stendhal posseggono un talento introspettivo notevolissimo), ma i loro eroi, come quelli di Scott o di Balzac, conservano un *charakter*, un'impronta, una coerenza interna.¹⁴

È solo dal secondo Ottocento che nel romanzo realista avviene una decisiva dissoluzione psicologica e fluidificazione della fissità del *charakter*: «il tipo umano formato si complica, si frammenta, diventa l'oggetto di un'analisi estenuante o si dissolve».¹⁵ Si acuisce il crollo dell'unità dei caratteri tipica della poetica classica, secondo cui la vita interiore degli eroi doveva essere contraddistinta da segni distintivi e coerenti, in sostanza, da un'impronta indelebile.¹⁶ Michail Bachtin in *L'autore e l'eroe* precisa che il *carattere* consiste in «una forma di rapporto reciproco tra eroe e autore che vuole creare la totalità di un eroe come persona determinata: l'eroe fin dal principio ci è dato come una totalità».¹⁷ È dalla metà del secolo XIX che la determinatezza psicologica dei personaggi, il carattere per l'appunto, che ancora marchiava il paradigma ottocentesco, si dissolve: l'interiorità non viene più foggata aprioristicamente secondo dominanti stabili. La letteratura realista mira a scrutare e sbrogliare

¹⁰ Cf. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese...*, cit., p. 169.

¹¹ Cf. E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, cit., p. 7.

¹² Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 140-142.

¹³ Ivi, p. 187.

¹⁴ Ivi, p. 267.

¹⁵ Ivi, p. 268.

¹⁶ Cf. ivi, p. 56.

¹⁷ M. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988, p. 157.

chirurgicamente i fili aggrovigliati della matassa psichica degli individui, la cui imprevedibilità sfugge a qualsiasi fissazione caratteriale e la narrazione muta forma nell'intento di mimare la «pluralità disordinata della coscienza».¹⁸ Il nucleo delle trame non è più occupato dalle azioni pubbliche o dalle svolte del destino, come avviene nel paradigma ottocentesco, in cui, nonostante le avanzate tecniche introspettive, «l'invisibile e l'inudibile contano meno del visibile e dell'udibile»,¹⁹ tanto che «i movimenti che avvengono *in interiore homine*, i pensieri e le passioni, vengono esposti ad alta voce, in forma oratoria o confessoria. Il teatro vive nella sfera pubblica e nella dimensione dell'apparenza: esibisce la regione dell'essere che si mostra ai sensi».²⁰ È la svolta interiore a ribaltare i rapporti tra esteriorità e intimità, divenendo

un elemento decisivo dello spazio narrativo occidentale solo nel secolo del realismo psicologico, fra la seconda metà dell'Ottocento e il modernismo, quando le trame pubbliche si svuotano di senso, il fuoco narrativo migra verso i processi interni e i personaggi attribuiscono un'importanza enorme a eventi che, per gli altri e per la sfera pubblica, sono minimi o inesistenti.²¹

Con la metamorfosi dell'*inward turn* il riflettore dei romanzieri abbandona il palco delle azioni esterne per illuminare ciò che accade dietro le quinte, rivelando la complessa e latente mobilità psichica dei personaggi.

1.2 *L'individuo problematico*

Prima di esaminare l'impatto della svolta interiore sullo spazio narrativo del secondo Ottocento, è opportuno chiarificare un concetto alla base dei romanzi presi in indagine: la problematicità del rapporto tra l'io e il mondo. La scissione di individuo e società è enucleata da György Lukács in *Teoria del romanzo* come tratto distintivo di questo nuovo genere della modernità. Il romanzo, sostiene Lukács, è l'espressione artistica dell'avvenuta frattura tra l'uomo e il mondo circostante e sorgerebbe dunque dalle macerie dell'universo epico, dove eroe e società costituiscono «una totalità di vita conchiusa in se stessa»,²² un'unità organica, in cui l'uno è

¹⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 332.

¹⁹ Ivi, p. 260.

²⁰ Ivi, p. 259.

²¹ Ivi, p. 336.

²² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 293.

espressione dei valori dell'altra. Nell'epos, difatti, non vi è separazione tra il mondo contingente e quello ultraterreno, tra pensiero e atto, tra esistenza e verità²³: «il greco conosce soltanto risposte, non domande; soltanto soluzioni, [...], non enigmi; soltanto forme, non caos».²⁴ Il romanzo moderno, invece, «è l'epopea di un mondo abbandonato dagli dèi»,²⁵ svuotato dei suoi valori assoluti e universali, che l'uomo avverte come una prigione, non più come una casa.²⁶ Da queste premesse, Lukács constata che

l'eroe del romanzo deriva da questa estraneità rispetto al mondo esterno. [...] La vita peculiare dell'interiorità è allora possibile e necessaria solo quando ciò che differenzia gli uomini sia divenuto abisso invalicabile; quando gli dei siano muti, e né il sacrificio né l'estasi pervengono a sciogliere la lingua dei loro segreti; quando il mondo delle azioni si scinda dagli uomini, [...]: quando l'interiorità e l'avventura siano per sempre dissociate l'una dall'altra.

L'eroe dell'epopea, a rigor di termini, non è mai un individuo.²⁷

Senza più le stelle che indicano la strada da percorrere, il romanzo moderno segue «la marcia verso se stesso dell'individuo problematico»,²⁸ il quale, incapace di comprendere il mondo esterno della pura convenzione,²⁹ intraprende un viaggio introspettivo nella propria coscienza per afferrare il senso dell'esistenza.³⁰ Ad accentuare la dimensione squisitamente interiore dell'inadeguatezza dell'anima verso il mondo è proprio il romanzo della seconda metà del XIX secolo, che sostituisce l'interesse per le trame intessute di azioni con l'analisi psicologica di soggetti avversi alla realtà esterna. L'interiorità comincia a essere dotata di «una vita propria, ricca e movimentata, si considera nella sua spontanea sicurezza di sé come unica vera realtà, l'essenza del mondo, e il cui fallimento nel tentativo di tradurre in realtà questa pretesa costituisce l'oggetto stesso dell'opera».³¹ Il ripiegamento su se stesso dell'eroe, elemento sostanziale del romanzo di questo periodo, scaturisce dalla constatazione del fallimento di autoaffermazione nel mondo esterno: l'individuo così isolato, atomizzato, incapace di agire e plasmare il mondo, si chiude nella sua monade solitaria per scrutare il proprio io e afferrare un

²³ Cf. *ivi*, pp. 263-265.

²⁴ *Ivi*, p. 265.

²⁵ *Ivi*, p. 319.

²⁶ Cf. *ivi*, p. 296.

²⁷ *Ivi*, p. 298.

²⁸ *Ivi*, p. 310.

²⁹ Cf. *ivi*, p. 344.

³⁰ Cf. *Ivi*, p. 311.

³¹ *Ivi*, p. 343.

qualche contenuto vitale.³² Tale atteggiamento conduce a uno stato di passività: in molti personaggi romanzeschi del secondo Ottocento è infatti ricorrente «la tendenza ad evitare anziché affrontare i conflitti e le lotte esterne; la tendenza a risolvere all'interno dell'anima tutto ciò che riguarda l'anima».³³ L'indolenza assopisce gli animi di questi personaggi problematici, affaccendati ad arrovellarsi nel continuo rimuginio della mente. Tale è lo stato d'animo che Turgenev a metà del secolo diagnostica a tutti gli individui che, pur essendosi affrancati dal falso mondo delle convenzioni in nome di un'incondizionata indipendenza del soggetto, zoccolo duro del liberalismo ottocentesco, si vedono sprofondare in un vuoto angoscioso senza più certezze.³⁴ Turgenev conia *ad hoc* l'etichetta di «uomo superfluo»³⁵ per ritrarre l'individuo «preda di un tormento continuo dell'autocoscienza che gli impediva di agire o di impegnarsi in qualcosa, portandolo a sperperare la propria vita in un continuo parlare ed autoesaminarsi, preda del potere paralizzante di una cronica mancanza di volontà».³⁶ Čulkaturin, protagonista di *Il diario di un uomo superfluo* (1850), riconosce la vacuità e superfluità della propria esistenza, vissuta nella totale inerzia della propria autocoscienza.

Mazzoni mette in rilievo l'essenza storica della suddetta metamorfosi letteraria: l'incapacità del soggetto di poter modificare il mondo e il conseguente suo rintanarsi nella sfera privata riflettono l'ideologia della classe borghese, divenuta, in seguito alla vittoria sulle sommosse proletarie del 1848, da espressione di dinamismo e spirito rivoluzionario a forza reazionaria e conservatrice intenta a serbare il proprio dominio sociale. La nuova ideologia della conservazione veicola, influenzando visceralmente il panorama culturale di secondo Ottocento, l'idea che il mondo non si possa cambiare. Essa propaga

una forma di sfiducia o disinteresse nei confronti della vita pubblica. La letteratura rispecchia questo cambiamento: mentre Scott e Balzac sapevano mostrare come la grande storia collettiva si esprimesse nelle piccole storie private, le forme del realismo che si svilupperanno nella seconda metà dell'Ottocento smarriscono il senso del tipico e separano le vite singolari dai processi collettivi.³⁷

³² Cf. *ivi*, pp. 344-345.

³³ *ivi*, p. 344.

³⁴ Cf. J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 235.

³⁵ I. S. Turgenev, *Il diario di un uomo superfluo*, Latina, L'argonauta, 1986.

³⁶ J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 235.

³⁷ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 281-282.

Basti pensare, per esempio, ai romanzi di Dostoevskij, Tolstoj, Flaubert e Hardy, i quali vertono attorno all'accidia esistenziale di personaggi segregati da una realtà ipocrita e priva di senso e angustiati dai roveli assillanti della loro psiche: l'Io si riduce a «un interrogativo tormentoso»,³⁸ inabile a estroflettersi e a tradurre i suoi pensieri in atto. Cionondimeno, i personaggi tentano disperatamente di evadere dalla gabbia angosciante dell'autocoscienza, scorgendo possibili vie di fuga nel crimine, nei sogni romantici, nei principi rivoluzionari,³⁹ come si discetterà in seguito. L'indagine dei romanzieri sulla sconfinata ricchezza della psiche umana contemporanea svela la condizione di «afflizione impotente davanti a un mondo in sé inessenziale»⁴⁰ che affligge i soggetti esaminati in questa sede. I primi casi di studio scandagliano l'apporto capitale dei grandi romanzieri russi nel consolidare il fenomeno della svolta interiore della narrativa moderna e nell'exasperare la fluidificazione caratteriale dei propri personaggi, tenuti in scacco dalla propria coscienza.

1.3 Dostoevskij e Tolstoj: due lumi nel buio della coscienza umana

Un solo secolo, il XIX, è stato sufficiente a un paese che non aveva in pratica una propria tradizione letteraria, per creare una letteratura che, per il valore artistico, per l'influenza esercitata, per tutto insomma tranne che per la mole, eguaglia la gloriosa produzione dell'Inghilterra e della Francia.⁴¹

Con queste parole di encomio Vladimir Nabokov nell'introduzione alle sue *Lezioni di letteratura russa* elogia la fioritura culturale della Russia in un periodo in cui la modernizzazione, mentre va irrobustendo l'economia dei Paesi europei, fa fatica ad attecchire nel Paese, generando un senso diffuso di ritardo e stasi.⁴² A metà Ottocento un simile stato d'animo spinge lo zar Alessandro II ad attuare una serie di riforme economiche, giudiziarie, militari, sociali nel tentativo disperato di sottrarre la Russia dalla palude dell'arretratezza e avviarla a una più spinta modernizzazione. Ciononostante, il fallimento del piano di rinnovamento, soprattutto del decreto di abolizione della servitù (1861) che non solo non muta la struttura sociale, ma esacerba le gravose condizioni dei contadini, infrange le speranze russe

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Cf. *ibidem.*

⁴⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 350.

⁴¹ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, tradotto da E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1987, pp. 23-24.

⁴² Cf. M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, cit., pp. 221-223.

di un grande risveglio del Paese. La persistenza delle vecchie gerarchie sociali e l'assenza di una classe borghese consolidata e dinamica, precisa Erich Auerbach in *Mimesis*, emergono nei romanzi realisti russi, in cui, a differenza di quelli europei,

vi sono personaggi dell'alta aristocrazia, nobili proprietari di terre di differente grado e ricchezza, vi sono gerarchie di impiegati e di preti, e inoltre piccoli borghesi e contadini, [...]; ma il ceto di mezzo, la borghesia ricca, i mercanti, è ancora diviso e suddiviso in gilde e in ogni caso è di costumi e di sentimenti del tutto patriarcali.⁴³

Questo ristagno sociale infonde amarezza e frustrazione, acuite dalla disillusione di poter finalmente mettere in moto gli ingranaggi della modernità. Significativa è l'ondata di rivolte fallimentari che il sempre più imperante malcontento finisce per riversare sul Paese dalla seconda metà del secolo.⁴⁴ Su questo terreno instabile e prossimo a fendersi nella voragine rivoluzionaria, che muterà per sempre il destino del Paese, impiantano le proprie radici i fiori più insigni del realismo letterario russo, esalando l'atmosfera di catastrofe imminente e di sconvolgimento in atto nello spirito umano⁴⁵:

consideriamo i romanzi più importanti: *Le anime morte* (1842), *Oblomov* (1859) *Padri e figli* di Turgenev (1861), *Delitto e castigo* (1866), *L'idiota* (1868-69), *I demoni* (1871-72), *Anna Karenina* (1875-77), *I fratelli Karamazov* (1879-80) e *Resurrezione* (1899). Essi formano una serie profetica. Anche *Guerra e pace* (1867-69), [...], si conclude con un'allusione alla crisi imminente. Con un'intensità di visione paragonabile a quella dei profeti dell'Antico Testamento, i romanzieri russi del diciannovesimo secolo percepirono la tempesta che si stava addensando e la annunciarono.⁴⁶

Nell'epoca d'oro della letteratura russa il romanzo, spaccato di una società sofferente, fa affiorare sulla superficie testuale il veemente subbuglio interiore che sconvolgeva gli animi russi del secolo XIX:

⁴³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1981, vol. II, p. 301.

⁴⁴ Cf. *ivi*, pp. 264-265.

⁴⁵ Cf. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, tradotto da C. Moroni, Milano, Garzanti, 2005, p. 47.

⁴⁶ *Ibidem*.

Si direbbe che i Russi abbiano conservato un'immediatezza di vita, quale raramente si poteva allora incontrare nella civiltà occidentale del secolo XIX: una forte vibrazione morale o spirituale scuote subito i loro istinti più profondi, e in un istante essi cadono da una condizione relativamente tranquilla, talvolta quasi vegetativa, negli eccessi più mostruosi sia nel campo pratico, sia in quello spirituale. Sembra che il pendolo del loro carattere, delle loro azioni, dei loro pensieri e delle loro sensazioni, oscilli più ampiamente che nel resto d'Europa.⁴⁷

Gli autori russi sono stati sommi maestri nell'indagare il fango più turpe dell'animo umano con scavo psicologico inaudito e «un'immediatezza di vita» non così intensa nella civiltà occidentale. I personaggi che abitano lo spazio romanzesco russo del secondo Ottocento sono scombussolati da «fluttuazioni violente e imprevedibili» dei loro pensieri e azioni che aggallano le «caotiche profondità dell'istinto».⁴⁸ La svolta interiore giunge ai suoi frutti più maturi e innovativi nell'eccezionale e meticolosa analisi introspettiva di quelli che George Steiner definisce «titani»⁴⁹: Dostoevskij e Tolstoj. E proprio l'impatto che queste due corone della narrativa occidentale hanno avuto sul consolidamento dell'*inward turn*, nonché sull'affermazione di nuovi personaggi irriducibili a caratteri stabili e coerenti, costituisce il punto di partenza di questa indagine.

1.3.1 *Raskol'nikov e il diritto all'incoerenza*

«Il miracolo compiuto da Dostoevskij consiste in questo: ognuno dei suoi personaggi – e lui ha creato un mondo di questi – vive in virtù della propria personalità e questi esseri intimamente soggettivi, ognuno con il suo particolare segreto, ci sono introdotti in tutta la loro oscura complessità».⁵⁰ André Gide nel brillante ritratto su Dostoevskij del 1923 sottolinea la focale importanza che la vita interiore e i rapporti tra l'io tormentato e la sua fluida coscienza assume nell'autore russo. Nei romanzi, quest'ultimo scruta con occhio curioso le ombre più oscure che soggiogano l'animo dell'uomo inducendolo a compiere le più infime efferatezze. Così i suoi personaggi non si lasciano ricondurre a schemi prefissati; essi tradiscono costantemente e

⁴⁷ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 302.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cf. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 19.

⁵⁰ A. Gide, *Dostoevsky*, New Directions, 1961, pp. 15-16 (trad. mia).

inconsapevolmente la complessità della loro psiche, ritratta come un prisma dai riflessi mutevoli: «nei libri di Dostoevskij, [...], le ombre sono l'essenziale».⁵¹

Tra le psicologie finzionali più sottilmente indagate dal loro creatore spicca quella di Rodion Romanovič Raskol'nikov, protagonista di *Delitto e castigo*. La trama intessuta di peripezie e azioni, vigente ancora nel primo Ottocento, ha lasciato il posto a un intreccio già tutto racchiuso nel titolo, ossia imperniato attorno a un omicidio seguito dalla lunga lotta del protagonista contro la propria coscienza.⁵² Vittima e umiliato dalla miseria economica e dalla depravazione di una Pietroburgo soffocante per gli spazi chiusi e asfittici e pullulata di scaltri usurai, ubriachi, prostitute e uomini abietti,⁵³ in sostanza culla di soprusi e violenza, l'ex studente Raskol'nikov trascorre la sua esistenza in un buio abbaino ai margini della vita, isolato e abbandonato al vorticoso ruminare dei pensieri. Dostoevskij registra con grande minuzia il delirante errare nel labirinto della psiche di questo «ragionatore solitario, che per rabbia e per orgoglio si autoemargina e si autodistrugge».⁵⁴ Qualsiasi strada imbocchi, è attratto da un unico pensiero che «ha la massiccia e spaventosa solidità di una cosa; matura fuori dalla sua coscienza, si impadronisce di lui dall'esterno, lo assale, si installa dentro di lui, lo occupa, lo possiede completamente: come una malattia fatale e irrimediabile».⁵⁵ In questo stato di totale inedia sviluppa una monomania morbosa, un'ossessione, un progetto che lo assilla e verso cui tendono tutti i suoi pensieri: uccidere una vecchia usuraia. Il protagonista appare sin da subito, dunque, come un individuo dalla mente obnubilata per la condizione di umiliante miseria che lo sta progressivamente spingendo verso un vertiginoso collasso psicofisico.

– Hmm... sì... tutto è nelle mani dell'uomo, e tutto egli si lascia sfuggire, unicamente per vigliaccheria... è un assioma... Curioso: che cosa temono più di tutto gli uomini? Di fare un passo nuovo, di pronunciare una parola nuova, ecco cosa temono di più... Del resto, chiacchiero troppo. Non faccio niente proprio perché chiacchiero. O forse invece è vero il contrario: chiacchiero perché non faccio niente. È in quest'ultimo mese che ho imparato a chiacchierare, disteso per giorni interi in un angolo a pensare... alle favole. E adesso perché sto andando là? Sono forse capace di *quello*? È forse una cosa seria, *quella*? Non è affatto

⁵¹ Ivi, p. 99 (trad. mia).

⁵² N. Ginzburg, *Prefazione*, in F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Torino, Einaudi, 2014, p. VI.

⁵³ Cf. M. Martinelli, *Leggere Dostoevskij. Viaggio al centro dell'uomo*, Milano, Edizioni Unicopli, 1999, pp. 114-115.

⁵⁴ Ivi, p. 101.

⁵⁵ P. Citati, *Il male assoluto*, Milano, Adelphi, 2013, p. 270.

seria. Così, mi gingillo per dare sfogo alla fantasia; giochetti! Sì, forse sono solo dei giochetti!⁵⁶

«Solo, in un clima così depresso, la ribellione di un uomo sotterraneo può sfociare in un delitto ideologico».⁵⁷ Per Raskol'nikov «*quello*» costituisce l'unico atto che possa scagionarlo dall'inerzia esistenziale e dal sottosuolo in cui si sente prigioniero e che gli permetta di definire una propria identità,⁵⁸ superando così l'anonimato. «Sempre più imbozzolato nel filo delle sue farneticazioni»,⁵⁹ si convince, rivelandolo a metà romanzo, che per autoaffermarsi sia necessario elevarsi «sopra tutte le creature tremanti e sopra tutto il formicaio»,⁶⁰ trasgredendo pertanto la legge morale senza provare alcun senso di colpa. Raskol'nikov appare come un «Napoleone in miniatura» o un oltreuomo che concepisce l'omicidio come un atto di libertà contro le convenzioni e quindi una rivendicazione del proprio essere.⁶¹

Lukács nei *Saggi sul realismo* asserisce che Dostoevskij è stato il primo a riconoscere come il morboso ripiegamento su se stessi dei suoi personaggi e il loro disperato bisogno di acquisire un potere sull'ambiente circostante affondino le proprie radici nella sensazione di umiliazione e offesa sorta dalla miseria del contesto urbano moderno.⁶² Raskol'nikov vuole agire sul presente, costruendosi da solo la via del riscatto dall'indigenza in cui vive. Similmente Jaques Rolland, nel saggio dedicato alle pregnanti dinamiche relazionali tra il personaggio dostoevskijano e l'Altro, intuisce come l'idea dell'omicidio sia cagionata dalla «volontà di un Io di *porsi* assolutamente e, perciò, di ridurre l'alterità in quanto totale».⁶³ Tuttavia, lungi da espletare la sua ambizione napoleonica, cade in preda al dubbio: non sa decidersi, è costantemente attanagliato da conflitti psicologici che lo trascinano verso titubanze interiori e comportamenti imprevedibili.⁶⁴ L'impronta fissa del carattere tipica dei romanzi primo ottocenteschi viene qui sbriciolata dalla perpetua oscillazione tra la ragione, che lo induce a compiere il delitto, e la coscienza, che rigetta l'atto⁶⁵; abbracciare l'idea lo riempie di orrore, rifuggirla lo fa sentire vile.

⁵⁶ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, traduzione di E. Guercetti, Torino, Einaudi, 2014, p. 6.

⁵⁷ M. Martinelli, *Leggere Dostoevskij. Viaggio al centro dell'uomo*, cit., p. 114.

⁵⁸ Cf. *ivi*, p. 102.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 381.

⁶¹ J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 306.

⁶² Cf. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 285.

⁶³ J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Milano, Jaca book, 1990, p. 101.

⁶⁴ Cf. B. J. Paris, *Dostoevsky's Greatest Characters. A New Approach to "Notes from the Underground," Crime and Punishment and The Brothers Karamazov*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 82.

⁶⁵ Cf. *ivi*, p. 83.

Ma che mi ha preso! [...] In fondo lo sapevo che non avrei resistito, e dunque perché mi sono tormentato per tutto questo tempo? Infatti ancora ieri, ieri, quando sono andato a fare quella... *prova*, ieri l'ho capito perfettamente, che non l'avrei sopportato. E adesso, allora? Perché finora sono stato in dubbio? Ieri infatti, scendendo le scale, mi sono pur detto che era ignobile, schifoso, vile, vile... e il solo pensiero da sveglio mi ha dato la nausea, mi ha riempito di orrore... No, non lo sopporterò, non lo sopporterò! Anche se non ci sono dubbi in tutti quei calcoli, anche se quanto è stato deciso in questo mese è chiaro come il sole, esatto come l'aritmetica. Signore! Ma ugualmente non mi deciderò! Perché non lo sopporterò, non lo sopporterò!... Perché allora, perché per tutto questo tempo...⁶⁶

Dostoevskij concepisce l'essere umano come una dimora di sensazioni conflittuali⁶⁷: il precario equilibrio a cui giunge talvolta Raskol'nikov è perennemente infranto da forze opposte che lo dilanano e lo rendono lunatico. L'autore russo riveste un ruolo decisivo nel sovvertire la canonica trattazione dei personaggi del paradigma letterario ottocentesco, assemblando le proprie trame attorno a individualità inafferrabili e contraddittorie.⁶⁸ Per la prima volta i personaggi possiedono «un diritto all'incoerenza che gli eroi del romanzo europeo non avevano mai avuto».⁶⁹ Di fatti, è l'illogicità a guidare per tutto il romanzo le azioni e i comportamenti di Raskol'nikov: nell'eterna indecisione non sa espletare la sua idea assillante e, quando si decide a fare prove sul luogo del crimine, all'ultimo non resiste e scappa.⁷⁰ Mentre la ragione elabora lucidamente il delitto perfetto, la coscienza non cessa di affondare i propri artigli nella sua carne spossata. Il tormento interiore aggalla con grande forza visiva nel sogno, espediente che Dostoevskij, così come altri autori che verranno presi in esame successivamente, adotta per sondare in profondità le inquietudini più recondite nell'animo umano. Ed è proprio attraverso l'incubo che Raskol'nikov rivive un trauma infantile, ossia la visione di uomini ubriachi, i quali con crudeltà disumana picchiano a morte una cavallina innocente. Il sogno non fa che esacerbare la sua angoscia:

– Papà! Perché... quel povero cavallino... l'hanno ucciso! – singhiozza, ma gli manca il respiro, e le parole sfuggono come grida dal suo petto oppresso.

⁶⁶ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 71.

⁶⁷ A. Gide, *Dostoevsky*, cit., p. 102.

⁶⁸ Cf. *ivi*, pp. 14-15.

⁶⁹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 330.

⁷⁰ Cf. F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 84

[...]

Si svegliò tutto sudato, con i capelli bagnati di sudore, boccheggianti, e si sollevò inorridito.

[...]

«Dio! – esclamò – ma davvero, davvero prenderò una scure, comincerò a colpirla sulla testa, le fracasserò il cranio... scivolerò nel sangue viscido, caldo, forzerò la serratura, ruberò e tremerò; mi nasconderò, tutto bagnato di sangue... con la scure... Signore, possibile?». ⁷¹

Nel seno del grande realismo russo, Dostoevskij è pioniere di innovativi espedienti narrativi, come i sogni e i deliri, che conducono il romanzo in nuove regioni della coscienza e lo proiettano verso gli esiti più estremi del modernismo.

Nonostante una vocina interiore esorti Raskol'nikov a ricusare il delitto, alla fine, l'efferatezza viene compiuta. Con tutto ciò, va evidenziato che il crimine non è il frutto del suo saldo razionalismo, al contrario, il giovane conficca la scure sul cranio dell'usuraia e della sorella apparsa all'improvviso «come se qualcuno l'avesse trascinato dietro, ineluttabilmente, ciecamente, con una forza innaturale»,⁷² persuadendolo che «ragione e volontà sarebbero rimaste sempre presenti in lui, per tutto il tempo dell'attuazione del progetto, per il semplice motivo che quel progetto “non era un delitto”». ⁷³ Eppure il suo grande gesto napoleonico, compiuto pur con una serie di imprevisti e apparizioni inattese, gli ottunde qualsiasi facoltà ragionativa, piantando inaspettatamente in lui il seme della ripugnanza.⁷⁴ Durante la fase di progettazione Raskol'nikov non ha tenuto in considerazione un fattore imprescindibile: la coscienza a cui deve ora pagare il prezzo dei suoi crimini. Da questo momento in poi egli tenta disperatamente di scrollarsi di dosso il senso di colpa, di convincersi della legittimità del suo gesto e di provare la sua innocenza con una cascata di giustificazioni; cionondimeno, le sue decisioni lo porteranno inconsapevolmente a costituirsi agli occhi di tutti: ha così inizio la pena di Rodion Romanovič Raskol'nikov.

Steiner descrive Dostoevskij come «lo sprezzatore del razionalismo, il grande amante del paradosso»⁷⁵: le risoluzioni dei suoi personaggi perdono ogni coerenza e cedono alla contraddizione.⁷⁶ L'autore fornisce ai lettori un vivido ritratto del progressivo collasso

⁷¹ Ivi, p. 71.

⁷² Ivi, p. 84.

⁷³ Ivi, p. 85.

⁷⁴ Cf. ivi, p. 95.

⁷⁵ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 333.

⁷⁶ A. Gide, *Dostoevsky*, cit., p. 102.

psicologico a cui va incontro il protagonista,⁷⁷ il quale si ammala, si fa inquieto e diventa preda di una nevrosi delirante che lo sbalottola all'improvviso dagli accesi attimi di gioia ai vuoti di un'angosciosa depressione, dall'infervorata sicurezza di non essere scoperto («chi potrebbe risalire a me? Tutto finito! Niente indizi!», e scoppiò a ridere)⁷⁸) all'ossessivo timore che tutti a sua insaputa siano a conoscenza del crimine che ha commesso: «sanno o non sanno ancora? E se sapessero già e fingessero soltanto, se si prendessero gioco di me finché sono a letto malato, per poi di colpo entrare a dirmi che si sa tutto da un pezzo e che hanno soltanto... Che fare adesso? Ecco, neanche farlo apposta me ne sono dimenticato»⁷⁹; «No, voi datemi dei fatti! Anche l'appartamento non è un fatto, ma un delirio, so che cosa devo dire... Sanno dell'appartamento? Non me ne andrò senza averlo scoperto! Perché sono venuto? Ma la mia rabbia di adesso forse lo è, un fatto!»⁸⁰; «mi riconosce definitivamente libero dai sospetti oppure no? Lo dica, Porfirij Petrovič, lo dica chiaramente e definitivamente, e al più presto, subito!».⁸¹ Raskol'nikov, assalito da «una cupa sensazione di angoscioso, infinito isolamento ed estraneità»,⁸² si trincerava nel chiuso del suo rovello⁸³ abbandonandosi alla più totale indolenza esistenziale: «cercò diverse volte di strapparsi dal divano, voleva alzarsi, ma non ci riusciva più».⁸⁴ L'io, propugna Rolland, fugge da un mondo che lo richiama alle sue responsabilità: «Di fronte alle enormità di questo appello e alla gravità della relazione in cui l'altro minaccia di coinvolgerlo, l'io si contrae su di sé e tenta di negare l'altro nella sua alterità».⁸⁵ Naufragato il sogno di plasmare per mezzo del delitto un nuovo ordine delle cose, avente come fine ultimo «quello di ridurre o svuotare l'alterità d'Altri»⁸⁶ contro la quale egli ne esce sconfitto, Raskol'nikov, dunque, «si contrae su di sé nel suo rifiuto di perdersi in una risposta».⁸⁷ Questo atteggiamento, precipuo dei personaggi di Dostoevskij, innesca lo sradicamento dell'io dalla realtà e da se stesso, oltre la totale scissione tra pensiero e atto, come suggerisce Lukács⁸⁸:

Quanto più eccessivo è l'individualismo interiorizzato, quanto più completamente l'io si appoggia solo su se stesso, tanto più egli si fortifica contro il mondo esterno, erigendo una

⁷⁷ Cf. B. J. Paris, *Dostoevsky's Greatest Characters...*, cit., pp. 89-90.

⁷⁸ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 130.

⁷⁹ Ivi, p. 150.

⁸⁰ Ivi, p. 295.

⁸¹ Ivi, p. 402.

⁸² Ivi, p. 123.

⁸³ Cf. P. Citati, *Il male assoluto*, cit., p. 272.

⁸⁴ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 110.

⁸⁵ J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, cit., p. 97.

⁸⁶ Ivi, p. 99.

⁸⁷ Ivi, p. 104.

⁸⁸ Cf. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 282.

muraglia cinese di fronte alla realtà obiettiva, e tanto più diventa sradicato da se stesso. L'io ripiegato su se stesso non trova più alcuna base psichica resistente cui appoggiarsi; [...] tutto ciò che per un certo tempo sembrava poter fissare una direzione, conduce dopo al proprio opposto. L'ideale completamente sublimato diventa alla fine una fata morgana lontana e ingannevole.⁸⁹

Nell'ottica di Dostoevskij l'intellettuale sempre immerso nel rovello della sua mente è incapace di agire.⁹⁰ La figura di Raskol'nikov è dunque esplicitiva della frattura irreparabile tra io e mondo, idea e atto che Lukács individualizza come elemento significativo del romanzo moderno. Oltre a ciò, puntualizza Rolland, *raskol'nik* significa "colui che separa",⁹¹ sicché è rilevante come lo scisma scaturito tra individualità e collettività, irrazionalità e razionalità sia una componente sostanziale per comprendere la lacerazione psicologica del personaggio. Le azioni del protagonista non rispondono più alla sua mente: «mi sono sfinito e torturato da solo, e non so neppure quel che faccio».⁹² Raskol'nikov ruba i gioielli e il borsellino dell'usuraia per riscattare lui, la madre e la sorella dalla miseria, con tutto ciò, se prima li nasconde (non li riprenderà mai più), subito dopo si chiede il motivo del suo gesto:

Se davvero tutta quest'opera è stata fatta consapevolmente, e non in modo stupido, se davvero avevi uno scopo ben preciso e saldo, allora com'è che finora non hai nemmeno guardato nel borsellino e non sai che cosa ti è toccato, per cosa ti sei sobbarcato tutte queste pene e ti sei deciso consapevolmente a un'azione così vile, abietta, ignobile? Ma se ora volevi gettarlo nell'acqua, quel borsellino, insieme a tutti gli altri oggetti, che neppure hai visto... Come mai?⁹³

Dostoevskij registra accuratamente il lento logorarsi del protagonista ad opera del tarlo spietato della sua coscienza, che spesso lo pungola alla confessione, da cui, però, all'ultimo si ritrae. Quanto più resiste all'impulso di parlare, tanto più rischia di rivelare le sue colpe: accade indirettamente in una conversazione con Zametov, a cui sciorina per filo e per segno quello che avrebbe fatto se fosse stato lui l'omicida, non accorgendosi, tuttavia, di spifferare la dinamica del suo delitto,⁹⁴ oppure nell'emersione del rimosso («ieri ho dimenticato di dire a lei... a

⁸⁹ Ivi, pp. 282-283.

⁹⁰ A. Gide, *Dostoevsky*, cit., p. 138.

⁹¹ Cf. J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, cit., pp. 104-105.

⁹² F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 131.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Cf. F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., pp. 193-194.

Nastas'ja... di lavare quel sangue...»⁹⁵), nei deliri del sogno e nelle reazioni incontrollate del corpo, come quando sviene in commissariato o impallidisce durante l'interrogatorio del giudice istruttore Porfirij (è da marcare in Dostoevskij il legame inscindibile tra malessere psichico e fisico). Quest'ultimo, avvedutosi della colpevolezza di Raskol'nikov, intesse nel corso del romanzo un subdolo meccanismo investigativo che, giocando con la fragilità psichica del protagonista, lo induce a costituirsi. Fallisce pertanto l'«esperimento psicologico»⁹⁶ che Raskol'nikov compie su se stesso, ossia quello «che mira a trovar un punto fermo in noi stessi e a sapere alla fine chi siamo è un tentativo disperato: un tentativo disperato di demolire la muraglia cinese da noi stessi costruita tra Me e Te, tra l'io e il mondo esterno. È un tentativo disperato e sempre inutile».⁹⁷ Il giovane non è stato in grado di sopportare il salto oltre la barriera della legge morale. Dostoevskij scava con precisione chirurgica nelle paludi più torbide dell'animo di Raskol'nikov, delineando un quadro psicologico complesso e costantemente sconvolto dai conflitti interiori che attanagliano il protagonista: se prima prova ribrezzo per il delitto espletato, poi odia se stesso per aver odiato se stesso.⁹⁸ La sua contraddittorietà affonda le proprie radici nella perpetua oscillazione tra il sentirsi da un lato reo del delitto e dall'altro pusillanime per il senso di colpa.⁹⁹ Più Raskol'nikov si guarda dentro, più si avvede di quanto il dio della morale continui a tenerlo in scacco: «invece degli atroci e grandiosi massacri napoleonici ha compiuto un crimine sordido, che lo immerge fino al collo nell'orribile meschinità della vita».¹⁰⁰ Dostoevskij registra la lenta presa di coscienza di Raskol'nikov del proprio fallimento; non potendo più sopportare il peso della sua azione, egli si confessa a Sonja svelando le pulsioni sotterranee che lo hanno spinto a uccidere l'usuraia:

dovevo scoprire, e scoprirlo al più presto, se ero un pidocchio come tutti, o un uomo. Se avrei saputo oltrepassare il limite oppure no! [...] Volevo dimostrarti. Solo una cosa: che allora il diavolo mi ha trascinato, e solo dopo mi ha spiegato che non avevo il diritto di andare là, perché sono anche io un pidocchio, esattamente come tutti gli altri! [...] Me stesso ho ucciso, non la vecchietta! Con un colpo solo ho davvero accoppato me stesso, per l'eternità!... Mentre quella vecchietta l'ha ammazzata il diavolo, non io...¹⁰¹

⁹⁵ Ivi, p. 263.

⁹⁶ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 278.

⁹⁷ Ivi, p. 283.

⁹⁸ Cf. B. J. Paris, *Dostoevsky's Greatest Characters...*, cit., p. 91.

⁹⁹ Cf. ivi, p. 92.

¹⁰⁰ P. Citati, *Il male assoluto*, cit., p. 271.

¹⁰¹ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., pp. 484-485.

La febbre delirante di Raskol'nikov non è dunque scatenata dal rimorso per l'omicidio, bensì dallo scacco della sua idea¹⁰²: «volevo solo assicurarmi una posizione indipendente, fare il primo passo [...] E invece io non ho retto neppure il primo passo, perché sono un vigliacco».¹⁰³ Tuttavia, proprio quando la confessione a Sonja sembra aver assopito l'impeto travolgente della coscienza, retrocede subito dalle sue posizioni, non volendo decretare fallito il sogno di far parte di quella schiera di uomini che «muovono il mondo e lo conducono alla meta»¹⁰⁴: «forse sono ancora un uomo, e non un pidocchio, e sono stato troppo precipitoso nel condannarmi... Lotterò ancora».¹⁰⁵ Persino *in extremis* sulla strada verso la confessione finale, Raskol'nikov rivela tutta la contraddittorietà che ha sempre animato il suo essere un *anti-charakter*: è deciso a consegnarsi, ma non sa il perché. Orgoglioso egli non concepisce il delitto come tale e fino all'ultimo non deflette dal suo principio supremo: «L'aver ucciso un pidocchio schifoso e nocivo, una vecchia strozzina che non serviva a nessuno, [...], che succhiava il sangue ai poveri, sarebbe questo il delitto? Io non ci penso e non penso affatto a lavarlo».¹⁰⁶ Inoltre, non ritiene utili i lavori forzati a cui viene condannato, «E allora a che mi serve vivere? [...] Vent'anni di oppressione incessante non finiranno forse per distruggermi? La goccia scava la pietra. E perché, perché vivere allora, perché vado spontaneamente, quando so che tutto sarà proprio così».¹⁰⁷ Il dubbio lo stritola ancora: «davvero non posso più consegnarmi e riaggiustare tutto... e non andare?».¹⁰⁸ Nonostante le sue lunghe elucubrazioni, rimarca più volte il narratore, «tuttavia andava»¹⁰⁹: pensiero e atto seguono ognuno la propria strada. Lo studio scrupoloso sulla fluidificazione psicologica della natura umana raggiunge nel romanzo punte di precisione e profondità eccezionali.

Dostoevskij possedeva la capacità come di *vedere direttamente la psiche altrui*. E gli penetrava nell'anima altrui come armato di una lente che gli permetteva di cogliere le più sottili sfumature, di seguire le pieghe e i passaggi più impercettibili della vita interiore dell'uomo. Dostoevskij, come *aggirando le barriere esteriori*, osserva direttamente i processi psicologici che si compiono nell'uomo e li fissa sulla carta...¹¹⁰

¹⁰² Cf. M. Martinelli, *Leggere Dostoevskij. Viaggio al centro dell'uomo*, cit., p. 107.

¹⁰³ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 599.

¹⁰⁴ Ivi, p. 302.

¹⁰⁵ Ivi, p. 486.

¹⁰⁶ Ivi, p. 598.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 600-601.

¹⁰⁸ Ivi, p. 605.

¹⁰⁹ Ivi, p. 601.

¹¹⁰ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 53, citato da V. Kirpotin, *F. M. Dostoevskij*, Moskva, 1947.

L'autore con *Delitto e castigo* dispiega la parabola involutiva della «coscienza del sognatore e dell'uomo del sottosuolo non realizzato e incapace di realizzarsi».¹¹¹ Egli si serve di meccanismi narrativi innovativi per tradurre la dissoluzione della psiche umana. André Gide mette in risalto come la peculiarità dei narratori dostoevskiani risieda nel concedere ai personaggi la libertà di dipingersi con tutte le loro contraddizioni in ritratti cangianti. Questi non vengono manovrati come marionette da un dio superiore che illumina loro la via da seguire, ma sono abbandonati al buio del loro inquietante e fluido microcosmo:

gli altri, i principali protagonisti, non li ritrae lui, lasciandoli dipingere il proprio ritratto, mai concluso, sempre mutevole, nel corso della narrazione. I suoi personaggi principali sono sempre in corso di formazione, non emergendo mai del tutto dalle ombre.¹¹²

I personaggi sono quindi scagionati dal loro creatore, il quale spia con onniscienza il loro libero errare in un mondo in cui la misura e l'ordine hanno lasciato il posto al puro disordine: il «caos è la vera grandezza di Dostoevskij, e la sua potente protesta contro tutto ciò che è falso e negativo nella società borghese moderna».¹¹³ La loro acquisita indipendenza, precisa Lukács, li sprona a spingere la propria esistenza sino ad esiti estremi,¹¹⁴ precipitandoli nella perdizione; liberi «i personaggi di Dostoevskij percorrono imperterriti la strada socialmente necessaria del martoriamento di se stessi; e il modo in cui si disintegrano, in cui si distruggono costituisce la protesta più ardente che mai sia stata pronunciata contro l'ordinamento dell'epoca».¹¹⁵ L'universale si frantuma in una miriade di monadi chiuse in se stesse, impedendo qualsiasi tentativo di fissare la molteplicità in una forma armonica. Il narratore è sì in terza persona, ma è eterodiegetico con qualche sparuta intrusione e la focalizzazione interna filtra il mondo narrativo attraverso le lenti particolari dei singoli personaggi. Bachtin nello studio sulla poetica e stilistica dostoevskiana definisce l'autore russo come «il creatore del *romanzo polifonico*»,¹¹⁶ suggerendo che:

¹¹¹ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., 68.

¹¹² A. Gide, *Dostoevsky*, cit., p. 17 (trad. mia).

¹¹³ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 292.

¹¹⁴ Ivi, p. 290.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., 13.

Dostoevskij crea non schiavi silenziosi (come Zeus), ma uomini *liberi*, atti a stare *accanto* al loro creatore, a non dividerne le opinioni e persino a ribellarsi contro di lui.

*La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij. [...] Gli eroi principali di Dostoevskij sono veramente, nello stesso disegno creativo dell'artista, non soltanto oggetti della parola dell'autore, ma anche soggetti della propria parola immediatamente significante.*¹¹⁷

I personaggi osservano la realtà e il proprio essere attraverso un filtro non coincidente con quello del loro autore: «per Dostoevskij è importante non quello che il suo personaggio è nel mondo, ma ciò che il mondo è per il personaggio e ciò che egli è per se stesso».¹¹⁸ È da notare l'assenza di una voce superiore che sussuma la marea di punti di vista, sul piano della trama, in una visione univoca e che influenzi l'interpretazione dei lettori sulle singole verità dei personaggi. Cionondimeno, pur nella realizzazione di ritratti umani indipendenti dagli altri e dallo scrittore stesso, va precisato che la voce autoriale non si dissolve nel nulla, come accade invece in Flaubert; in particolare, l'intrusione del narratore è dirompente nell'epilogo, dove traccia un bilancio della vita passata di Raskol'nikov,¹¹⁹ prospettando alla fine una rinascita futura: «ma qui comincia già una nuova storia, la storia del graduale rinnovamento di un uomo, [...], dell'incontro con una nuova realtà, finora completamente sconosciuta».¹²⁰

Oltre al relativismo di opinioni, un altro elemento cardinale della poetica di Dostoevskij, messo in luce da Bachtin, è il dialogismo tra i reattivi punti di vista, i quali prima o poi entrano in rotta di collisione l'uno con l'altro, si confrontano, si influenzano a vicenda: «La coscienza in Dostoevskij non basta mai a se stessa, ma si trova in un rapporto pieno di tensione con un'altra coscienza. Ogni esperienza interiore, ogni pensiero dell'eroe sono interiormente dialogici, coloriti polemicamente, pieni di contrasti, o, viceversa, aperti all'intuizione altrui»,¹²¹ le loro limitate visioni del mondo si intersecano costantemente. Se il monologo è l'espedito stilistico adottato da Dostoevskij per mimare il flusso della psiche, ciò che lo rende peculiare è la sua natura intrinsecamente dialogica: Raskol'nikov parla a se stesso come se si rivolgesse a qualcun altro e ingloba nel suo monologo drammatizzato le verità altrui che lo turbano:¹²² «Tutti i

¹¹⁷ Ivi, pp. 12-13.

¹¹⁸ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 64.

¹¹⁹ B. J. Paris, *Dostoevsky's Greatest Characters...*, cit., p. 57.

¹²⁰ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 636.

¹²¹ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 46.

¹²² Cf. ivi, pp. 311-313.

possibili giudizi e punti di vista sulla sua personalità, sul suo carattere, sulle sue idee, sui suoi atti, sono portati alla sua coscienza». ¹²³ Emblematico è il monologo delirante di Raskol'nikov nel pieno risveglio delle pulsioni represses dopo che un passante gli si rivolge appellandolo assassino:

La vecchia forse è stata anche un errore, non si tratta di lei! La vecchia è stata solo una malattia... io volevo fare il salto al più presto... non ho ucciso una persona, ho ucciso un principio! Il principio l'ho ucciso, ma il salto non l'ho fatto, sono rimasto da questa parte. Sono stato solo capace di uccidere. Anzi, ora si scopre che neanche di questo sono stato capace... Il principio? Perché poco fa quel salame di Razumichin inveiva contro i socialisti? Gente laboriosa e industriosa; perseguono la "felicità generale"... No, a me la vita è data una volta sola, e non ne avrò mai un'altra: io non voglio aspettare la "felicità universale". Voglio vivere per me stesso, altrimenti meglio non vivere affatto. Che c'è? Semplicemente non ho voluto passare davanti alla madre affamata, stringendo in mano il mio rublo, nell'attesa della "felicità universale". "Porto il mio mattoncino per la felicità universale, dicono, e per questo provo la pace del cuore". Ah ah! Perché allora mi avete ignorato? In fondo vivo una volta sola, in fondo anch'io voglio... Eh, sono un pidocchio estetico, e nient'altro, – aggiunse a un tratto ridendo, come un folle. – Sì, sono davvero un pidocchio, – continuava, aggrappandosi con gioia maligna all'idea, sviscerandola, giocando e trastullandosi con essa, – e prima di tutto già per il fatto che ora ragiono sul mio essere un pidocchio; e poi perché per un mese intero ho scomodato la divina Provvidenza chiamandola a testimone che non agivo per la mia carne e la mia lussuria, ma avevo di mira uno scopo grandioso e piacevole, ah ah! E, infine, perché nell'esecuzione mi proponevo di osservare per quanto possibile giustizia, peso, misura e aritmetica: fra tutti i pidocchi avevo scelto il più inutile e, uccidendolo, mi proponevo di sottrargli esattamente quanto mi occorreva per il primo passo, né più né meno (e il resto, dunque, sarebbe andato al monastero, secondo il suo testamento, ah ah!)... E poi, e poi sono definitivamente un pidocchio, – aggiunse digrignando i denti, – perché forse sono ancora più laido e schifoso del pidocchio ucciso, e *presentivo* in anticipo che me lo sarei detto *dopo* avere ucciso! Ma cosa si può paragonare a tanto orrore! O volgarità! O infamia!... Oh, come capisco il "profeta", con la scimitarra, a cavallo. Allah comanda, e tu sottomettiti, creatura "tremante"! Ha ragione, ha ragione l'altro "profeta", quando [...] spara sul giusto e sul colpevole, senza neppure degnarsi di dare spiegazioni! Sottomettiti, creatura tremante, e – *non desiderare*, perché non è affar tuo!... Oh, mai e poi non perdonerò quella vecchia!». ¹²⁴

¹²³ Ivi, p. 102.

¹²⁴ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., pp. 317-319.

Egli si pone interrogativi, si risponde, si rimprovera, tenta di persuadersi, deride le sue ambizioni e la sua viltà, si contraddice, si giustifica, accumula immagini, eventi, citazioni, polemizza con i pensieri altrui, sentenzia la sua colpevolezza e il suo essere un laido pidocchio. Questo febbrile monologo interiore illumina in modo esemplare la dialogizzazione del soliloquio del protagonista con i pensieri che lo attanagliano. In *Delitto e castigo*, come ha argutamente colto Natalia Ginzburg, «il vano errare del protagonista in questo mondo non è che un angoscioso colloquio coi propri spettri».¹²⁵ Sulla scorta dell'attenta analisi di Bachtin, è ragionevole concludere che la nuova veste del monologo consenta all'autore di penetrare più agevolmente nella mente dei personaggi per registrarne gli accesi dialoghi con i propri fantasmi, gravitanti attorno a grandi quesiti esistenziali. Di fatto, il «discorso interiore si dispiega come un dramma filosofico i cui personaggi sono punti di vista sulla vita e sul mondo personificati, realizzati nella vita».

In aggiunta, per tradurre il materiale psichico nel modo più aderente possibile alla fluidità della mente umana l'autore dissemina il romanzo di discorsi indiretti liberi, attraverso i quali i pensieri del protagonista spuntano nella loro purezza, senza mediazione alcuna:

Non c'era dubbio, Raskol'nikov aveva già fatto in tempo a compromettersi fin troppo, e tuttavia non si era ancora arrivati ai *fatti*; era ancora tutto relativo. Eppure, era esatto il modo in cui intendeva le cose? Non si sbagliava? A quale risultato puntava oggi Profirij? Aveva davvero preparato qualcosa? E che cosa esattamente? Aspettava davvero qualcosa, oppure no?¹²⁶

È rilevante come l'affastellamento concitato di frammenti psichici generi talvolta esiti embrionali di quello che sarà un cruciale strumento di analisi psichica nel pieno modernismo, ossia il flusso di coscienza:

Napoleone, piramidi, Waterloo: e una sparuta, laida vedova di registratore di collegio, una vecchietta, una strozzina, con un forziere rosso sotto il letto; neanche un Profirij Petrovic può digerirla, una cosa del genere!... Come posso digerirla!... L'estetica lo impedisce: s'infilerebbe mai, Napoleone, sotto il letto della "vecchietta"? Ah, che schifo!...¹²⁷

¹²⁵ N. Ginzburg, *Prefazione*, cit., p. V.

¹²⁶ Ivi, p. 410.

¹²⁷ Ivi, p. 317.

In virtù di questa libera associazione il lettore può assistere al vivido spettacolo dello sgretolamento della psiche umana in un mosaico caotico di ricordi e pensieri.

In conclusione, la portata rivoluzionaria di Dostoevskij risiede nell'essere sceso con una tale profondità «negli scantinati e nelle paludi dell'animo»¹²⁸ per illuminare con la sua spietata luce la contraddittorietà umana, disintegrando così ogni parvenza di fissità caratteriale. Nella sua visione delle cose:

l'uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare la formula dell'identità: A uguale A. Per il pensiero artistico di Dostoevskij, la vera vita della persona ha luogo sul punto di questa non coincidenza dell'uomo con se stesso, sul punto in cui egli esce oltre i limiti di tutto ciò che egli è come realtà esteriore spiabile.¹²⁹

I personaggi non assurgono più a simboli, ma custodiscono sino alla fine la loro propria problematica individualità palpitante di vita.¹³⁰ Con tutto ciò, l'autore rivendica nei suoi appunti l'artisticità della sua indagine psichica: «in pieno realismo *trovare l'uomo nell'uomo...* Mi chiamano *psicologo: non è vero*, io sono soltanto realista *nel senso più alto*, cioè raffiguro tutte le *profondità dell'anima umana*».¹³¹

1.3.2 *Sulle rotaie mentali di Anna Karenina*

Negli stessi decenni, un altro astro, altrettanto immenso, sta sorgendo sulla scena letteraria russa e occidentale, anch'esso destinato a illuminare le regioni più remote della mente umana: Lev Nikolaevič Tolstoj, «un gigante che domina la terra, evocando la realtà, la tangibilità, la totale sensibilità dell'esperienza concreta»¹³² e che indaga con grande finezza il regno oscuro della natura umana. L'appellativo di «gigante», precisa Nabokov, è da addurre non al fatto che gli altri autori sono «dei nani, ma perché ha sempre esattamente la nostra statura, ** cammina esattamente al nostro passo anziché sorpassarci in lontananza come fanno altri».¹³³ Per quanto

¹²⁸ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 334.

¹²⁹ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 81.

¹³⁰ A. Gide, *Dostoevsky*, cit., p. 16

¹³¹ M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 82, citato da F. Dostoevskij, *Biografija: pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki Dostoevskago*, Sankt Petersburg, Tipografija A.S. Suvorina, 1883, p. 55.

¹³² G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 334.

¹³³ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 175.

la sua arte sia piena di riflessioni morali e teologiche, la lentezza dell'autore è sempre puntata sulla condizione umana, della quale offre un ampio ventaglio di individualità, ognuna scolpita con eccezionale accuratezza e grande realismo. «La prosa tolstojana procede di pari passo con le nostre pulsazioni, i personaggi paiono muoversi al medesimo ritmo delle persone che passano sotto la nostra finestra mentre noi leggiamo il suo libro».¹³⁴ La vita nei suoi romanzi palpita in tutta la sua pienezza.¹³⁵ Tolstoj intreccia in modo intricato i numerosi fili delle esistenze particolari, le quali, osservate nel loro insieme, generano splendidi arazzi: «non esiste uno scrittore moderno che offra un'abbondanza così ricca ed esuberante la totalità delle cose, come appunto Tolstoj».¹³⁶ Lukács riconosce nell'autore il modello ideale del nuovo realismo russo, poiché nelle sue opere i destini e i conflitti individuali rimandano alle trasformazioni e alla problematicità dei grandi rapporti sociali del tempo. Il piccolo e fragile mondo degli eroi tolstojani deve fare i conti con la realtà circostante, tenta una fuga disperata, ma, travolto, alla fine soccombe, come accade ad Anna. La forza che sprigiona il movimento psichico dei personaggi è per l'appunto «l'insoddisfazione della vita»,¹³⁷ ossia la frustrazione verso una realtà che impedisce una piena realizzazione di sé. Il conflitto tra coscienza individuale e società spinge i personaggi verso quelle che Lukács designa come «possibilità estreme», ovvero «poli magnetici, punti di attrazione attorno a cui gravita la vita dell'individuo»,¹³⁸ che è disposto a tutto pur di infilarsi in squarci verso un'esistenza più autentica. Basti pensare al personaggio di Anna Karenina e al suo esasperato sogno di una vita vera, che la conduce ai margini della società e, infine, sul precipizio del suicidio. L'esame della progressiva dissoluzione psicologica di questa figura composta e misurata sarà l'oggetto di analisi del paragrafo.

Anna, «una delle più attraenti eroine della narrativa mondiale»,¹³⁹ fa la sua comparsa, a romanzo inoltrato, come una donna ammaliante, colta e raffinata, dai movimenti dolci e aggraziati; è lo specchio della compostezza confacente alle virtù aristocratiche. Vive a Pietroburgo con suo marito Karenin, tra i burocrati più in vista della città. È legata a lui da un matrimonio costruito sui valori del rispetto, onore, famiglia, decoro e da un figlio, Serëža, che ama incommensurabilmente. La sua vita è tranquilla e serena. Eppure, Tolstoj rivela come gli occhi di questa statua, tanto armoniosa quanto paralizzata dalla morsa delle convenzioni, tradiscano un brio palpitante di vita, che incanta il giovane e frivolo ufficiale Vronskij durante

¹³⁴ Ivi, p. 174.

¹³⁵ Cf. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 59.

¹³⁶ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 205.

¹³⁷ Ivi, p. 237.

¹³⁸ Ivi, p. 238.

¹³⁹ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 176.

un soggiorno di Anna a Mosca. Egli riesce a scorgere «una sorta di gaiezza imbrigliata, un lampo che era balenato sul viso di lei, fra gli occhi raggianti e il sorriso appena accennato che le piegava il rosso delle labbra [...]. Ci provava, lei, a spegnere la luce dei suoi occhi, che però splendeva comunque in quel sorriso appena accennato».¹⁴⁰ Nonostante il suo rigido autocontrollo, essa stessa subisce il fascino del fanciullo avvenente, al cui contatto fisico, durante un ballo, percepisce qualcosa dai recessi della sua anima che piano piano erode la maschera della perfetta moglie disciplinata. Karenin la sta attendendo a Pietroburgo e lei riparte. In treno, cionondimeno, non riesce a smettere di richiamare alla memoria gli attimi trascorsi assieme a Vronskij. Mentre legge, si immedesima nell'eroina di un libro, crogiolandosi nel regno della fantasticheria (tendenza da rimarcare come significativa degli individui dei romanzi presi in esame). Ben presto, tuttavia, percepisce l'insufficienza infusale dai «riflessi della vita di altre persone. Aveva troppa voglia di vivere lei stessa»¹⁴¹ e brama di essere la protagonista di una grande storia d'amore. I pensieri di Anna corrono irrefrenabili come il treno sulle rotaie; viene travolta da un turbinio di sensazioni violente che di colpo demoliscono la sua temperanza d'animo. Tolstoj registra magistralmente il flusso di interrogativi e dubbi che inondando la psiche della protagonista, facendola cadere in una crisi di nervi:

Non aveva nulla di cui vergognarsi, pensò. Passò al vaglio i suoi ricordi moscoviti. Erano tutti belli, tutti piacevoli. [...] Eppure la sensazione di vergogna si faceva via via più forte, e mentre ripensava a Vronskij era come se da dentro al suo cuore una vocina le dicesse: «Acqua, fuochino, fuoco!» «E allora? - si chiedeva, convinta, rigirandosi sul sedile. - Che significa? Ho forse paura di guardare in faccia quel ricordo? E perché? Forse che fra me e quell'ufficiale troppo giovane ci sono o potranno mai esserci rapporti diversi da quelli che ho con un qualunque conoscente?» Anna [...] per poco non scoppiò a ridere per una gioia repentina e immotivata. Sentiva che i suoi nervi si tendevano sempre più come corde sui cavicchi. E sentiva che [...] dentro di lei qualcosa le impediva il respiro [...]. Era continuamente assalita dai dubbi: il treno avanzava o andava indietro? O forse era addirittura fermo? Era Annuska, la donna accanto a lei, o era un'estranea? «Quella sul bracciolo è una pelliccia o una bestia? E io sono davvero io?» L'idea di arrendersi al sonno la spaventava. Allo stesso tempo, però, qualcosa al sonno la allettava, e a sua discrezione Anna ora cedeva, ora faceva resistenza.¹⁴²

¹⁴⁰ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, traduzione di C. Zonghetti, Milano, Einaudi. 2017, p. 69.

¹⁴¹ Ivi, p. 111.

¹⁴² Ivi, pp. 111-112.

Si lascia per la prima volta sopraffare dalle pulsioni viscerali che l'accendono di passione per Vronskij, ma che fino ad allora aveva mascherato sotto il velo della pudicizia. La bufera di neve che imperversa fuori dal finestrino va di pari passo con il crollo dell'equilibrio morale di Anna:¹⁴³ è irrequieta, imprevedibile, ride immotivatamente, la ragione non vuole riconoscere l'autentica natura dei suoi sentimenti, lotta contro essi, i nervi sono tesi; la donna composta e misurata dell'inizio si è dissolta nel delirio. Abbandonatasi alla sua parte più istintuale, Anna cade in uno stato di allucinazione che deforma la realtà circostante e le impedisce di riconoscere se stessa, ma che la libera, per un istante, dalla gabbia sociale in cui ha sempre vissuto, intensificando così la dissociazione tra il proprio io e il mondo. Il monologo interiore, mimando «la confusione delle crisi intime»,¹⁴⁴ permette al lettore di assistere alla fluidificazione irrazionale della psiche ingessata di Anna che compromette per sempre la sua stabilità interiore. Ricongiuntasi con Karenin si avvede per la prima volta di quanto sporgenti siano le orecchie del marito: «le sue capacità di discernimento e le sue abitudini nella sfera della vita morale sono già distorte da una passione di cui, tuttavia, essa è cosciente solo in parte».¹⁴⁵ In Tolstoj a denotare le metamorfosi interiori sono proprio i dettagli più minuti: essi «sono proiezioni visibili e intensamente vissute di importanti cambiamenti psichici dei personaggi».¹⁴⁶ Analogamente, quando più avanti l'amore tra Anna e Vronskij si incrinerà, questi comincerà ad aborreire particolari fisici e comportamentali della sua amata, gli stessi che lo avevano un tempo incantato.

Le più leggere molecole dell'esistenza, gli atomi dei sentimenti, i pensieri inconsci che passano a volo nella mente, i rapporti tra le sensazioni e i sentimenti lontani, i particolari invisibili, casuali e quasi assurdi, questa polvere minuziosa di minuti è il luogo dove Tolstoj preferisce abitare. Egli sa che questa polvere forma la sostanza stessa della realtà: la sostanza preziosa che lui solo conosce.¹⁴⁷

Gustatasi i succhi della vita carnale, Anna comincia a tollerare a fatica il carattere freddo, razionale e asettico del marito, cieco verso la natura sentimentale della moglie e incapace di suscitare in lei emozioni travolgenti, poiché tutto preso a curare la sua reputazione. Anna prende progressivamente coscienza della sua condizione di moglie sì rispettosa, ma non innamorata:

¹⁴³ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 175.

¹⁴⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 332.

¹⁴⁵ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 71.

¹⁴⁶ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 232.

¹⁴⁷ P. Citati, *Tolstoj*, Milano, Adelphi, 2022, p. 238.

«non sanno che per otto anni mi ha tolto l'aria e ogni goccia di vita senza farsi mai sfiorare dal pensiero che sono una donna in carne ed ossa e ho bisogno di amore. [...] Non era colpa mia se Dio mi aveva creata a quel modo, bramosa di vita e amore».¹⁴⁸ E in nome della sua irrefrenabile passione per Vronskij, così sporca ma così genuina, e dell'improvvisa pulsione che disintegra la sua compostezza interiore, Anna è disposta a rinunciare coraggiosamente a tutto, ad andare contro tutti e a vivere la sua relazione adulterina fino al suo esito più estremo, la morte, per seguire il flusso fatale dell'amore. La sua improvvisa fame di vita la porta ad abbandonarsi all'imprevedibile trepidazione degli istinti e ad annodare la sua vita con quella di Vronskij con una pienezza fino ad allora inconcepibile. La composta aristocratica dalle maniere impeccabili si trasforma in «un'impavida esploratrice di un'esperienza tutta terrena»,¹⁴⁹ per la quale, pur provando finalmente nell'eccitazione della carne una sensazione palpitante, verrà tragicamente «travolta dalla notte che porta nel proprio cuore».¹⁵⁰ Per un frammento di vita autentica Anna compromette la sua immagine pubblica e il prezzo da scontare è amaro. La società le fa terra bruciata e lei

si rende conto d'improvviso del pauroso vuoto che ha intorno. Nella nuova vita che s'inizia per lei, ella cerca inutilmente di unire all'amore alcuni dei piaceri che avevan reso facile e gradita la sua vita di prima: le consuetudini sociali e mondane, la simpatia e il consenso degli amici e dei conoscenti: ma ogni suo tentativo fallisce come quando, a teatro, si vede offendere pubblicamente da una signora, indignata di incontrarsi in società con una donna che ha abbandonato il marito. Così ogni via di godimento mondano le è chiusa, come le è chiuso e negato il maggiore e il più alto tra i sentimenti d'orgoglio e d'affetto che l'hanno illuminata in passato.¹⁵¹

La collisione tra gli autentici sentimenti di Anna e l'ipocrita società russa costituisce il motore che esaspera lo sconquassamento interiore della protagonista. La nobiltà non digerisce che un'aristocratica si sia abbandonata alla passione in un modo così estremo e abbia percorso sotto gli occhi di tutti «la via sulla quale gli altri si muovono timidamente, pronti a compromessi e ipocrisie»¹⁵²; difatti, vi erano certamente relazioni clandestine tra nobili, ma queste avvenivano all'ombra.¹⁵³ Anna viene così bollata come immorale per aver scandalizzato «quella società

¹⁴⁸ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 320.

¹⁴⁹ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 203.

¹⁵⁰ Ivi, p. 199.

¹⁵¹ N. Ginzburg, *Prefazione*, in L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., pp. VI-VII.

¹⁵² G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 230.

¹⁵³ Cf. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 180.

ipocrita non tanto per la sua relazione amorosa ma per l'aperta sfida alle convenzioni sociali».¹⁵⁴ Nel narratore onnisciente, che osserva le sue creature dall'alto, Steiner identifica una commistione di «crudeltà e compassione».¹⁵⁵ Se da un lato Tolstoj, ligio ai suoi principi etici e morali, punisce Anna per il peccato d'adulterio e per aver coltivato un amore squisitamente carnale, dall'altro muove una caustica critica verso l'alta società del tempo, piena di falsità e ipocrisie sotto la facciata luccicante di balli e banchetti.¹⁵⁶ L'autore studia l'impatto che l'umiliazione e lo stato di abbandono hanno avuto sulla protagonista per essersi strappata di dosso «il velo dell'inganno».¹⁵⁷ La frattura insanabile tra sfera intima e pubblica priva Anna della possibilità di assaporare la bramata felicità, facendola sprofondare in uno stato di costante angoscia e vuoto che la trascinerà sotto il treno.

I personaggi, in cui Tolstoj mira a creare esseri umani vivi, sono i centri di una azione reciproca tra la loro evoluzione intima e le circostanze esteriori, in cui si vengono a trovare e contro cui devono prendere posizione.

Deriva dalla concezione della vita di Tolstoj che ogni suo personaggio, per il quale egli nutre simpatia, debba occupare una posizione problematica nei confronti della vita sociale. Un tale personaggio non può rassegnarsi, senza conflitti, alle forme di vita tra le quali è nato [...]. D'altra parte però Tolstoj sente una profonda compassione poetica per le figure alle quali la rottura sociale e ideologica [...] causa gravi e profondi conflitti intimi.¹⁵⁸

Anna esemplifica perfettamente quello scontro tra individualità e mondo esterno che è un tratto saliente non solo dei personaggi tolstojani, ma in generale del romanzo di secondo Ottocento.

Si è più volte rimarcata la sottigliezza con cui Tolstoj riesce a rendere le mutevoli sfumature della psiche individuale. È rilevante ora mettere in risalto la meticolosità con cui l'autore penetra nella psicologia di una madre che si vede negata la possibilità di stare con il proprio bambino. Karenin, avvedutosi della relazione clandestina tra la moglie e Vronskij, non solo ricusa la possibilità di divorziare, ma la minaccia di sottrargli Serëža, qualora compromettesse la sua immagine. Per paura di dover rinunciare per sempre al figlio è Anna stessa a voler poi rifiutare la separazione dal marito, mentre dall'altra Vronskij, non leggendo i suoi turbamenti, auspica al matrimonio per regolarizzare la relazione. Anna è sempre più

¹⁵⁴ Ivi, p. 177.

¹⁵⁵ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 78.

¹⁵⁶ Ivi, p. 273.

¹⁵⁷ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 180.

¹⁵⁸ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., pp. 249-250.

inquieta, i suoi comportamenti sono imprevedibili e per il giovane la sua interiorità diventa intelligibile: «era di un umore strano che non sapeva spiegarsi. Ora gli sembrava innamorata, ora la vedeva fredda, nervosa, impenetrabile. Qualcosa la faceva soffrire, era chiaro, e qualcosa gli nascondeva. Inoltre, pareva non notare le tante umiliazioni che gli stavano avvelenando la vita». ¹⁵⁹ Anna cova un insopportabile senso di colpa nei confronti del figlio; ciò intacca la sua relazione con Vronskij e costituisce per lei una «barriera invalicabile al raggiungimento della felicità». ¹⁶⁰ La separazione da Serëža «è il più duro castigo per Anna Karenina» e accelera il tracollo psichico:

Impazzirò, prima o poi, se continuo così. Impazzirò, – ripeté. – Perché se comincio a pensarci ho bisogno della morfina, per prendere sonno. Va bene. Proviamo a ragionare con calma. Tutti mi dicono di chiedergli il divorzio. [...] Poniamo che acconsenta, – [...] – E mio... mio figlio? Va da sé che non potrò riaverlo. Crescerà con il padre, che io ho abbandonato. E mi disprezzerà. Lo capisci o no che li amo entrambi allo stesso modo, Serëža e Aleksej, ma entrambi più di me stessa? [...]

– Amo l'uno e amo l'altro, ma l'uno e l'altro insieme non possono stare. Non posso averli entrambi, che invece è l'unica cosa che bramo. E se così non può essere, nient'altro ha senso. Niente altro. ¹⁶¹

La scelta tra il figlio o l'amato è un tarlo che logora ossessivamente Anna, la quale si trova con il cuore stretto dalla morsa della solitudine: «è finita. Eccomi di nuovo sola». ¹⁶² La mente travagliata della protagonista prende allora ad arrovellarsi, teme che Vronskij non la ami più e improvvisamente viene sopraffatta dalla paranoia e da gelosie immotivate. Anna ha rinunciato a tutto per colmare con il fuoco della passione i vuoti lasciati dalla sua relazione passata. E se la ricerca di un amore irrefrenabile inizialmente permette alla protagonista di ritrovare una luce interiore, quest'ultima ben presto proietta un'immensa ombra, che inghiottisce Anna nelle tenebre della sua stessa psiche: «Eros è una furia di possesso: Anna è soggiogata dalla soggezione di Vronskij; lo fa sua preda e diventa, a sua volta, preda di Vronskij. Chiusa in questo cerchio fatale, l'amore diventa qualcosa di "pauroso e di crudele"». ¹⁶³ Il giovane carismatico e narcisista è nostalgico della vecchia esistenza libertina e spensierata tra le corse

¹⁵⁹ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 577.

¹⁶⁰ N. Ginzburg, *Prefazione*, cit., p. V.

¹⁶¹ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 695.

¹⁶² Ivi, p. 585.

¹⁶³ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 204.

a cavallo e i balli: prende allora sempre più le distanze da un amore divenuto per lui asfissiante, raffreddando i suoi sentimenti. Se l'iniziale fusione dei corpi consente ad Anna e Vronskij di provare quanto di più vicino c'è alla vita, «ora l'orrore della vicinanza, l'eccesso dell'identificazione suscitano la repulsione. Nasce l'odio fisico».¹⁶⁴ L'effervescenza iniziale di lei si è tramutata in qualcosa di spaventoso: «c'era il brio nervoso che lo avevano stregato agli albori del loro amore e che ora, invece, lo spaventavano, turbandolo».¹⁶⁵ I deliri e la gelosia «di un amore di lui che veniva a mancare»¹⁶⁶ invadono la mente di Anna, consumandola dall'interno: chiude gli occhi per non vedere (««Pare quasi non voler vedere ciò che le accade»»)¹⁶⁷ e assume morfina per assopire i tormenti, ma i pensieri, dalle zone più infime della sua interiorità, continuano imperterriti ad affiorare sulla superficie: «ha paura di sé stessa: sente la nevrastenia soffocarla: teme l'istinto di distruzione e la follia che la frugano nell'animo; come ogni grande eroina tragica, invece di mitigare le proprie passioni, le istiga, le provoca, le costruisce, avvelena deliberatamente il proprio cuore».¹⁶⁸ Il narratore, mediante l'ausilio del monologo interiore, annota sulla pagina la cascata di deliri che inonda la solitudine di Anna:

Ma non è di prove che ho bisogno, io! Io ho bisogno di amore! E lui non dovrebbe faticare a capire quant'è penosa la mia vita a Mosca. È forse vita, questa? Non vivo, io. Io aspetto una risposta che non arriva. Perché ancora non ce l'ho, una risposta. [...] Non posso cominciare e nulla posso cambiare. Mi faccio coraggio, aspetto, mi invento dei passatempo – [...] Ma è tutto un inganno, è tutta morfina!¹⁶⁹

Il personaggio di Anna sembra qui riflettere quel «falso dilemma della soggettività impotente e dell'oggettività assurda e infame»¹⁷⁰ veicolato dall'ideologia borghese, secondo cui, per l'appunto, è velleitaria qualsiasi azione per modificare il mondo. Ciò che avviene nel nuovo realismo europeo, sottolinea Lukács, è la caduta di qualsiasi lotta delle illusioni individuali contro la realtà sociale: al soggetto non rimane che chiudersi nella sua indolenza e sprofondare nella delusione, come accade ad Anna, la quale rinuncia al sogno di un'unione felice con Vronskij e Serëža. Anche Tolstoj, per tanto, pone al centro del romanzo la frattura insanabile tra la realtà oggettiva e quella fantasticata, tema focale propagato dalla letteratura del periodo;

¹⁶⁴ Ivi, p. 212.

¹⁶⁵ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 589.

¹⁶⁶ Ivi, p. 801.

¹⁶⁷ Ivi, p. 683.

¹⁶⁸ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 212.

¹⁶⁹ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., pp. 764-765.

¹⁷⁰ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 253.

basti pensare a *Madame Bovary* o *L'educazione sentimentale* di Flaubert,¹⁷¹ su cui si ritornerà. Allo stesso tempo, Lukács sottolinea la differenza che separa Tolstoj dal realismo europeo: nell'autore russo la delusione può schiudere talvolta una realtà ancora «più ricca, varia e viva delle idee soggettive e romantiche che si nutrono sul suo conto»; è il caso della vita naturale e spirituale abbracciata da Levin.¹⁷²

Nel corso del romanzo Tolstoj «si inoltra con sempre maggiore passione nella parte dell'io che sfugge al controllo della coscienza: pensieri casuali e intermittenti, condizioni di semiveglia, i primi o gli ultimi barlumi del sonno, deliri, sogni».¹⁷³ Rivela grande lucidità nell'indagare gli spettri dell'irrazionale che perseguitano il mondo onirico dei suoi personaggi. L'espedito del sogno, che torna ossessivamente ad angosciare la protagonista, agevola sia la penetrazione negli strati più infimi dell'interiorità di Anna, sia la comprensione di ciò che la turba nell'intimo, ma che non emerge sulla superficie. A scatenare l'incubo opprimente che tormenta le sue notti è la vista di un operario ferroviario, rimasto schiacciato sotto un treno nella stazione di Mosca, dove incontra per la prima volta Vronskij. Il fatto inquieta inspiegabilmente Anna: «il fratello si stupì al vedere che le tremavano le labbra e che tratteneva a stento le lacrime. – Che ti succede, Anna? – le chiese dopo che ebbero percorso un breve tratto. – È un brutto sogno... – disse».¹⁷⁴ Da quel momento l'immagine del morto si incide nella sua mente e a questa si fonde la figura di un uomo curvo che batte il martello contro le ruote del treno e che la protagonista scorge durante il suo viaggio di ritorno a San Pietroburgo.¹⁷⁵ Questi particolari tratti da impressioni reali e apparentemente insignificanti, in realtà, con il loro ritorno martellante nella forma onirica, contribuiscono a poco a poco a dare origine all'idea del suicidio. A perseguirla è un orrido contadino: «Frugava, frugava, e intanto borbottava qualcosa in francese, svelto svelto, arrotando le erre: “*Il faut le battre, le fer, le broyer, le pétrir...*” Ero talmente spaventata che volevo svegliarmi, e mi sono svegliata. Ma solo nel sogno! E nel sogno mi domandavo che cosa significasse, tutto quanto».¹⁷⁶ Non coglie esattamente il senso delle parole pronunciate da quel vecchio che la fa così rabbrivire, fino a quando, la domenica del suicidio, non viene svegliata dallo stesso incubo e questa volta, cionondimeno, il messaggio le appare in tutta la sua limpidezza: il ferro che deve essere schiacciato è lei.¹⁷⁷ La relazione con

¹⁷¹ Cf. *ibidem*.

¹⁷² G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 254.

¹⁷³ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 252.

¹⁷⁴ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 74.

¹⁷⁵ Cf. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., pp. 207-208.

¹⁷⁶ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 396.

¹⁷⁷ Cf. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 212.

Vronskij è oramai sull'orlo del collasso: lui trascorre le sue giornate fuori casa e lei, abbandonata a se stessa, viene attanagliata da pensieri contraddittori, che scombinano il suo stato d'animo rendendolo nervoso e imprevedibile. Il personaggio di Anna ha perso di fatti qualsiasi parvenza di fissità; esso viene perennemente sbalottolato tra il disgusto esacerbato da folli gelosie e la passione che arde ancora per il giovane.¹⁷⁸

Non si era allontanato, no: Vronskij la odiava, e la odiava perché amava un'altra: Era lampante.

Ripensando alle parole crudeli che le aveva detto, Anna ne aggiungeva di ancora più feroci che lui avrebbe voluto e potuto dirle, e la sua rabbia non faceva che montare.

[...]

E il pensiero che la morte fosse l'unico modo per rinfocolare l'amore di lui, per punirlo e uscire vincitrice dalla guerra che lo spirito maligno che ormai viveva nel suo cuore gli aveva dichiarato, quel pensiero le si presentò più forte e chiaro che mai.

Non le importava più di nulla: il viaggio a Vozdvizenskoe, il divorzio... A che le servivano? Una cosa soltanto voleva: punirlo.

Mentre si versava la consueta dose di oppio e si diceva che le sarebbe bastato scolarci l'intera boccetta per darsi la morte, Anna pensò che morire era davvero una cosa da nulla e si scopri a gongolare per il dolore e i rimorsi che gli avrebbe causato e per l'amore che Vronskij avrebbe scoperto di provare per lei quando ormai sarebbe stato troppo tardi. Era sdraiata sul letto con gli occhi sgranati.¹⁷⁹

Anna, chiusa nel rovello della sua mente, matura l'idea di togliersi la vita come forma di punizione nei confronti di quell'uomo che non la ama più. Ciononostante, il pensiero viene subito scacciato dalla convinzione di un sentimento reciproco che è ancora vivo e che rinverdisce in lei un impeto di gioia.

Poi il buio calò. «La morte!» pensò Anna. E la prese una paura tale, che per un po' non riuscì a capire dov'era né a trovare tentoni, tremante, i fiammiferi per accendere un'altra candela che rimpiazzasse quella che si era consumata e spenta. «No! Sia quel che sia, ma è meglio vivere! Perché io lo amo. E lui ama me! Passerà, è già capitato», diceva, mentre le

¹⁷⁸ Cf. L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 807.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 812-813.

lacrime per la gioia di quel ritorno alla vita le rigavano le guance. E per trovare scampo alla sua paura, Anna si alzò e corse a raggiungerlo nello studio.¹⁸⁰

Eppure, ad Anna è sufficiente vedere Vronskij sorridere a una giovane ragazza per rimpioffiare nel baratro: «la nebbia che le aveva stretto il cuore si dissipò in un istante. Le sensazioni del giorno prima tornarono a straziare il suo animo sofferente. Come aveva potuto restare sotto il suo stesso tetto? Anna non se ne capacitava».¹⁸¹ Nel romanzo appare evidente che «la peculiarità dell'ingegno di Tolstoj consiste nel fatto che egli non si limita a illustrare i risultati di un processo psichico, bensì si interessa del processo stesso»,¹⁸² che rende fluido e inafferrabile l'io dei suoi personaggi. Essi non si lasciano più ridurre a quella rigidità caratteriale riscontrabile ancora nei romanzi della prima metà del secolo XIX; «i comportamenti non sono mai del tutto prevedibili: non si può mai sapere come l'eroe agirà in una certa circostanza. Molto spesso, all'interno del medesimo episodio, il personaggio cambia umore e volontà a seconda dei piccoli fatti contingenti».¹⁸³ Per Tolstoj «gli uomini sono come i fiumi; l'acqua è uguale dappertutto, ma il fiume ora è ristretto, ora veloce, ora ampio, ora tranquillo, ora trasparente e freddo, ora sporco e caldo. Così anche le persone [...] e succede che talvolta una persona nemmeno somigli a se stessa».¹⁸⁴ L'unità iniziale dell'individualità della protagonista si è totalmente frantumata da una nevrosi condotta agli esiti più deliranti:

«Ci vogliono quindici minuti per andare e quindici per tornare. Dunque ormai starà tornando. Fra poco sarà qui, – pensò cavandosi di tasca l'orologio per controllare. – Come ha potuto lasciarmi in questo stato? E come può vivere senza che ci siamo riconciliati?» Anna tornò alla finestra e guardò fuori. Vronskij avrebbe già dovuto essere di ritorno. Ma poteva avere sbagliato i calcoli, pensò, dunque provò a ricordare a che ora era riuscito e si mise a contare i minuti.¹⁸⁵

Abbandonata da tutti, affranta dallo smacco dei suoi sogni ed estenuata dai duri colpi che si autoinfligge, Anna non regge più: sale sulla carrozza verso l'ultima «possibilità estrema»¹⁸⁶ che ha a disposizione per porre fine alla sua sofferenza. Prende a vagliare gli eventi recenti che

¹⁸⁰ Ivi, p. 814.

¹⁸¹ Ivi, p. 815.

¹⁸² G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 245.

¹⁸³ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 332.

¹⁸⁴ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 245.

¹⁸⁵ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 817.

¹⁸⁶ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 238.

l'hanno scombusolata fondendo ricordi, emozioni e sensazioni con le insegne dei negozi e i passanti che osserva dal finestrino: i confini tra la realtà esterna e interna diventano labili.

«L'ho supplicato di perdonarmi. Ho ceduto in tutto. Mi sono assunta io ogni colpa. Perché? Davvero non posso vivere senza di lui?» E per non rispondere a quell'ultima domanda si mise a leggere le insegne dei negozi: «*Uffici e magazzino. Dentista. A Dolly dirò tutto. Vronskij non le piace. Soffrirò, morirò di vergogna, ma le dirò tutto quanto. Dolly mi vuole bene e seguirò ogni suo consiglio. A lui non cederò, invece. Non gli permetterò di farmi la paternale. Panetteria Filippov. Pare che mandi la pasta di pane anche a Pietroburgo. È così buona, l'acqua di Mosca, l'acqua dei pozzi di Mytišči. I bliny vengono gustosissimi!*» E ripensò a quando, tanto tempo prima, sua zia l'aveva portata – diciassettenne – alla chiesa della Trinità. «A cavallo, all'epoca. Ero davvero io, con le mani tutte rosse? Molte cose che allora mi parevano splendide e inaccessibili ora hanno perso ogni valore, mentre quanto avevo allora è perduto per sempre. Mai avrei pensato di potermi umiliare in questo modo... Come si gonfierà d'orgoglio, a ricevere il mio biglietto! Gliela farò vedere io, però... Che odoraccio, questa vernice. Perché si ostineranno a costruire, a imbiancare... *Modista*», leggeva. [...] È tremendo che il passato non si possa estirpare. Però possiamo cancellarne la memoria. E io lo farò». Tornò con la mente al suo passato con Karenin e a come l'aveva rimosso. [...] Ecco il viale, e i bambini. Sono tre maschi, giocano a cavalluccio. Serëža! Perderò tutto e nemmeno lo riavrò. E se non riavrò lui, avrò perduto anche il resto. E se avesse perso il treno? Se fosse rincasato? Di nuovo a sperare di umiliarti! – si rimproverava.¹⁸⁷

«[...] Nemmeno io mi conosco. Però conosco i miei appetiti, come dicono i francesi. Quelli là, per esempio, hanno voglia di un orrendo gelato. E lo sanno per certo», pesava guardando due ragazzini che avevano fermato un gelataio: [...] «Abbiamo tutti bisogno di qualcosa di dolce, di buono. E se non puoi avere un cioccolatino, ti accontenti del gelato. Vale anche per Kitty: non ha potuto avere Vronskij e si è accontentata di Levin. E mi invidia. E mi odia. Anzi no, ci odiamo a vicenda. Io odio lei e lei odia me. Questo sì. *Tjut'kin, coiffeur...* Che buffi: *je me fais coiffer par Tjut'kin...* Questa devo raccontargliela, quando tornerà», pensò con un sorriso. Poi, però, capì di non avere più nessuno da far ridere con quel bizzarro nome russo accostato al francese. «È da ridere c'è poco, del resto. C'è poco da stare allegri. È tutta una porcheria. Le campane del vespro... Guarda come si segna quel mercante! Ha

¹⁸⁷ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., pp. 819-820.

forse paura di perdersi qualcosa che gli spetta? A che servono chiese e campane? A che servono le menzogne? A nascondere che ci odiamo, a questo servono [...]».¹⁸⁸

Questi monologhi interiori mimano accuratamente «la confusione delle crisi intime»¹⁸⁹ di Anna. Essa non è più padrona di sé: i suoi pensieri e ricordi fluiscono liberi dal controllo razionale, confondendosi con le impressioni sollecitate dalla realtà esterna. Nabokov riconosce in Tolstoj un antesignano del flusso di coscienza joyciano, definendo brillantemente questo espediente stilistico come

il naturale fluire della mente del personaggio, che ora scorre per emozioni e rievocazioni personali, ora scende sottoterra e ora riaffiora come una sorgente nascosta e rispecchia vari aspetti del mondo esterno. È una sorta di registrazione del percorso mentale di un personaggio, che passa da un'immagine o da un'idea all'altra, senza commenti o spiegazioni da parte dell'autore.¹⁹⁰

Le libere associazioni di idee scorrono tra il mondo circostante della protagonista e la sua memoria in un moto incessante, quasi preannunciando la risacca dei pensieri che originerà i soliloqui in *Le onde* di Virginia Woolf.

Anna nell'ultimo scavo introspettivo riannoda i fili della sua vita, decretandone un bilancio negativo: ha rinunciato a tutto, a se stessa, per un uomo che ora le suscita disgusto e infelicità, giungendo a barattare per lui l'amore del figlio, che ha perso per sempre.¹⁹¹ Il narratore mette in risalto l'ultima ondata di pensieri e interrogativi che travolge la protagonista prima dell'atto estremo:

Non dovremmo poter spegnere la candela quando non c'è più nulla da guardare o quando guardare fa solo raccapriccio? Come si fa, però? Perché quel ferroviere correva, lungo il binario? Perché quei giovanotti gridano tanto, nello scompartimento vicino? Perché parlano? Perché ridono? Tutto è inganno, tutto è bugia, tutto è male!...¹⁹²

¹⁸⁸ Ivi, p. 823.

¹⁸⁹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 332.

¹⁹⁰ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 214.

¹⁹¹ Cf. L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., pp. 826-827.

¹⁹² Ivi, p. 829.

Giunta alla stazione di Obiralovksa, dalle segrete della sua coscienza riaffiora all'improvviso l'immagine dell'uomo investito il giorno in cui conobbe Vronskij e lì capisce quello che deve fare: Anna Karenina si getta sotto un treno. Tolstoj riporta la proiezione estrema della sua mente:

«Dove sono? Che cosa sto facendo? Perché?» Avrebbe voluto tirarsi su e avrebbe voluto togliersi da lì, ma qualcosa di gigantesco, di inesorabile la colpì alla testa e la trascinò con sé. – Signore, perdonami! – disse, sentendo vana ogni possibile resistenza. Intanto il vecchio barbuto armeggiava bofonchiando sul suo mucchio di ferraglia. E la candela accanto alla quale Anna aveva letto il suo libro di ansie, inganni, dolore e rabbia brillò di una luce vivida, più vivida che mai, rischiarando quanto prima era avvolto dalle tenebre. Poi crepitò, tremula, e si spense per sempre.¹⁹³

Il romanzo non termina con il suicidio di Anna, acme tragico che sprigiona tutta la tensione accumulatasi, ma prosegue a narrare il pulviscolo di vite che lo anima: «nessun episodio arresta il divenire; nessuna azione può dirsi culminante e tragica; la realtà non è antropocentrica».¹⁹⁴ Come i propri personaggi, così i romanzi di Tolstoj, e come si evidenzierà molti altri del secondo Ottocento, sono un «fiume in incessante movimento che fluisce oltre la nostra vista».¹⁹⁵

Quando Tolstoj guarda i suoi atomi, li vede immersi in una specie di fluido impalpabile, di misterioso impasto connettivo, di musica segreta, come pesci fluttuanti nel loro materno elemento marino. Questo fluido senza nome è qualcosa che alcuni scrittori percepiscono, altri no; e che Tolstoj, per farsi capire, chiama «la vita».¹⁹⁶

In conclusione, si è scelta la figura di Anna Karenina come oggetto di indagine, in quanto esemplificativa dell'irriducibilità dei personaggi romanzeschi dell'epoca a tipizzazioni fisse. A differenza di Dostoevskij, qui è il narratore stesso a condurre l'analisi psicologica dei propri pazienti,¹⁹⁷ svelando, grazie all'abbondante ausilio del monologo interiore, la «pluralità disordinata della coscienza»¹⁹⁸ e insieme tutta la fragilità e contraddittorietà della condizione umana. Partendo dalle luccicanti, e mendaci, superfici dei salotti aristocratici, Tolstoj penetra

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 320.

¹⁹⁵ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 78.

¹⁹⁶ P. Citati, *Tolstoj*, cit., pp. 258-259.

¹⁹⁷ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 332.

¹⁹⁸ Cf. *ivi*, p. 333.

nelle pieghe più remote dell'individuo¹⁹⁹ abbandonato a se stesso contro il mondo e bloccato da un'accidia esistenziale senza più illusioni di riscatto. Lukács coglie argutamente come l'imprevedibilità interiore dei personaggi tolstojani, in realtà, si muova all'interno di «un campo d'azione»²⁰⁰ che viene loro prescritto ed entro cui i pensieri si devono manifestare. Basti pensare ai due poli estremi che attraggono Anna ora ad amare ora a odiare Vronskij. Va precisato che si tratta pur sempre di uno spazio mutabile, può infatti allargarsi o restringersi in base alle circostanze interne o esterne.²⁰¹ In questo «“campo magnetico” delle idee, degli stati d'animo e dei sentimenti»²⁰² i personaggi irrigiditi e coerenti di Tolstoj vengono condotti «in situazioni che distruggono quelle basi convenzionali dell'esistenza apparentemente sicure, creano nuovi problemi con ciò infondono movimento in tutto il personaggio».²⁰³ Come si è visto, Tolstoj e Dostoevskij diedero un contributo cruciale nel virare il romanzo moderno verso l'*inward turn*, catalizzando il loro interesse nello studio di individui imprevedibili e tormentati, che sfuggono a qualsiasi tentativo di incanalarli in forme fisse e coerenti.

1.4 *La rivoluzione flaubertiana*

Aveva messo fine a tutti i tradimenti, pensava lei, a tutte le bassezze e le cupidigie senza numero che la torturavano. Non odiava più nessuno, adesso. Una penombra crepuscolare le invadeva la mente, e di ogni frastuono terreno Emma non sentiva, dolce e confuso, se non l'intermittente lamento del suo povero cuore, come l'ultima eco di una sinfonia che si allontana. [...] al ricordo dei suoi adulteri e delle sue disgrazie, madame Bovary volse via il capo, quasi le risalisse alla bocca il disgusto di un altro e più forte veleno.²⁰⁴

Quarantacinque anni prima della morte di Anna Karenina, Emma Bovary si avvelenava ingurgitando arsenico da una boccetta azzurra e morendo agonizzante nella sofferenza più atroce. Nelle due protagoniste solo il suicidio è in grado di assopire ciò che hanno sperato di placare con l'adulterio: l'insopportabile insoddisfazione di vivere. Sebbene la parabola esistenziale delle due adulate più rinomate del XIX secolo verta allo stesso esito, il modo in

¹⁹⁹ Cf. P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 195.

²⁰⁰ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 247.

²⁰¹ Ivi, p. 248.

²⁰² Ivi, p. 247.

²⁰³ Ivi, p. 250.

²⁰⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary*, traduzione di M. L. Spaziani, Milano, Mondadori 1997, pp. 349-350.

cui i rispettivi creatori hanno tratteggiato il complesso ritratto psicologico e lo straziante dissolvimento interiore è incredibilmente differente. Flaubert inaugura una poetica squisitamente originale nella maniera di rappresentare i personaggi, che avrà un'influenza immensa nella seconda parte del secolo e che sfocerà nelle sue forme più mature del modernismo.

In questo paragrafo si delinea sommariamente il profilo artistico di Gustave Flaubert, approfondendo la questione sull'appartenenza dell'autore al movimento realista, a lungo dibattuta dalla critica letteraria. Anzitutto, cosa si intende con *realismo*? Rigettata l'interpretazione ristretta del concetto come un codice letterario cristallizzato ed esclusivo dello spazio romanzesco moderno, è utile partire dalla brillante e più ampia definizione che Erich Auerbach propone in *Mimesis*. Nel saggio egli ripercorre i vari procedimenti di rappresentazione del reale che hanno caratterizzato la letteratura occidentale dall'antichità al Novecento. Constatato che ogni epoca letteraria ha la sua specifica maniera di raffigurare la realtà, Auerbach coglie l'assoluta novità e cifra precipua del realismo ottocentesco nella rappresentazione seria e storica della vita quotidiana di individui ordinari tramite l'esauriente definizione di «moderno realismo tragico su base storica».²⁰⁵ Se si intende il realismo moderno come un modo di narrare in cui «vengono presi molto sul serio i fatti reali quotidiani d'uno stato sociale mediocre, la piccola borghesia provinciale» e in cui «i fatti consueti sono calati esattamente e profondamente in una determinata epoca storica contemporanea (l'epoca del regno borghese)»,²⁰⁶ in questo senso Flaubert può essere allora annoverato tra i realisti. Cionondimeno, lo stesso Auerbach segnala come l'autore francese segni una cesura irreparabile dal grande realismo di Balzac e Stendhal (e in seguito di Tolstoj) decantato da Lukács nei suoi *Saggi*.²⁰⁷ Difatti, «in Flaubert il realismo diventa imparziale, impersonale e obiettivo»²⁰⁸; se la voce e i pensieri dei grandi realisti affioravano ancora attraverso il filtro dei loro personaggi, qui, al contrario, il narratore sembra dissolversi: «Sentiamo, è vero, parlare lo scrittore, ma senza che esprima opinioni o commenti. Il suo ufficio si limita a scegliere i fatti e a tradurli in linguaggio [...]; le cose sono vedute come le vede Dio, nella loro essenza reale».²⁰⁹ Pertanto, la sua è un'arte radicata nell'incondizionata fiducia verso il linguaggio.²¹⁰ Allo stesso modo Federico Bertoni, nel manuale *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, rimarca la frattura

²⁰⁵ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 225.

²⁰⁶ Ivi, p. 259.

²⁰⁷ Cf. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit.

²⁰⁸ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 225.

²⁰⁹ Ivi, pp. 259-261.

²¹⁰ Cf. ivi, p. 260.

indelebile che Flaubert cagiona nella letteratura europea con *Madame Bovary*, poiché il romanzo

nasce da uno sguardo sul mondo così radicale da reimpostare alle fondamenta il rapporto tra letteratura e realtà. E non solo perché Flaubert si ispira a un fatto di cronaca o si documenta sul campo prima di scrivere il romanzo. Ma soprattutto perché azzerava qualunque tensione utopica e trasfiguratrice perché mira a una sorta di grado zero della finzione in cui ogni cosa inventata abbia l'accento della verità.²¹¹

Niente utopie o illusioni di cambiamento, solo il turpe fango della realtà borghese nella sua forma più grezza.

Occorre richiamare l'attenzione sull'idea che Flaubert aveva della propria posizione all'interno del panorama letterario contemporaneo. Egli dichiarò più volte la volontà di scrollarsi di dosso l'etichetta di realista che gli era stata affibbiata: «Mi si crede innamorato della realtà, mentre la detesto. È infatti in odio del realismo che ho incominciato questo romanzo», asserisce in una lettera del 1856 a Edma Rogers des Genettes,²¹² e allo stesso modo a Maupassant: «Non mi si parli di realismo ... non ne posso più».²¹³ Dalle sue lettere emerge spiccatamente il disgusto, la noia e la fatica di Flaubert nel comporre un romanzo sulla mediocrità e ipocrisia borghese²¹⁴; tuttavia, paradossalmente il disprezzo verso l'argomento «alimenta la più rigorosa e sofferta osservanza realista, quasi un desiderio perverso di raggiungere, con la scrittura, il fondo ultimo della meschinità e dell'abiezione».²¹⁵ Così il disgusto per l'impasto borghese del suo romanzo si rovescia, sul piano estetico, in un lavoro di cesellamento formale tale da raggiungere vette di perfezione stilistica: tutta la grandezza di Flaubert risiede nell'aver trasformato una materia così infima in un'arte sublime. Nabokov giunge a definire lo stile flaubertiano come «prosa che fa ciò che si suppone faccia la poesia».²¹⁶

Ricapitolando, Flaubert «odia il suo tempo»²¹⁷ e ne coglie tutte le problematicità, da cui, tuttavia, non scorge possibili vie d'uscita. Dinanzi all'antinomia tra l'avversione verso l'abietta società borghese e la consapevolezza di esserne pienamente avviluppato, egli reagisce

²¹¹ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, Roma, Carocci, 2018, pp. 120-121.

²¹² G. Flaubert, *Extraits de la correspondance, ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 185, citato da F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 120.

²¹³ G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Conrad, 1926-1933, vol. VIII, p. 317, citato da V. Brombert, *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*, traduzione di C. Badini, Bologna, Il mulino, 1989, p. 9.

²¹⁴ Cf. F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 119.

²¹⁵ F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 221.

²¹⁶ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, traduzione di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1982, p. 167.

²¹⁷ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 262.

con un isolamento totale nell'estetica, ovvero in una «fanatica mistica dell'arte» che per lui diventa «quasi un surrogato della religione».²¹⁸ Alla base di questo culto ribolle dunque un profondo pessimismo verso la realtà del suo tempo e ciò che si distingue davvero nel mare di falsità e mediocrità è l'arte, la quale per l'autore francese assurge a una forma di escapismo superiore alla vita²¹⁹ e sebbene per la materia dei suoi romanzi Flaubert è spesso irrigidito sotto l'etichetta di realista, non va trascurato, come afferra lapidariamente Nabokov, che «la finzione è sempre finzione» e «la realtà è sempre relativa».²²⁰

1.4.1 *Emma Bovary: un pendolo tra la noia e il sogno*

Nell'evoluzione della svolta interiore nello spazio letterario di secondo Ottocento, l'opera flaubertiana costituisce una stazione incontrovertibile nel rivoluzionare il modo di considerare i personaggi. I romanzi dell'autore francese, evidenzia Jean Rousset, inaugurano a metà secolo una nuova e florida stagione letteraria: «è parte del genio flaubertiano preferire all'avvenimento il suo riflesso nella coscienza, alla passione il sogno della passione, sostituire all'azione l'assenza d'azione e ad ogni presenza un vuoto».²²¹ *Madame Bovary* radicalizza patentemente lo slittamento, focale in questo studio, dall'interesse per le trame ricche di peripezie romanzesche all'indagine introspettiva di individui invischiati nella palude dell'inautenticità e accidia borghese. A interessare Flaubert non sono difatti gli accadimenti in sé, bensì quegli spazi vuoti tra essi, in cui ogni esistenza si trova paralizzata.²²² Egli «è per eccellenza il romanziere dell'inazione, della noia, dell'immobile»²²³ ed è proprio dal totalizzante stagno esistenziale che si staglia con maggiore lucidità l'indagine psicologica condotta dall'autore su «persone mediocri, riprese nell'immobilità di una natura morta».²²⁴ L'autore «invisibile e indifferente»²²⁵ scruta silenziosamente la coscienza tormentata dei suoi personaggi per dissolversi dietro il loro sguardo su un mondo in cui «non accade nulla, ma il nulla è diventato qualche cosa di pesante, oscuro, di minaccioso».²²⁶

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., pp. 10-11.

²²⁰ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 189.

²²¹ J. Rousset, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976, p. 143.

²²² Cf. J. Rousset, *Forma e significato...*, cit., p. 144.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 226.

²²⁵ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 125.

²²⁶ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 263.

Madame Bovary non è indubbiamente la grande storia del suicidio tragico di un'intrepida campionessa, bensì la vicenda di una «eroina mancata tra gli estremi di una vita insulsa e grigia, quella del marito».²²⁷ Come già evidenziato per *Anna Karenina*, anche qui la narrazione non è circoscritta alla vita della protagonista, a cui Flaubert nega un destino tragico. Se quantomeno Tolstoj concede ad Anna il diritto di conservare il proprio nome di battesimo nel titolo, l'autore francese bolla Emma subito come la moglie di Charles Bovary, appunto *Madame*, «contrassegno proprietario della legge borghese».²²⁸ È attorno alla figura del marito medico che il romanzo costruisce l'incipit e l'epilogo, schiacciando al suo interno la vita vuota e mediocre di Emma Roualt, la quale presto rinuncia alla sua identità per abbracciare la convenzionalità e diventare *Madame Bovary*: ha qui inizio «la tragedia dell'assenza di Tragedia».²²⁹ Auerbach a proposito rileva che

Il modo in cui la lingua qui mette a nudo quanto v'è di fatuo, d'immaturo, di disordinato nella vita di lei, la stessa meschinità di questa vita, in cui ella rimane sprofondata [...] esclude di pensare a una tragicità genuina, e né l'autore né il lettore potranno mai sentirsi una sola anima con lei, come deve accadere con un eroe da tragedia; ella viene sempre esaminata, giudicata e condannata insieme con tutto il mondo che la irretisce.²³⁰

Cifra stilistica di Flaubert è la focalizzazione interna. L'autore non è il dio giudicante Tolstoj che osserva le sue creature dall'alto, bensì è un demone che scende e si eclissa negli occhi dei singoli individui. Il primo sguardo attraverso cui il lettore osserva il grigio mondo borghese, come accennato, è quello di Charles, attraverso il filtro dei cui occhi appare Emma. Flaubert aderisce pienamente al punto di vista del medico,

adottando il suo angolo visivo limitato e la sua visione soggettiva, per accompagnare un passo dopo l'altro la scoperta che egli fa di questa donna sconosciuta; mettendosi in ombra dietro il suo personaggio e talvolta immedesimandosi in esso, egli rinuncia all'ottica privilegiata dell'autore onnisciente per dare della sua protagonista solo un'immagine provvisoria, superficiale e successiva.²³¹

²²⁷ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 116.

²²⁸ Cf. *ibidem*.

²²⁹ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 99.

²³⁰ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 265.

²³¹ J. Rousset, *Forma e significato...*, cit., p. 126.

Pietro Citati rileva che nel rivoluzionario romanzo di Flaubert la soggettività prorompe con maggiore forza proprio grazie a questa

«voce» senza nome, nella quale si riflettono i pensieri, i sogni, le speranze, le delusioni, i rimpianti, i lamenti, le frustrazioni, le parole dette o taciute di Emma. [...]; dietro la voce si sente, soffocata, la voce di Emma, e questi ronzii diversi si fondono in un ronzio solo. Il suono della voce flaubertiana è una modulazione sfibrata e spossante: un lamento patetico, costruito a piccoli tocchi: il profondo «mormorio dell'anima», che parla sotto le parole umane portando alla luce la passività nascosta in Emma e in Flaubert; il lento brusio, che esce dalle nostre pupille e dai nostri sogni. Questa musica fatale, sovrapposta ai fatti narrati, imprigiona il personaggio e noi che leggiamo; e ci convince che, qualsiasi cosa possiamo fare, verremo sconfitti. Così, frase dopo frase, capitolo dopo capitolo, con un ritmo che ci ossessiona, si forma una strettissima unione tra la voce narrante e il personaggio; e non sappiamo mai quale parte, in questa unione, si debba all'uno e quale parte all'altra.²³²

Nel romanzo il campo visivo è sempre ristretto a ciò che il singolo vede e pensa: il soggettivismo invade le pagine e solo una prospettiva relativa e parziale del mondo è ammessa. Charles afferra con veloci pennellate i dettagli di Emma che lo catturano, come l'«abito azzurro di merino ornato di tre balze», le bianche unghie «brillanti, slanciate a mandorla, più terse degli avori di Dieppe», oppure gli occhi, «benché scuri, sembravano addirittura neri per via delle ciglia, e lo sguardo era franco, ardito e candido».²³³ Lo spazio circostante viene pervaso dal fascino di Emma e Flaubert sa cogliere le impressioni di Charles giustapponendo splendide immagini: «La luce scendeva dal camino, vellutando la fumaggine della piastra, inazzurrava lievemente le ceneri fredde. Tra la finestra e il focolare Emma cuciva; era senza scialletto, le si vedevano sulle spalle nude stille di sudore».²³⁴ Assemblando le singole tessere, si ricava il ritratto di una donna aggraziata, pacata e sensuale, tuttavia, di questo profilo alla fine non ne rimarrà che una sbiadita parvenza. Emma da questo momento va incontro a una parabola involutiva, fisica e psichica, per certi aspetti equivalente alla sfioritura di Anna Karenina.

La maestria flaubertiana affiora dagli slittamenti fluidi da un punto di vista all'altro,²³⁵ «senza spezzare il movimento, senza rompere il “tessuto stilistico”»,²³⁶ tramite quello che

²³² P. Citati, *Il male assoluto*, cit., p. 307.

²³³ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 19.

²³⁴ Ivi, p. 26.

²³⁵ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 128.

²³⁶ J. Rousset, *Forma e significato...*, cit., p. 129.

Nabokov chiama «transizione strutturale».²³⁷ Dopo il matrimonio, la prospettiva scivola impercettibilmente da Charles a quella della protagonista «messa a fuoco gradualmente attraverso un gioco di filtri e specchi, con questo scorrimento progressivo sul *trottoir roulant* delle frasi di Flaubert».²³⁸ D'ora in avanti, sino al suicidio, la visuale si staccherà solo sporadicamente dallo sguardo di Emma. Divenuta Madame Bovary, la giovane borghese di provincia si convince di essersi conquistata «quella meravigliosa passione fino ad allora vaga e planante nel fulgore dei cieli poetici come un grande uccello dalle piume rosate»,²³⁹ eppure qualcosa va storto. Le giornate a Tostes si trascinano a fatica, fredde, senza calore di sentimenti e lei si sente precipitare nella realtà più vuota: «ma un uomo non doveva sapere tutto, eccellere nelle più varie attività, iniziare la moglie ai dinamismi della passione, alle raffinatezze della vita, a ogni genere di mistero? Invece lui non insegnava niente. Niente sapeva e niente sperava».²⁴⁰ Charles, come Karenin, si rivela un marito asettico e noioso, senza ambizioni e incapace di suscitare passioni ardenti nella giovane assetata di vita. Il pensiero di Emma prende a vagare a briglie sciolte «come la levriera, che si lanciava in vasti rondò nei campi, abbaïava alle farfalle gialle, dava la caccia ai musaragni o mordicchiava i papaveri sul liminare di un campo di grano»,²⁴¹ giungendo a svelarle una verità amara: «“Perché, Dio mio, mi sono sposata?”». ²⁴² Nel tedio della sua piatta vita coniugale, lontana da quella grande storia d'amore tanto idealizzata, Emma reagisce rintanandosi nella fantasticheria:

si sforzava d'immaginare quali avrebbero potuto essere quegli avvenimenti non avvenuti, quel tipo diverso di vita, quel marito che non conosceva. Non tutti, infatti, erano come il suo. Poteva trattarsi di un uomo bello, brillante, distinto, attraente come dovevano essere i mariti che le sue antiche compagne di convento avevano trovato. Che cosa facevano ora? In città [...] conducevano esistenze da dilatare il cuore e far fiorire i sensi. Ma lei, la sua vita era fredda come una soffitta con la finestrella a Nord, e la noia, ragno silenzioso, tesseva la sua tela nell'ombra, in ogni angolo del suo cuore.²⁴³

²³⁷ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 194.

²³⁸ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 116.

²³⁹ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 46.

²⁴⁰ Ivi, p. 47.

²⁴¹ Ivi, p. 51.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

Emma davanti a sé non vede altro che «lo sconforto, la monotonia, il grigiore, l'insulsaggine, la nausea, la strettura in cui non riesce più a scorgere speranza alcuna di liberazione».²⁴⁴ Come suggerito da Lukács, la realtà circostante per i personaggi del romanzo moderno «non è più una casa natale, bensì un carcere», «la pietrificazione di un complesso di sensi, divenuto estraneo, incapace ormai di risvegliare l'interiorità; essa è un ossario di interiorità uccise».²⁴⁵ Paralizzata nella ragnatela della noia, Madame Bovary attende inerte l'attimo, quella scintilla che possa mettere in moto gli ingranaggi della sua vita vacua, dove lo iato tra il sogno e la realtà è sempre più largo:

Come i marinari in pericolo, lanciava sguardi disperati sulla solitaria distesa della sua vita, cercando in lontananza qualche vela bianca fra le brume dell'orizzonte. Ignorava di quale caso potesse trattarsi, quale vento l'avrebbe spinto nella sua direzione, verso che riva l'avrebbe portata [...]. Ma tutto settembre passò senza lettere.²⁴⁶

Nulla, però, accade e le giornate si susseguono

in fila, sterminate, monotone, senza portare nulla di nuovo. Nelle altre esistenze, per mediocri che fossero, c'era almeno la possibilità di un avvenimento. Un'avventura poteva essere la causa di peripezie infinite, e mutava lo scenario. Ma a lei non succedeva niente, così Dio voleva. L'avvenire era un corridoio buio, con al fondo una porta sprangata.²⁴⁷

Ma era soprattutto all'ora dei pasti che sentiva di non farcela più, in quella saletta del pianterreno, con la stufa che fumava, la porta che strideva, i muri che trasudavano, il pavimento umido. Tutta l'amarrezza dell'esistenza le veniva scodellata davanti, sul piatto, e con il vapore del bollito le salivano dal fondo dell'anima altre zaffate di squallore. Charles era lento nel mangiare; lei sgranocchiava qualche nocciola, o appoggiata al gomito si divertiva, con la punta del coltello, a rigare la tela cerata.²⁴⁸

La desolazione dell'asfittica quotidianità di provincia metamorfosa la donna curata e composta di una volta in una capricciosa e irritabile accidiosa, con i nervi a fior di pelle e un umore

²⁴⁴ Ivi, p. 256.

²⁴⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 296.

²⁴⁶ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 71.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 74.

incostante: piange, si perde tra i suoi pensieri, vagheggia «le esistenze tumultuose, i balli mascherati, i piaceri sfacciati con tutte le ebbrezze»,²⁴⁹ apre gli occhi e viene scossa da palpitazioni febbrili seguite da uno stagnante torpore. Con la mente obnubilata la colgono attacchi di nevristenia che la portano a bere aceto per dimagrire. Charles decide, pertanto, di cambiare città. Segno di una grande attenzione psicologica è la descrizione del bouquet che punge Emma mentre affastella in un cassetto prima della partenza e che decide subito dopo di gettare tra le fiamme: «Lei lo guardò bruciare. Le piccole bacche di cartone esplodono, i fili d'ottone si torcevano, il fiocco fondeva; e le corolle di carta, raggrinzite, volteggiando lungo la piastra come farfalle nere, alla fine volarono via nella cappa del camino».²⁵⁰ Ferita dal suo matrimonio, Madame Bovary estrinseca il suo latente bisogno di uccidere quell'unione che la disgusta.

Madame Bovary può essere considerato come «il romanzo dell'intossicazione letteraria»,²⁵¹ poiché il rigagnolo da cui scaturisce il fiume di affezioni di Emma ha origine nell'attitudine a fantasticare una realtà possibile, ma mai reale, a sognare cioè piuttosto che a vivere. A questa incurabile «malattia dell'immaginazione»²⁵² Jules de Gaultier nel 1902 attribuisce il nome di *bovarismo*, ovvero la facoltà dell'uomo di «concepirsi diverso da ciò che è». ²⁵³ Impiantata nel fango della monotona e grigia vita non suscettibile di mutamenti concreti, come l'ideologia borghese andava veicolando, Emma si chiude in se stessa per evadere in un mondo immaginario in cui il cambiamento è davvero possibile, in cui può essere davvero felice. Pietro Citati a tal proposito rileva come Madame Bovary sia sempre «con la fronte alla finestra, mentre guarda nel giardino o verso il cielo coperto di stelle, oltre il limite, oltre l'orizzonte. Se la vita sembra una sola mancanza, una sola menzogna, una sola vanità e un solo disgusto, essa cerca lontano, là dove nasce e muore il sogno». ²⁵⁴ René Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca* precisa che i personaggi flaubertiani non si slanciano direttamente verso l'oggetto del loro desiderio, bensì rivolgono la loro attenzione a un «mediatore»²⁵⁵: «Emma Bovary desidera per tramite delle romantiche eroine che le riempiono la fantasia, le mediocri letture fatte durante l'adolescenza hanno distrutto in lei ogni spontaneità». ²⁵⁶ Il sogno di una vita votata

²⁴⁹ Ivi, p. 76.

²⁵⁰ Ivi, p. 77.

²⁵¹ G. Merlino, *Avete letto «Emma Bovary»?*, in A. M. Carpi, A. Castoldi, M. Colummi Camerino, F. Fiorentino, G. Iotti, F. Marucci, G. Merlino, F. Moretti, F. Orlando, S. Sabbadini, *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993, p. 83.

²⁵² F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 131.

²⁵³ J. De Gaultier, *Il bovarismo*, traduzione di E. F. Michel, Milano, SE, 1992.

²⁵⁴ P. Citati, *Il male assoluto*, cit., pp. 304-305.

²⁵⁵ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981, p. 14.

²⁵⁶ Ivi, p. 9.

all'amore non è puro, bensì infarcito di cliché e letture superficiali di romanzi romantici tanto che Nabokov giudica Emma come «una cattiva lettrice. Legge emotivamente, in maniera puerilmente superficiale, mettendosi al posto di questo o di quel personaggio femminile».²⁵⁷ Una disposizione non così lontana da quella di Anna Karenina, bramosa di vivere ciò che legge in treno. Nulla di male nell'immedesimarsi negli eroi di un mondo di carta, se non che Emma commette l'errore fatale di «tentare di trasportare quelle magiche visioni nella realtà concreta della vita, con i risultati spesso comici o grotteschi».²⁵⁸ Madame Bovary sente di essere a un passo dal concretizzare la sua antica illusione di vivere la stessa storia d'amore delle sue eroine preferite, quando, abbandonatasi agli istinti, diventa l'amante di Rodolphe:

Entrava in uno spazio magico dove tutto sarebbe stato passione, estasi, delirio. Una glauca immensità l'avvolgeva, le vette del sentimento rifulgevano sotto il suo pensiero, l'esistenza quotidiana non appariva che laggiù, in lontananza, nell'ombra, negli intervalli di quelle cime.

Ripensò allora alle eroine dei libri che aveva letto, e la lirica legione di quelle adultere prese a cantarle nella memoria con fraterni e deliziosi accenti... Era lei, lei, carne viva di quelle fantasie, e realizzava il lungo sogno della sua giovinezza riconoscendosi in quel tipo di innamorata che aveva tanto invidiato.²⁵⁹

È da notare come da questo momento il narratore chiami la protagonista "Emma" e non "Madame Bovary", in nome di una, effimera e illusoria, identità ritrovata. Ben presto, la realtà farà irruzione per disintegrare i suoi fragili idilli d'amore. A esacerbare le chimere di Emma subentra il sogno di una vita lussuosa e raffinata, inculcato dall'invito al castello a Vaubyessard del marchese d'Andervilles. Lo sfarzo di una vita trascorsa nel fruscio di tessuti sontuosi e tra i profumi di pietanze prelibate imprime un segno indelebile nell'animo di Madame Bovary, la quale si chiude nel ricordo di quella serata da favola: «La musica del ballo le ronzava ancora nelle orecchie. Si sforzava di rimanere sveglia per prolungare l'illusione di quella vita lussuosa che fra poco avrebbe dovuto abbandonare».²⁶⁰ Il trito rincorrersi delle piatte giornate di Tostes dilata la frattura tra l'insoddisfazione per la sua vuota esistenza e l'illusione di poter accedere a quella più ricca e viva delle notti al castello:

²⁵⁷ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 179.

²⁵⁸ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 131.

²⁵⁹ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 181.

²⁶⁰ Ivi, p. 61.

Come sembrava già lontano, il ballo! Chi mai separava con tanta distanza il mattino dell'altro ieri e la sera di oggi? Il viaggio alla Vaubyessard aveva aperto un buco nella sua vita, simile ai crepacci che talvolta nello spazio di una notte la bufera scava nelle montagne. Si rassegnò tuttavia: chiuse con devozione nel comò il bel vestito e perfino le scarpe di raso dalle suole un po' ingiallite per la cera scivolosa del pavimento. Il suo cuore era come loro: il contatto con la ricchezza vi aveva lasciato qualcosa che non sarebbe sparito più.²⁶¹

Madame Bovary, ossessionata dalla brama di imitare quelle dame che l'avevano affascinata, comincia a dilapidare tutto il patrimonio per ammantare la mediocrità della sua vita di oggetti pacchiani e cianfrusaglie costose, che la porteranno a contrarre una catena di debiti insolubili e poi, non potendo più reggerne il peso, al suicidio: «così, la sua biblioteca di romanzi mediocri si trasforma in un immenso magazzino di *merci*, in un accumulo frenetico di oggetti di consumo e beni di scambio».²⁶² La chimerica ambizione di poter diventare un'aristocratica di fama le instilla la speranza che il marito prima o poi renderà illustre il cognome Bovary, ciononostante, speranza anche questa desinata a crollare:

Emma lo guardava. Non condivideva la sua umiliazione, ne provava un'altra: quella di essersi illusa che un simile uomo potesse valere qualcosa, come se tante volte già la sua mediocrità non le fosse balzata agli occhi.

[...]

Ma come aveva fatto (lei, così intelligente) a ingannarsi ancora una volta? [...] Ripensò a tutte le sue velleità di lusso, a tutte le frustrazioni della sua anima, alle bassezze del matrimonio, della casa, ai sogni che precipitavano nel fango come rondini ferite, a tutto quello che aveva desiderato, a tutto quanto si era negata, a tutto quanto avrebbe potuto avere. E perché? perché?²⁶³

A scagliarla in uno stato di perpetua insoddisfazione è proprio il desiderio illusorio di poter concretamente plasmare la realtà a suo piacimento grazie agli artifici convenzionali romantici assorbiti attraverso le letture e al sogno di ricchezza e fama: «Più volte Emma “si risveglia” accorgendosi che i sogni non sono in grado di mutare il mondo».²⁶⁴ Madame Bovary dis gusta, proprio come il suo creatore, la realtà che le sta attorno a tal punto da trasfigurarla in un sogno

²⁶¹ Ivi, p. 64.

²⁶² F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 133.

²⁶³ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 205.

²⁶⁴ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 94.

ad occhi aperti; questa attitudine, come mette in evidenza Nabokov, le fa perdere la cognizione del confine tra verità e inganno.²⁶⁵ Lungi da assurgere a modello di virtù, Madame Bovary mente agli altri e in primis a se stessa:

è falsa, è disonesta per natura: [...] Vive in mezzo a filistei, ma è filistea anche lei. [...] In Emma, volgarità e filisteismo sono velati dalla sua grazia, dalla sua furbizia, dalla sua bellezza, dalla sua tortuosa intelligenza, dalla sua capacità di idealizzazione, dai suoi momenti di tenerezza e di comprensione e dal fatto che la sua breve vita d'uccellino si conclude in tragedia.²⁶⁶

Sottolinea Citati che il mondo fittizio del romanzo è sintomatico della visione che i contemporanei avevano della propria realtà; negli stessi anni intellettuali come Flaubert, Tolstoj, Dostoevskij, Nietzsche giungevano alla medesima conclusione: «Il mondo moderno è il trionfo dell'inautentico: dei luoghi comuni, della letteratura, della falsità, della menzogna, della parola morta».²⁶⁷ La verità assoluta che accorpava l'uomo dell'epos e l'universo si è dissolta, la realtà non è che un ammasso di vuoti cliché e nemmeno i desideri sono autentici. E questa «sostanza vischiosa in cui tutti i personaggi sono impastati si chiama *bêtise*», un agglomerato di «cinismo, avidità, ipocrisia, luoghi comuni, frasi fatte, ambizioni mediocri e idee preconcrete»²⁶⁸ che sostanzia l'animo borghese. Milan Kundera in *L'Arte del romanzo* arguisce che sia stato proprio Flaubert a scoperciare la *bêtise*, azzardando a considerarla come una delle più grandi scoperte avvenuta proprio nel secolo del positivismo al punto che, paradossalmente, «con il progresso, progredisce anch'essa!».²⁶⁹ È inutile per Emma tentare di sottrarsi alla convenzionalità del mondo borghese, poiché ne viene fatalmente travolta: i suoi sogni e fantasticherie non sono le chiavi d'accesso a un mondo più autentico, bensì «sono essi stessi prodotti degradati, beni di scarto della civiltà borghese, stereotipi costantemente riciclati dall'instancabile, pervasivo, mimetico genio della *bêtise*».²⁷⁰ Franco Moretti mette in rilievo come i sogni della protagonista passino sempre attraverso il setaccio delle convenzioni culturali e ideologiche della società del consumo.²⁷¹ Nel suo velleitario sforzo di dare corpo alla propria interiorità e trasformarsi in una grande eroina romantica, Madame Bovary non vede di essere,

²⁶⁵ Cf. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 182.

²⁶⁶ Ivi, pp. 184-185

²⁶⁷ P. Citati, *Il male assoluto*, cit., p. 305.

²⁶⁸ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 133.

²⁶⁹ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, traduzione di E. Marchi e A. Ravano, Milano, Adelphi, 1988, pp. 224-225.

²⁷⁰ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 134.

²⁷¹ F. Moretti, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, vol. IV, p. 98.

in realtà, il frutto del più abietto capitalismo borghese, che la tiene in scacco all'interno di un circolo vizioso: la noia produce in lei un bisogno febbrile di cambiamento che si traduce nella proliferazione ininterrotta di desideri, il cui smacco la ripiomba nello stato di tedio esistenziale. Dunque, Emma è costantemente affamata dell'irraggiungibile e cerca di appagare i propri appetiti cadendo in un materialismo smodato e nell'adulterio con i frivoli e superficiali Rodolphe e Léon. Eppure, persino l'infedeltà coniugale si dimostrerà non all'altezza degli ideali romantici della sognatrice, smascherando presto la stessa mediocrità delle nozze: «Si conoscevano troppo per provare quella meraviglia del possesso che ne centuplica la gioia. Lei era disincantata di lui quanto lui era stanco di lei. Emma ritrovava nell'adulterio tutte le banalità del matrimonio».²⁷² Lontana dalle felici storie di innamorati dei libri romantici, la relazione di Madame Bovary e Léon «è banale, trita e convenzionale»²⁷³ e infonde alla donna l'amarezza del disinganno. Con tutto ciò, la protagonista non cessa di sognare, se la realtà la ha disillusa, nella corrispondenza epistolare può continuare a fantasticare sull'amante:

scrivendo, era un altro l'uomo che lei percepiva, un fantasma fatto dei suoi ricordi più ardenti, delle sue lettere più belle, delle sue voglie più intense; risultava così vero, lui, alla fine, e così accessibile, da farla palpitare di meraviglia [...]. Se lo sentiva vicino, tra poco sarebbe giunto e l'avrebbe rapita tutta quanta in un bacio. Poi ricadeva bocconi, senza fiato. Quegli astratti slanci passionali la affaticavano infatti più delle grandi lussurie.

Ormai era in preda a una prostrazione incessante e indiscriminata. [...] Avrebbe voluto non più vivere, o dormire continuamente.²⁷⁴

Il fallimento degli slanci passionali la irrigidiscono in una condizione di insoddisfazione asfissiante, che si traduce interiormente in un subbuglio psichico tale da renderla nevrotica, non suscettibile di stabilità alcuna: ora è agitata e insicura per il timore di perdere il possesso delle sue brame, ora smargiassa sfida le convenzioni, pur essendone una viva espressione.

Poi le venivano idee bizzarre.

«Quando suonerà mezzanotte – diceva, – dovrai pensare a me.» E se lui [Rodolphe] confessava di non essersi ricordato, era un fiume di rimproveri che si concludevano con l'eterna frase:

«Mi ami?»

²⁷² G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 319.

²⁷³ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 192.

²⁷⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 319.

«Ma sì che ti amo.»

«Molto?»

«Certo!»

«Dimmi che non ne hai amate altre.»

«Credi di avermi preso vergine?» esclamava lui ridendo.

Emma piangeva, e lui si sforzava di consolarla, infronzolando le sue proteste con giochetti di parole.²⁷⁵

Ma poco dopo:

«Per il semplice influsso di quelle abitudini amorose madame Bovary mutò comportamento. I suoi sguardi si fecero più arditi, i suoi discorsi più liberi. Ebbe perfino la sfrontatezza di passeggiare con Rodolphe tenendo una sigaretta in bocca, quasi *a sfida della pubblica opinione*».²⁷⁶ È poi una lettera nascosta in un cesto di albicocche, che comunica a Madame Bovary la fuga dell'amato, a uccidere l'ennesima fantasticheria d'amore e a ottunderle qualsiasi facoltà della mente, portandola sull'orlo del suicidio:

Emma si era rannicchiata nel vano della finestrella e rileggeva la lettera con ghigni di collera. Ma più vi fissava l'attenzione, più le si confondevano le idee. Lo rivedeva, lo sentiva, lo stringeva fra le braccia. E i battiti del cuore, che le rimbombavano sotto il seno come gravi colpi d'ariete, s'infittivano sempre più a intermittenze ineguali. Buttava lo sguardo tutt'intorno desiderando che la terra sprofondasse. Perché non farla finita? Chi poteva trattenerla? Era libera. Si sporse, fissò il selciato:

«Un po' di coraggio, via!»²⁷⁷

La campionessa dell'inazione reagisce al disgusto per una realtà che non le calza alienandosi da se stessa e rintanandosi nell'ennesima fantasticheria: la religione. Tuttavia, pure il nuovo, grottesco, sentimento mistico è destinato a tradire tutta la sua falsità: «nessun diletto scendeva dai cieli, e lei si rialzava, con le membra stanche e la confusa impressione di una beffa smisurata».²⁷⁸ È sufficiente l'apparizione di Léon per distoglierla dai voli dell'anima verso Dio e saziare la fame dei suoi desideri carnali.

²⁷⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., pp. 211-212

²⁷⁶ Ivi, p. 213

²⁷⁷ Ivi, p. 228.

²⁷⁸ Ivi, p. 238.

Con *Madame Bovary* si dissolvono le categorizzazioni precostruite dei personaggi, inaugurando una nuova maniera di rendere da un lato la fissità dell'inerzia umana e dall'altro il flusso caotico e tumultuoso della soggettività. La portata rivoluzionaria di Flaubert risiede nell'aver fuso la voce narrante a quella del personaggio grazie all'uso cospicuo del discorso indiretto libero, favorendo così un accesso diretto, senza filtri o deformazioni, alla matassa dei pensieri della protagonista. Flaubert, come lo definisce Jean Rousset, è il «romanziero della visione interiore e dell'immobilità».²⁷⁹ *Madame Bovary* è stata considerata un'opera foriera del modernismo, in quanto pionieristica di un nuovo modo di rappresentare il rovello psichico che preparerà il terreno al flusso joyciano.²⁸⁰ Decisivo è quindi il contributo flaubertiano nel consolidare il discorso indiretto libero, espediente narrativo di cui si serviranno abbondantemente molti romanzieri dal secondo Ottocento, per citarne uno Henry James, il quale grazie a questa tecnica narrativa in *Ciò che sapeva Maisie* osserva il dispiegarsi della vita attraverso gli occhi di una bambina. Dorrit Cohn in *Transparent Minds* delucida la differenza dello stile indiretto libero dai precedenti psico-racconto e monologo interiore: la nuova forma di espressione dell'interiorità è caratterizzata da una complessità maggiore, in quanto da un lato mantiene la narrazione in terza persona dello psico-racconto, ma dall'altro traduce il linguaggio mentale dei personaggi come il monologo narrato. In questo modo i pensieri dei soggetti e le parole dell'autore si fondono in un unico impasto verbale²⁸¹:

Un giorno che si erano lasciati presto, e che lei se ne ritornava sola per il boulevard, scorse le mura del suo convento; sedette allora su una panchina, all'ombra degli olmi. Che calma, a quel tempo! Come anelava a quegli ineffabili sentimenti amorosi che attraverso le letture si sforzava di immaginare!

[...]

Però non era felice, non lo era stata mai, e di dove veniva quell'inadeguatezza della vita, quel rapido corrompersi di ogni cosa a cui lei si appoggiava? Ma se c'era chissà dove un essere forte e bello, un temperamento ricco, pieno di slancio e insieme di raffinatezza, un cuore di poeta in sembianze d'angelo, lira dalle corde di bronzo capace di alzare al cielo epitalami elegiaci, perché mai lei non doveva trovarlo? Che sogno vano! Niente, del resto, valeva lo sforzo di una ricerca: tutto era menzogna. Ogni sorriso nascondeva uno sbadiglio

²⁷⁹ J. Rousset, *Forma e significato...*, cit., p. 143.

²⁸⁰ Cf. Conroy Melanie, *Before the "Inward Turn"*. *Tracing Represented Thought in the French Novel (1800-1929)*, in «Poetics Today», XXXV (2014), 1-2, p. 153.

²⁸¹ Cf. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, p. 14.

annoiato, ogni gioia una maledizione, ogni piacere il disgusto, e i baci più appassionati non lasciavano sulle labbra se non l'impossibile desiderio di una voluttà più grande.

Un rantolo metallico solcò l'aria e la campana del convento batté quattro colpi. Le quattro! E le pareva di trovarsi lì, su quella panchina, dall'eternità.²⁸²

Flaubert plasma il subbuglio interiore di Emma in domande ed esclamazioni che lei rivolge a se stessa e che si accumulano in un flusso continuo. È un vortice di pensieri che, puro, dai recessi più ignoti dell'io affiora sulla superficie testuale: nessuno meglio di questo narratore fantasma, nemmeno la protagonista stessa, sarebbe stato in grado di rendere la confusione psichica con una tale limpidezza, mettendo a nudo la progressiva disillusione di Madame Bovary. Attraverso la sovrapposizione della voce narrante e del personaggio, i cui confini si fanno ambigui, Flaubert «ordina nel linguaggio le impressioni confuse dell'insofferenza che sorgono in Emma [...], portandole a immediata evidenza».²⁸³ L'esito è la creazione di «menti finzionali di una profondità e complessità precedentemente senza pari»,²⁸⁴ rilanciando nello spazio romanzesco la prospettiva soggettiva di esperienze private.²⁸⁵ L'uso sempre più cospicuo di mezzi più accurati per tradurre il materiale interiore dell'individuo è sintomatico del progressivo affermarsi della svolta interiore in letteratura. Citati segnala che in *Madame Bovary* il dialogo perde terreno per catalizzare la pluralità delle voci in quella narrante tramite il discorso indiretto libero.²⁸⁶ Mentre i residui di parlato, come argutamente ha afferrato Giovanni Bottioli, sono il luogo del fatuo cicaleccio borghese e della vuota *bêtise* dei luoghi comuni, è la descrizione, ovvero l'inedita, quindi vera, parola dell'autore a operare uno scavo profondo nei segreti dell'esistenza umana.²⁸⁷ Flaubert ritrae con accuratezza e ricchezza metaforica gli oggetti o gli scorci paesaggistici filtrati attraverso lo sguardo di Emma, convertendoli in «correlativi della vita del cuore» della stessa²⁸⁸: «tutto il suo mondo è permeato dalle sue sensazioni, e attraverso di esse noi la sentiamo vicina più che mai».²⁸⁹ Le diverse impressioni che lo spazio circostante effonde di volta in volta in Madame Bovary sono rivelatrici della sua mutevolezza interiore. Nella convinzione che Rodolphe abbia dato corpo al suo amore ideale, lei trasfigura il paesaggio esternando la sua gioia:

²⁸² G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., pp. 311-312.

²⁸³ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 263.

²⁸⁴ D. Cohn, *Transparent Minds...*, cit., p. 26 (trad. mia).

²⁸⁵ Ivi, p. 115.

²⁸⁶ Cf. P. Citati, *Il male assoluto*, cit., p. 307.

²⁸⁷ G. Bottioli, *Introduzione*, in G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, traduzione di L. Romano, Torino, Einaudi, 2018, pp. XVII-XIX.

²⁸⁸ P. Citati, *Il male assoluto*, cit., p. 309.

²⁸⁹ A. S. Byatt, *Scene da una vita di provincia*, in G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. XIV.

La luna, perfettamente rotonda e porporina, si alzava sul filo dell'orizzonte, in fondo alla prateria. Saliva rapida fra i rami dei pioppi che qua e là la nascondevano come una lacera tenda nera. Poi eccola, splendida e immacolata, nel deserto del cielo soffuso della sua luce: e allora, rallentando l'ascesa, lasciò cadere sul fiume una vasta chiazza che faceva nascere una moltitudine di stelle, e quel fulgore d'argento pareva contorcersi fin nei recessi più fondi, simile a un serpente senza testa ricoperto di squame luminose, simile anche a un mostruoso candelabro lungo il quale ruscellassero gocce di diamante in fusione. Intorno a loro si dispiegava la dolcezza della notte, coltri d'ombra avvolgevano il fogliame. Emma, con gli occhi socchiusi, aspirava profondamente l'alito fresco del vento. Non si dicevano una parola, troppo perduti in un affluire di sogni. La tenerezza dei giorni passati, fluente e silenziosa come lo scorrere del fiume, invadeva di nuovo il loro cuore con lo stesso languore del profumo dei lilla, e proiettava nei loro ricordi ombre più smisurate e malinconiche di quelle dei salici, che ferme si stampavano sull'erba.²⁹⁰

La passione travolge Emma invadendo tutto ciò che la circonda: il lettore, assieme al narratore, scruta il dispiegarsi delle sue emozioni e pensieri come affacciato da una finestra. Va rimarcato che gli scoppi di entusiasmo ogni volta sono seguiti dalla caduta nell'amara realtà, fino a quando, alla fine, lo schianto sarà fatale: «Gli alti e bassi delle emozioni di Emma – i desideri, la passione, la frustrazione, gli amori e le delusioni che si alternano in una sequenza a scacchiera – sfociano nella morte violenta e decisamente indecorosa che lei stessa s'infligge».²⁹¹ Ed è sempre alla descrizione, dai toni radicalmente più foschi, che Flaubert affida lo svelamento dell'affanno e dei deliri finali di Madame Bovary, oberata dall'accumulo dei debiti e amareggiata di non aver dato una svolta alla propria esistenza affrancandosi dalla prigionia del suo fasullo idealismo:

I muri tremavano, il soffitto la schiacciava. E ripercorse il lungo viale, inciampando in montagnole di foglie morte che il vento mulinava via. Finalmente pervenne al fossato davanti al cancello; si spezzò le unghie contro la serratura, nel febbrile tentativo di aprire. Poi, cento passi più in là, ansimando e prossima a crollare, si fermò. [...]

Se ne stette là smarrita, sbalordita, senza più coscienza di se stessa, se non per il pulsare delle arterie, che credeva di sentir propagarsi come un'assordante musica sull'intera campagna. Sotto i suoi piedi il terreno era più molle di un'onda. I solchi le apparvero come

²⁹⁰ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 220.

²⁹¹ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 184.

immensi e cupi fragenti. Tutto quanto nella sua mente sussisteva di reminiscenze, di pensieri, ne prorompeva in un unico getto, come i mille strali d'un fuoco d'artificio [...]. Era sull'orlo della pazzia, ebbe paura e riuscì a dominarsi, sia pure confusamente: non ricordava, infatti, la causa della sua orrenda condizione, ossia quella faccenda di soldi. Soffriva solo per il suo amore, e sentiva l'anima abbandonarla attraverso quel ricordo, come i feriti, nell'agonia, sentono defluire la vita attraverso la piaga sanguinante.

Scendeva la notte, le cornacchie svolazzavano.

D'un tratto le parve che sfere color fuoco esplodessero nell'aria come pallottole fulminanti, si appiattissero, ruotassero, ruotassero, per andare a sciogliersi nella neve, fra i rami degli alberi. Al centro di ogni sfera ecco la faccia di Rodolphe. Si moltiplicavano, si accostavano, le penetravano dentro. Tutto disparve. Riconobbe le luci delle case che brillavano lontano nella nebbia.

Allora la sua situazione, come un abisso, le si presentò con chiarezza. Ansimava da schiantarsi il petto.²⁹²

La descrizione minuta dei dettagli è un libro aperto sulla coscienza di Emma Bovary, la quale, oramai fuori di sé e incapace di sopportare il peso di una vita non vissuta, ingerisce l'arsenico.

In conclusione, *Madame Bovary* è esemplare della virata sempre più definita del romanzo verso gli scantinati interiori di personaggi abbandonati alla loro fragile psiche. È innegabile che quest'opera sia una pietra miliare nella metamorfosi del paradigma ottocentesco di metà secolo, poiché essa rivoluziona il modo sia di intendere l'arte sia di costruire la soggettività dei suoi personaggi. Flaubert cesella finemente il suo stile per giungere alla perfetta, quindi inimitabile, combinazione di parole, che ammantava il contenuto frivolo attinto dal mondo borghese. Dalle parole emerge «il senso inesorabile dell'attesa, della durata, della noia, di giorni che si trascinano tutti uguali nel grigiore di esistenze senza senso né scopo».²⁹³ A pullulare il romanzo non sono grandi eroi o uomini virtuosi, bensì individui mediocri che brancicano in un mondo paralizzato e paralizzante in cui non accade nulla. Servendosi della forza espressiva del suo stile, Flaubert esamina la complessità della condizione umana proprio negli individui più banali; «per mezzo di semplici quadri, che al nulla della monotonia quotidiana danno la pesante staticità dell'insofferenza, del vuoto, delle speranze false, delle delusioni paralizzanti e delle angosce tormentose, un destino grigio e comune si trascina lentamente al suo termine».²⁹⁴ *Madame Bovary* riflette la tendenza, che comincia a delinearsi più nitidamente nei decenni di

²⁹² G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., pp. 343-344.

²⁹³ F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 122.

²⁹⁴ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 263.

metà secolo, a costruire un'opera narrativa attorno a soggetti alienati dalla realtà circostante. È da mettere in luce la sintomaticità del fenomeno: così come nel mondo pervaso dall'ideologia capitalistica e borghese, anche nel romanzo, sottolinea Auerbach,

ognuna delle persone mediocri che vi si muovono dentro ha il suo mondo di mediocrità e stoltezza, un mondo d'illusioni, d'abitudini, d'impulsi e di frasi vuote; ognuno è solo, nessuno sa comprendere l'altro, nessuno può aiutare l'altro a capire; non esiste un mondo umano comune, poiché questo può esistere solo quando molti trovino la via verso una propria e schietta realtà, data a ogni singolo, la quale poi diventi la genuina realtà comune. [...] Anche Emma Bovary, la figura principale del romanzo, è completamente immersa in quella falsa realtà, nella «bêtise humaine».²⁹⁵

Sola nel suo mondo infarcito di sogni e ambizioni impossibili, Madame Bovary si ritrova immobilizzata nella realtà conformista della statica provincia borghese. Flaubert le spranga qualsiasi porta al cambiamento e gli unici abiti che sembrano calzarle sono quelli della noia e della mediocrità che ingrigiscono la sua vita. Nemmeno il suicidio per lei ha un sapore tragico, infatti, esso non è l'eroica e romantica rinuncia alla vita, bensì il frutto del fattore più abietto e borghese della modernità: il denaro.²⁹⁶ Rinchiusa la protagonista fra le pareti asfittiche della sua coscienza, «il romanzo è la rappresentazione di un'intera vita umana senza uscita».²⁹⁷

1.5 *Giuda e Sue: «neri sgorbi d'inchiostro» sulla bianca morale vittoriana*

Fece risuonare la raganella finché le braccia incominciarono a dolergli, e intanto si sentiva invadere il cuore da un'ondata di simpatia e di pietà per i desideri contrastanti di quei poveri uccelli. Gli sembrava che vivessero, come lui, invisibili a tutto il mondo: perché dunque, avrebbe dovuto spaventarli? Gli apparivano come dei cari compagni, come ospiti suoi, i soli amici degni di quel nome; non si interessavano infatti, in un modo o nell'altro, a lui? La prozia soleva ripetere, invece, che non gli voleva bene. [...]

²⁹⁵ Ivi, p. 264.

²⁹⁶ Cf. F. Bertoni, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, cit., p. 129.

²⁹⁷ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 263.

Le cornacchie – neri sgorbi d'inchiostro – scesero sul bruno terreno a beccare, e Giuda godeva della loro voracità. Un magico filo di simpatia li univa, perché la vita triste e meschina del ragazzo assomigliava molto alla loro.²⁹⁸

Thomas Hardy suggella la sua carriera narrativa con *Giuda l'oscuro* (1895), opera nodale nel panorama culturale inglese di fine Ottocento: se il romanzo da un lato, con la sua franchezza nel trattare il tema della sessualità, tabù inestirpabile in Inghilterra e Stati Uniti, scandalizza il pudore della borghesia vittoriana, dall'altro si affaccia sulla scena letteraria come già marcatamente moderno o addirittura, avanza Claudio Gorlier, come il primo romanzo moderno in assoluto.²⁹⁹ Diversamente dalle narrazioni precedenti, «al respiro antico e immutabile della terra si è sostituita la precarietà e frenesia del *milieu* cittadino»³⁰⁰: i personaggi appaiono come i relitti che l'ondata moderna ha ricacciato, sradicati, sulla spiaggia dell'alienazione e della conseguente inquietudine: «non sono stato altro che una vittima meschina di quello spirito di irrequietezza e insoddisfazione psichica e sociale che rende tanta gente infelice ai nostri tempi!».³⁰¹ Identificatosi negli uccelli tanto aborriti dalla comunità contadina, sin dalla fanciullezza il protagonista vive intimamente la propria disarmonia verso un mondo contrastante.³⁰² Come i romanzi sopra esaminati, anche *Giuda l'oscuro* impernia l'interesse narrativo attorno all'inadeguatezza di individui isolati verso una realtà fredda e spietata, rivelando tutte le implicazioni sul piano introspettivo della perdita del sodalizio tra l'uomo e il mondo. Cresciuto in un ambiente che gli si rivela ostile (la zia è algida e asettica e il fattore lo caccia per essere venuto meno al compito di spaventapasseri), il bambino che cammina in punta di piedi per non schiacciare i vermi o che si addolora alla vista dei rami tagliati sente su di sé che «tutt'intorno qualcosa come una massa abbagliante, gaia, rumorosa, e tutto quel luccicare e quel frastuono dovevano abbattersi sulla sua povera cellula, chiamata vita, scuotendola e stringendola in una morsa vitale». ³⁰³ Dinnanzi alla staticità di un mondo che stronca qualsiasi slancio al cambiamento, l'obiettivo del narratore zuma sul dinamismo mentale di piccole cellule isolate che risentono il peso dell'emarginazione sociale e dalla quale vengono schiacciate. Giuda reagisce all'alienazione non dissimilmente da Madame Bovary: si chiude ovvero in un vago idealismo. Il giovane insoddisfatto della vita comincia a fantasticare attorno alla città

²⁹⁸ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, traduzione di G. A. Pompilj, Milano, BUR, 2004, pp. 33-34.

²⁹⁹ Cf. C. Gorlier, *Prefazione*, in T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., pp. 5-9.

³⁰⁰ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, Milano, Mursia, 1995, p. 111.

³⁰¹ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 366.

³⁰² E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 112.

³⁰³ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 37.

universitaria di Christminster, che si staglia all'orizzonte remota e scintillante, crogiolandosi nell'ammirazione dell'incantevole miraggio al tramonto:

Al di là della solida barriera creata dal freddo altipiano argilloso, a settentrione, aveva scorto sempre una città superba – luogo fantastico, che gli era piaciuto paragonare a una nuova Gerusalemme [...]. E la città aveva acquistato una realtà, una concretezza, un potere magico, nella sua fantasia, grazie soprattutto al pensiero che l'uomo per la cultura e gli ideali del quale egli nutriva sì grande venerazione, proprio in essa stava trascorrendo i suoi giorni, non solo, ma viveva in mezzo a luminare della scienza e del sapere.³⁰⁴

Cultura e sapere, custodite nella «città di luce»,³⁰⁵ appaiono a Giuda come le chiavi d'accesso alla scalata sociale e all'autoaffermazione. Il protagonista lascia la campagna che lo respinge e approda nella sognata Christminster: questa, con tutto ciò, costituisce il primo cerchio di una spirale che trascinerà perpetuamente Giuda dalla speranza alla disillusione, dal rinnovo delle ambizioni al crollo delle stesse.³⁰⁶ Infatti, la fatiscenza architettonica e morale della città dei libri e del sapere, con i suoi muri sbriciolanti e l'abiezione dilagante, spegne l'aura che emanava quando Giuda la osservava dall'alto della scala della Casa Bruna; di quel miraggio non è rimasto più nulla.

Ciò che la notte innanzi gli era sembrato idealmente perfetto, ora, alla luce del giorno, mostrava varie pecche; crudeltà vere e proprie, insulti erano stati inflitti a quelle antiche costruzioni, ed egli soffriva a vederli, come se si trattasse di esseri senzienti, mutilati; esse erano sfregiate, rotte, scostate, nella lotta morale contro gli anni, il tempo e l'uomo.³⁰⁷

Come la città, così anche l'io subisce i vandalismi perpetrati dal contesto sociale: a un muratore come Giuda è negato qualsiasi accesso al mondo accademico, il rettore dell'università lo invita a deporre le speranze di riscatto dalla classe operaia. Giuda prende coscienza che «l'intero programma si era dissolto in aria come una bolla di sapone iridescente»³⁰⁸ e lo smacco delle sue ambizioni lo imprigiona nel più crudo materialismo. Nota Franco Moretti che in *Giuda l'oscuro* «Lo spirituale diventa così materiale e il materiale sociale. Ciò che impedisce a Jude

³⁰⁴ Ivi, p. 41.

³⁰⁵ Ivi, p. 45.

³⁰⁶ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, New York, St. Martin's Press, 1981, p. 149.

³⁰⁷ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 106.

³⁰⁸ Ivi, p. 140.

l'accesso al mondo dello spirito e dei libri non è il suo corpo ma un muro – sociale – fatto di privilegi e gerarchie di classe». ³⁰⁹ «Soltanto un muro lo separava dai giovani felici, suoi contemporanei, con cui divideva una vita intellettuale nella propria immaginazione; uomini che dal mattino alla sera non facevano altro che leggere, annotare, apprendere, selezionare. Solamente un muro... ma quale muro». ³¹⁰ Disilluso, a Giuda non rimane che rintanarsi nell'alcol e nelle bettole, perché solo lì «il vero aspetto della vita di Christminster» ³¹¹ emerge in tutta la sua crudele amarezza. Se da un lato le illusioni del sognatore lo proiettano in un mondo astratto e irrealizzabile, prima quello di una vita votata agli studi poi alla religione, dall'altro le stesse scoprono la contingente presa di coscienza della classe operaia della propria legittimità ad accedere a una forma di educazione più elevata, a loro preclusa da un'inscalfibile divisione di classe. ³¹² L'idealismo alla base delle aspirazioni di Giuda è da intendersi in senso schopenhaueriano come il cieco tentativo da parte della volontà individuale di imporre un significato a una realtà resistente. Nonostante quest'ultima rigetti qualsiasi corrispondenza con gli ideali, Giuda non vuole ammettere l'incompatibilità tra i suoi desideri e le strutture sociali, portandolo a colpevolizzarsi per l'incapacità di conformare il mondo alle sue speranze che vi proietta. ³¹³ Hardy indaga gli sconvolgimenti interiori di un individuo ripugnato da tutti che vede i suoi sogni crollare uno dopo l'altro. Tuttavia, il pessimismo schopenhaueriano, che sostanzia la poetica dell'autore, cela nel romanzo una forza agonistica. ³¹⁴ A differenza del più articolato e fluido personaggio di Sue, infatti, Giuda non si abbandonerà mai alla lacerante discontinuità con la realtà, opponendole sempre la solida resistenza del suo bovarismo, a costo di pagare con la vita: «preferirebbe scegliere la morte che adattarsi in un mondo in cui gli ideali umani si rivelano meramente prodotti della mente». ³¹⁵ Tra le pagine di *Giuda l'oscuro* si riverbera inoltre l'influsso dei principi darwiniani sull'evoluzione della specie. La natura ha qui però lasciato il posto a un ambiente sociale che impone ordine e stabilità, trasformandosi in oppressione che schiaccia inevitabilmente chiunque non riesca ad conformarsi. ³¹⁶ Armato dei suoi ideali contro l'adattamento, Giuda, inerte al cambiamento, è destinato a soccombere sotto il peso di una società soverchiante. ³¹⁷ Nel delirio della morte egli decreta il fallimento della sua vuota

³⁰⁹ F. Moretti, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, cit., p. 97.

³¹⁰ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 108.

³¹¹ Ivi, p. 143.

³¹² Cf. K. M. Newton, *Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction*, in «The Thomas Hardy Journal», XXIII (2007), p. 145, in rete: <http://www.jstor.org/stable/45273368>, consultato l'01/04/2024.

³¹³ Cf. *ibidem*.

³¹⁴ Cf. C. Gorlier, *Prefazione*, cit., p. 14.

³¹⁵ K. M. Newton, *Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction*, cit., p. 155 (trad. mia).

³¹⁶ Cf. *ivi*, p. 144.

³¹⁷ Cf. *ivi*, p. 149.

esistenza con una successione di interrogativi amari e strazianti: «“Sia maledetto il giorno in cui nacqui e la notte in cui si disse: ecco, è concepito il figlio di un uomo”. [...] “Perché non sono morto quando ero ancora nel ventre? Perché non sono spirato allorché venni alla luce?... Almeno, ora giacerei sottoterra, sereno. Potrei dormire, avere pace”».³¹⁸ Si chiude così la parabola esistenziale di Giuda Fawley: egli non muore da eroe tragico, bensì come un dimenticato, estraneo, distrutto Don Chisciotte.³¹⁹

«Il lavoro di Hardy tratta ossessivamente della coscienza»,³²⁰ la quale, come appena indagato, si isola da un mondo a lei incompatibile, rivelando tutta la sua ricchezza e inquietudine interiore. Con *Giuda l'oscuro* Thomas Hardy dà a fine secolo un contributo essenziale nel consolidare la svolta interiore del romanzo ottocentesco, ponendo come cuore dell'opera non le vicissitudini della realtà esterna, bensì l'attività incessante della mente, illuminandone con particolare cura l'impotenza contro le forze della realtà materiale.³²¹ L'autore con questo romanzo dimostra un'attenzione profonda e simpatetica verso il funzionamento della psiche umana, puntando la lente sulla sua complessità e confusione. Anche *Giuda l'oscuro* registra la scomparsa delle statue eroiche dal carattere imperturbabile e coerente per lasciare il posto a personaggi mentalmente squilibrati, colti nel loro tentativo di reagire al senso di sradicamento che la modernità ha inferito nel loro io.³²² Con un piede già nel modernismo, Thomas Hardy sfoggia le sue più acute indagini introspettive soprattutto in individui nevrotici, contraddittori e instabili, i quali, proprio grazie all'irriducibilità a schemi precostruiti, permettono di illuminare la complessità e imprevedibilità della coscienza umana,³²³ nonché la tragica disconnessione moderna tra pensiero e materia.³²⁴ È con il personaggio di Sue Bridehead che Hardy tocca le punte più straordinarie e innovative del suo scavo psicologico, esplorando nuovi modi di rendere la fluidità e vividezza della mobile e tormentata interiorità umana.³²⁵

Con grande meticolosità di indagine e sforzo simpatetico, l'autore giunge a costruire «una personalità precariamente in equilibrio sul margine della sanità»³²⁶ e instabile per le zone d'ombra che abbuiano il suo carattere, impedendone una nitida comprensione. Non a caso Mary

³¹⁸ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., pp. 450-451.

³¹⁹ Cf. C. Watts, *Thomas Hardy. Jude the Obscure*, London, Penguin Books, 1992, p. 80.

³²⁰ G. Levine, *Hardy's "Inward Turn". From Mindless Matter to the Art of the Mind*, in «The Hardy Review», XV (2003), 2, p. 11, in rete: <http://www.jstor.org/stable/45301554>, consultato il 02/04/2024.

³²¹ Cf. *ivi*, pp. 14-15.

³²² Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., pp.1-3.

³²³ Cf. *ivi*, pp. 9-10.

³²⁴ Cf. G. Levine, *Hardy's "Inward Turn"...*, cit., p. 16.

³²⁵ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 165.

³²⁶ *Ivi*, p. 170 (trad. mia).

Jacobus, in un articolo dedicato alla peculiarità del personaggio, ha arguito che «She too is “obscure”».³²⁷ Quando appare per la prima volta sulla scena, in realtà, la personalità di Sue non sembra dare adito ad ambiguità o problematicità: gli occhi del giovane e rozzo campagnolo giunto a Christminster la descrivono come una donna affascinante, indipendente, aggraziata e raffinata; Giuda rimane travolto da questa «creatura ideale, intorno a cui egli andava intrecciando ogni giorno sogni fantastici e strani»³²⁸ e che finisce per imbrigliare tutti i suoi pensieri. Sue lavora come disegnatrice in un magazzino di articoli religiosi, «un vero semenzaio di idolatria», da cui, ipotizza il narratore esterno, «lei doveva essersi sicuramente lasciata influenzare da tutte quelle scemenze».³²⁹ Ben presto, tuttavia, l’imperturbabile devozione che la sua «anima e corpo imbevuti di sentimenti religiosi»³³⁰ emanano mostra tutta la sua precarietà quando Sue durante una passeggiata acquista avventatamente le statuette nude di Venere e Apollo, scoperchiando l’irrequietezza che la sconvolge nell’intimo:

Di temperamento nervoso, Sue cominciò ad agitarsi per quell’acquisto avventato, mentre le rigirava tra le mani sporcò d’argilla i guanti e la giacca.

[...]

– Be’, qualsiasi cosa è sempre meglio di quegli eterni ornamenti da bigotti, – ella esclamò. Ma per quanto cercasse di mostrarsi spavalda, in cuor suo tremava tutta e avrebbe voluto non aver mai fatto quell’acquisto.

Dando di tanto in tanto un’occhiata tra le foglie per accertarsi che il braccio della Venere non si fosse spezzato entrò con quell’involto pagano nella città più cristiana della regione, scegliendo una strada secondaria, parallela alla principale.³³¹

Se l’ambiente ortodosso in cui è cresciuta le inculca un senso di colpa tormentoso, dall’altra le statue pagane danno sfogo alla sua incipiente e latente avversione verso la convenzionalità bigotta che la circonda, inducendola, quando esse vengono frantumate dalla proprietaria, ad andarsene per assecondare il suo desiderio di libertà, «scegliendo una strada secondaria, parallela alla principale», rappresentata dalla tradizione. D’ora in poi la sua interiorità si trasforma in un campo di battaglia di pulsioni contrastanti, che la riducono a un «palinsesto

³²⁷ M. Jacobus, *Sue the Obscure*, in «Essays in Criticism», XXV (1975), 3, p. 305, in rete: <https://doi.org/10.1093/eic/XXV.3.304>, consultato il 03/04/2024.

³²⁸ T. Hardy, *Giuda l’oscuro*, cit., p. 112.

³²⁹ Ivi, p. 110.

³³⁰ Ivi, p. 115.

³³¹ Ivi, p. 117.

culturale o un amalgama instabile»³³²: da un lato Sue è oppressa dalle convenzioni sociali e dalle vecchie ideologie del rimorso religioso, dall'altro, cionondimeno, combatte per una più indipendente condizione di vita grazie al suo essere «Scettica, libera pensatrice, e pertanto ostile all'asfittica e tenebrosa cultura gotico-cristiana rappresentata da Christminster».³³³ In particolare, è l'analisi della sua imprevedibile attitudine verso la sfera sessuale che mostra chiaramente la complessa mutevolezza della sua psiche: la donna equilibrata e indipendente che rifiuta di conformarsi alle aspettative sociali contrasta con le sue nevrotiche e incostanti oscillazioni tra la repulsione e l'accettazione della norma.³³⁴ Non diversamente da Anna Karenina, anche la fluidità caratteriale di Sue sembrerebbe scorrere all'interno di quei margini che Lukács aveva designato come «possibilità estreme»³³⁵: l'audace anticonformismo da una parte e la convenzionalità rassicurante dall'altra. Ad attrarre inizialmente i suoi pretendenti, Giuda e il suo maestro Philloston, oltre all'avvenenza, è soprattutto il pensiero emancipato e autonomo, il suo essere

così moderna da precorrere i tempi; ma in profondità, o in pratica, è una donna tutta nervi, ipersensibilità ed emozioni: con l'altro sesso stabilisce legami emotivi e intellettivi; vuole anche essere amata, ma per negarsi, pentirsi della sofferenza che ha inflitto, e autoflagellarsi con masochistiche penitenze.³³⁶

Attratti a sé gli uomini, la sua brama di indipendenza la porta a rifuggire l'unione sessuale o qualsiasi legame che possa strozzare il suo spazio di emancipazione, finendo per distruggere i suoi amanti insieme a se stessa.³³⁷

La mia vita è stata sempre impostata su principi che la gente definisce bizzarri; non ho mai avuto paura degli uomini e neppure dei libri; ho sempre vissuto nel più sincero cameratismo con essi e in particolare con uno o due, quasi fossi dello stesso sesso. Intendo dire che non ho mai nutrito nei loro riguardi quei sentimenti a cui sono abituate molte donne.³³⁸

³³² C. Watts, *Thomas Hardy. Jude the Obscure*, cit., pp. 76-77.

³³³ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 112.

³³⁴ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 170.

³³⁵ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 238.

³³⁶ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 116.

³³⁷ Cf. *ibidem*.

³³⁸ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 173.

Anche nel rapporto con Giuda manifesta tutta la sua ambiguità: pur illudendolo nell'intimità delle loro conversazioni, con le quali cerca di recidere le radici del giovane ancora avvinghiate alla tradizione, Sue si sottrae al cugino, trattandolo con freddezza e indifferenza: «Fosti così gentile e buono con me che non appena ti fui lontana compresi quanto ingrata e crudele fossi stata a dirti tante cose spiacevoli. Da quel momento non faccio che rimproverarmi. *Se vuoi amarmi, Giuda, lo puoi*». ³³⁹ La lettera che Sue gli scrive, in cui lo autorizza ad amarla pur non ricambiando il suo sentimento, esuma il celato narcisismo che sottostà ai suoi comportamenti. Nonostante sia consapevole di non poter ripagare l'amante con lo stesso amore, ciò che la spinge verso i pretendenti è un'insaziabile fame di essere amata, ³⁴⁰ come confessa lei stessa quando si accomiata definitivamente dal protagonista: «In un primo tempo non ti amai, Giuda, lo ammetto. In principio, allorché, ti conobbi, miravo solo a essere amata da te; [...] era cominciata in maniera crudele ed egoista desiderando di far soffrire il tuo cuore senza che il mio ci andasse di mezzo». ³⁴¹ Hardy radicalizza l'incongruenza e la mutevolezza dei pensieri di Sue, quando questa, avvedutasi del passato matrimonio di Giuda con Arabella, sposa precipitosamente il vecchio Philloston. La contorta psicologia di Sue si intrica ulteriormente quando con piacere sadico costringe Giuda, straziato dalla notizia del matrimonio, ad aiutarla con le prove generali accompagnandola all'altare. Poco dopo, esterna rimorso masochistico per la crudeltà inferta: «La curiosità di andare in cerca di sensazioni nuove mi mette sempre negli impicci. Perdonatemi! Mi senti, Giuda? L'appello era così patetico e carico di rimorso che gli occhi di Giuda erano ancora più umidi dei suoi». ³⁴² Con tutto ciò, usciti dalla chiesa, divertita racconta al futuro marito della marcia nuziale con Giuda. ³⁴³ È il protagonista stesso, ai cui pensieri il lettore accede mediante il consolidato discorso indiretto libero, che si sforza di fare luce sull'oscura donna che tanto lo strazia:

O forse Sue era soltanto una ragazza perversa che volontariamente cagionava pene a se stessa e a lui per il gusto tristo e strano di sentirsi vittima e di provare tenera pietà per averlo fatto soffrire? [...] Probabilmente ella avrebbe continuato a procurargli dolori su dolori, affliggendosi poi per la sua vittima, con tutta la colossale incoerenza che gli era propria. ³⁴⁴

³³⁹ Ivi, p. 182.

³⁴⁰ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 176.

³⁴¹ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 395.

³⁴² Ivi, p. 202.

³⁴³ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 171.

³⁴⁴ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 203.

Thomas Hardy plasma un personaggio fluido, dando l'impressione di un'incompiutezza caratteriale tale che la sua personalità non può essere completamente chiarita o incapsulata nelle parole.³⁴⁵ Il matrimonio non fa che esacerbare tutta la sua irrequietudine; presto la invade un senso di repulsione verso il marito così intenso da fuggire l'unione fisica e, agitata da un'accesa nevrosi, preferire il ripostiglio alla camera matrimoniale: «Quale deve essere l'avversione di una donna per un uomo quando è più forte del suo terrore per i ragni».³⁴⁶ Si avvede della pusillanimità con cui ha abbracciato le nozze, confessando al marito di essere stata indotta dai pregiudizi e dalla volontà di spegnere lo scandalo dell'espulsione dalla Scuola di Addestramento, pentendosi poi di essere venuta meno all'ambizione di emanciparsi dalle convenzioni sociali: «Che significato hanno le leggi e i decreti [...] se ti rendono infelice proprio quando tu sai che non stai commettendo niente di male?»³⁴⁷; confiderà successivamente a Giuda che «a volte la brama di una donna di essere amata ha la meglio sulla sua coscienza».³⁴⁸ Alla fine Philloston, che ancora la tiene in scatto, decide di lasciare libera la moglie quando la sua irrefrenabile nevrastenia la spinge a buttarsi dal davanzale. Ottenuto il divorzio e assecondate finalmente le sue pulsioni istintuali, Sue intraprende una nuova vita con Giuda. Ciononostante, la relazione manifesta subito precarietà e sradicamento che turbano costantemente la loro quotidianità³⁴⁹: essi non riescono a scrollarsi di dosso la sensazione di essere in trappola. Da un lato Sue rifiuta caparbiamente il matrimonio con Giuda per evitare che «un ferreo contratto»,³⁵⁰ cementando la loro unione, possa spegnere la spontaneità del loro amore («Uccide il sentimento»³⁵¹). Dall'altro lato non sposandosi Giuda e Sue incorrono all'emarginazione e persecuzione della società vittoriana,³⁵² che inizialmente essi sfidano in nome della loro originale individualità: «se siamo felici così come siamo, agli altri che gliene importa?».³⁵³ In casa loro compare il figlio che Giuda aveva inconsapevolmente avuto da Arabella, Piccolo Tempo, a cui si aggiungono altri due bambini che Sue dà alla luce. Ben presto, tuttavia, la loro felicità è messa alla prova da un ostracismo sociale sempre più opprimente a causa dei pettegolezzi sull'assenza di un matrimonio, sulla loro presunta parentela e, insieme, sulla presenza di figli. La coppia «è costretta a un continuo nomadismo che la espone a tutte le ansie

³⁴⁵ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 183.

³⁴⁶ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 253.

³⁴⁷ Ivi, p. 254.

³⁴⁸ Ivi, p. 275.

³⁴⁹ Cf. M. Jacobus, *Sue the Obscure*, cit., p. 316.

³⁵⁰ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 292.

³⁵¹ Ivi, p. 316.

³⁵² Cf. C. Watts, *Thomas Hardy. Jude the Obscure*, cit., p. 64.

³⁵³ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 325.

dello sradicamento, della povertà e della malattia»,³⁵⁴ ovunque vada è respinta. I due amanti vengono completamente alienati da una società che aborrisce la loro anomalia: «La gente non ci capisce»³⁵⁵ e la realtà sbatte a loro in faccia l'amara verità: «sarò sempre escluso fino alla fine dei miei giorni»³⁵⁶; «Vi è qualcosa al di fuori di noi che dice: “Non avrai nulla, mai!”».³⁵⁷ Il loro isolamento e il «temerario tentativo – due o tre generazioni in anticipo sui tempi – di uscire dai ferrei binari tracciati e imposti dalla società»³⁵⁸ li fanno precipitare nel baratro. Con amara e imprudente freddezza, Sue confessa a Piccolo Tempo l'avversione del mondo nei loro confronti e il figlio, addossandosi la responsabilità per i fastidi dei genitori, esterna il suo desiderio di non essere mai nato, preferendo di gran lunga la morte a una siffatta vita piena di sofferenze. La sensazione di strozzatura esistenziale porta tragicamente Piccolo Tempo a impiccare i suoi fratellini e se stesso, lasciando ai genitori un crudo bigliettino: «Fatto perché eravamo in troppi».³⁵⁹ L'evento scoperchia con incredibile finezza introspettiva un'ulteriore incongruenza del camaleontico personaggio di Sue, la quale sembra manifestare coinvolgimento emotivo solo quando si frappone una barriera fra lei e l'oggetto d'interesse.³⁶⁰ Se al figlio si era rivolta prima con distacco e indifferenza verso la sua emotività, poi la notizia della morte dei suoi bambini la getta «in una disperazione folle che non conobbe sollievo».³⁶¹ Il fatto tragico è lo scotto che Sue e Giuda devono pagare per il loro affronto all'ostile società dell'epoca³⁶² e lei reagisce leggendo il trauma come un castigo divino per la peccaminosità e l'immoralità degli atti compiuti in passato. Ha qui inizio l'ultima, radicale, metamorfosi mentale del personaggio: «sotto il colpo della tragedia, la mente di Sue vacilla, perde tutto il suo fulgore, la sua chiarezza, la sua audacia, regredisce nel conformismo e nella sottomissione e si degrada nella più ripugnante autoflagellazione».³⁶³ Il sogno di un'emancipazione attraverso una persistente lotta contro la convenzionalità va in fumo per il suo arrendevole adeguamento alla più chiusa ideologia cristiana e borghese. Sue fa dunque fronte ai suoi rimorsi e al suo senso di colpa punendosi con la rinuncia estrema delle sue pionieristiche posizioni intellettuali³⁶⁴:

³⁵⁴ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 118.

³⁵⁵ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 345.

³⁵⁶ Ivi, p. 368.

³⁵⁷ Ivi, p. 378.

³⁵⁸ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 119.

³⁵⁹ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 376.

³⁶⁰ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 170.

³⁶¹ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 376.

³⁶² Cf. M. Jacobus, *Sue the Obscure*, cit., p. 318.

³⁶³ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 119.

³⁶⁴ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 177.

Sto diventando superstiziosa come un selvaggio!... [...] Non ho più forza per combattere, né iniziativa. Sono battuta, battuta!³⁶⁵

Lei non era più la stessa dei giorni d'indipendenza, quando il suo spirito scherzava come un raggio lucente sulle convenzioni e su ogni formalismo che ora egli rispettava, e a cui ora non credeva più.

[...]

– Dovremmo continuamente sacrificarci sull'altare del dovere! Mentre ho sempre mirato a ciò che poteva procurarmi godimento. Mi sono ben meritata la staffilata che ho ricevuto! Desidererei qualcosa che mi aiutasse a liberarmi del demonio che è in me, dai miei errori mostruosi, dalla mia condotta peccaminosa!³⁶⁶

Fosti capace di disfarti di tutti i pregiudizi e mi insegnasti a fare altrettanto; e ora vorresti ritrattare quanto hai detto.³⁶⁷

[...]; forse il mondo non è abbastanza progredito per esperimenti come il nostro! Chi eravamo mai noi per agire come dei pionieri?³⁶⁸

Giuda tenta di ricondurla invano al lume della ragione: «non commettere un'azione immorale per delle ragioni morali»,³⁶⁹ ma con il ritorno presso il vecchio marito, Sue perde tutta l'eccentricità che, pur scontata con l'isolamento, brillava in mezzo al grigiore del conformismo borghese. Con tutto ciò, la sua incoerenza persiste fino all'ultimo dialogo con Giuda. Pur avendo represso i suoi impulsi carnali sotto la rigida morale cristiana, essi la tradiscono affiorando inevitabilmente in modo incontrollabile: «Ho assoggettato il mio corpo quasi completamente. E tu ora non devi... non puoi... risvegliarlo».³⁷⁰ Ma subito dopo:

Si slanciò contro di lui e con la bocca contro la sua ella continuò: – devo dirtelo, oh, devo... o dolce amore mio! È stato soltanto... un matrimonio religioso... un matrimonio apparente...

[...]

³⁶⁵ T. Hardy, *Giuda l'oscuro*, cit., p. 383.

³⁶⁶ Ivi, p. 385

³⁶⁷ Ivi, p. 393.

³⁶⁸ Ivi, p. 394.

³⁶⁹ Ivi, p. 395.

³⁷⁰ Ivi, p. 434.

– Sì, ti amo! Lo sai fin troppo bene!... ma non devo!...³⁷¹

La sua ragione riafferra presto le redini e Sue si allontana per sempre: «perché vuoi continuare a tentarmi, Giuda! Sei troppo senza pietà!... Per fortuna, ora sono tornata in me stessa; non seguirmi... non guardarmi... lasciami, per carità!». ³⁷² La coscienza tormentata di Sue recide ogni connessione tra pensiero e atto, rottura che si è vista essere peculiare degli individui al centro di molti romanzi di secondo Ottocento.

La costruzione intricata e inafferrabile dell'interiorità di Sue è sintomatica della fluidificazione che i caratteri romanzeschi hanno conosciuto dalla metà del XIX secolo. Con *Giuda l'oscuro* Thomas Hardy punta i riflettori della narrazione sugli improvvisi spostamenti interiori dei suoi personaggi. È proprio nel peso assoluto attribuito a tali cambiamenti che è custodita tutta la singolare modernità del romanzo.³⁷³ Hardy apre le porte alle oscure regioni dell'interiorità umana, in particolar modo quelle di una figura così liquida da non poter essere fissata o definita una volta per tutte, creando un soggetto talmente vivo che sprigiona tutta l'incomprensibilità della natura umana.³⁷⁴ Con il suo incessante mutare posizioni, Sue contribuisce a minare la coerenza e unità caratteriale ancora vigente nello spazio romanzesco della prima metà del secolo. Come marcato dall'analisi dei brani, la protagonista, pur apparendo sicura ed emancipata, «è emotivamente prigioniera del retaggio vittoriano che pur avversa, ma che sotto forma di ansia, ipersensibilità, timore, e vero e proprio senso di colpa, risale continuamente alla superficie interferendo con le sue idee innovatrici, negandole il coraggio delle proprie convinzioni». ³⁷⁵ In aggiunta, il romanzo radicalizza il crollo dei modelli di virtù incarnati nei personaggi, per focalizzarsi su individui che rivendicano la propria autonomia proiettandosi in avanti e si sradicano dalla realtà sociale circostante, facendosi portavoce dell'alienazione e dell'insicurezza precipue dell'uomo moderno.³⁷⁶ Definito come «il primo romanzo del ventesimo secolo»,³⁷⁷ *Giuda l'oscuro* potenzia ulteriormente la svolta interiore, grazie alla capacità di Hardy di «calare un secchio nell'inconscio e accogliere qualsiasi cosa emerga». ³⁷⁸

³⁷¹ Ivi, p. 435.

³⁷² Ivi, p. 436.

³⁷³ Cf. M. Jacobus, *Sue the Obscure*, cit., p. 320.

³⁷⁴ Cf. R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., pp. 182-183.

³⁷⁵ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., p. 116.

³⁷⁶ Cf. ivi, p. 119.

³⁷⁷ R. Sumner, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, cit., p. 185 (trad. mia).

³⁷⁸ Ivi, p. 186 (trad. mia).

Introspettivi, cerebrali e analitici, dilaniati da ansie esistenziali e ossessionati da problemi ideologici, impegnati in incessanti dibattiti e trascinati da un moto che non conosce riposo, questi personaggi hanno perso tutta la saggezza antica: l'istinto della vita, l'accettazione delle leggi universali, il senso della continuità e della comunanza. [...]

Chiusi nella propria separatezza, assorbiti e ossessionati dal proprio io, i personaggi di *Jude* hanno perso la facoltà di veder il mondo, di guardare cioè fuori dell'io, per essere parte del mondo.³⁷⁹

Scopo precipuo del primo capitolo dell'elaborato è stato quello di illustrare il consolidamento dell'*inward turn* nel romanzo occidentale di secondo Ottocento, ponendo particolare rilievo sulla più scrupolosa esplorazione dell'intricato mondo interiore dell'essere umano. Il nocciolo del nuovo paradigma narrativo viene occupato da un individualismo chiuso in se stesso, che, come già ribadito, è sintomatico di mutamenti socioeconomici più profondi. L'alienazione sempre più radicale del singolo operaio estraniato dal suo lavoro e da se stesso e la conseguente frammentazione della collettività nel mondo soggiogato dalle grinfie del capitalismo affiorano sulla superficie letteraria nella costruzione di cosmi narrativi abitati da individui isolati, incapaci di dirottare l'onda della modernità che li opprime e travolge. Gli autori, immersi in una realtà dove le certezze universali sono crollate, catalizzano la vertigine esistenziale del moderno nel tormentato ripiegamento interiore dei loro personaggi, i quali, costatato come unico orizzonte possibile il caos e l'alienazione, reagiscono alla crisi scrutando in se stessi un qualche appiglio per salvarsi dal tracollo. *Delitto e castigo*, *Anna Karenina*, *Madame Bovary* e *Giuda l'oscuro* sono esemplificativi in questo senso, in quanto imperniano la loro narrazione attorno a individui emarginati che hanno irrimediabilmente perduto il contatto con un mondo che li tiene prigionieri e che rende velleitario ogni loro sforzo per trasformarlo. I romanzi presi in esame non intrecciano trame farcite di grandi azioni o colpi di scena, bensì registrano la più ricca e intricata attività mentale dei personaggi, colti al chiuso della loro emarginazione e intenti a traslare vanamente nel reale i propri pensieri e le proprie ambizioni. *Fil rouge* delle opere approfondite è il crollo delle illusioni che fa ineludibilmente precipitare i protagonisti nel vuoto di un'insaziabile insoddisfazione. Molti romanzi della seconda metà del XIX secolo proiettano i riflettori su personaggi dal carattere contraddittorio e sfuggevole e lo sforzo da parte degli autori di mimare la fluidità dei pensieri ha rinnovato il modo di narrare, introducendo tecniche come il discorso indiretto libero o forme incipienti del flusso di coscienza, gettando così le

³⁷⁹ E. Paganelli, *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, cit., pp. 120-121.

fondamenta su cui si ergerà l'edificio modernista. Nel capitolo seguente, si prosegue con l'analisi dello slittamento secondo ottocentesco verso l'interiorità umana. Particolare attenzione viene posta sulla soggettivazione delle dimensioni di Tempo e Storia, che è un'ulteriore manifestazione di un fenomeno culturale di più ampia portata.

CAPITOLO II

La guerra soggettiva contro Tempo e Storia

Se gli sguardi potessero consumare le cose,
Frédéric avrebbe fatto sparire l'orologio a
forza di fissarlo. Comunque, l'orologio
camminava.

Gustave Flaubert, *L'educazione
sentimentale*.

2.1 Orologi molli

Il secondo capitolo prende in analisi la metamorfosi ottocentesca della percezione temporale e storica. Essa viene radicalmente assorbita nella sfera della soggettività, la quale si aliena sia dal tempo ciclico della vita sia da quello storico collettivo, che imperterriti compiono il loro irrefrenabile corso. Il romanzo della seconda metà del XIX secolo porta sulle proprie pagine i segni di questo mutamento: sfidando la lineare corsa di Chronos, narra di vite trasportate e inesorabilmente travolte dalla mareggiata del flusso psichico. La soggettivazione del tempo propagata dai romanzi costituisce un ulteriore sintomo della svolta interiore inquadrata in questa tesi. Nel corso dell'Ottocento con il dilagare dell'individualismo borghese, suggerisce Helga Nowotny, assume un'inedita rilevanza il tempo privato, ovvero «una specifica prospettiva io-tempo in grado di distinguere tra tempo “proprio” e tempo estraneo». ¹ L'agiato ceto medio poté dedicarsi ai propri interessi privati, l'opera, il teatro, i musei, le mostre pubbliche o la lettura ²: il sacro «ideale di lavoro era accompagnato da quello dell'ozio». ³ Peter Gay, nell'opera dedicata al ritratto del borghese ottocentesco, marca la rilevanza della privacy nella cultura borghese ottocentesca. Fino al XVIII secolo, in effetti, «la maggior parte delle persone viveva tutta la vita essenzialmente in pubblico», ⁴ poi, a partire dal secolo successivo, cominciò ad imperare la privatizzazione del tempo e dello spazio: «La concezione della privacy tra le classi medie era strettamente associata a quell'atteggiamento moderno che i vittoriani

¹ H. Nowotny, *Tempo privato. Origine e struttura del concetto di tempo*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 14.

² Cf. P. Gay, *Il secolo inquieto...*, cit., pp. 242-243.

³ Ivi, p. 230.

⁴ Ivi, p. 264.

chiamarono “individualismo”». ⁵ Se da un lato la borghesia sembra essersi ritagliata un piccolo spazio d’azione libero e autonomo, dall’altro, riscontra Gay, la chiusura nella privata stanza dell’io cela il lato oscuro dell’alienazione e dell’atomizzazione. ⁶ Pertanto, nella società capitalista raggiunge la sua acme il lungo processo di frammentazione dell’unità temporale in un pulviscolo di vite particolari, ⁷ protette da «un ombrello che copriva emozioni e convinzioni diverse: ribellione, misantropia, modestia, bramosia di autonomia decisionale». ⁸ La possibilità di potersi dedicare a se stessi rende i vittoriani «attivissimi nell’interrogarsi circa il loro io» ⁹ e nel condurre incessanti autoanalisi. Così, l’individualismo borghese favorisce la diffusione di una percezione temporale squisitamente soggettiva, un sentimento «confinato alla sfera privata, sottratta allo sguardo altrui: il tempo segreto dell’Io in divenire» ¹⁰ che racconta una storia particolare e segue il farsi di una piccola monade dal suo generarsi al suo estinguersi. «Il tempo personale individuale è necessariamente inserito nell’arco di un tempo di vita», ¹¹ nel costante sforzo di armonizzare il suo ritmo personale con quello più vasto e rapido della società. L’orologio privato si dissocia nettamente da quello esteriore, i cui ingranaggi subiscono un’intensa accelerazione mossi dal motore del capitalismo, che, affamato di profitto, corre irrefrenabilmente verso un perpetuo rinnovamento e distruzione di sé. ¹² «L’andatura divenne più importante della meta: chi indugiava restava indietro; ogni cosa, e innanzi tutto il tempo, diveniva movimento forsennato; il nuovo mito si chiamava velocità». ¹³ Nello stesso frangente di tempo si produce di più, forzando il proletariato a uniformarsi al moto febbrile della macchina per non frenare la corsa verso il progresso. ¹⁴ Da questa constatazione Nowotny congettura che le sommosse operaie del secolo XIX possono essere interpretate altresì come una rivendicazione di quel diritto al tempo personale bruciato dall’incessante lavoro in fabbrica. ¹⁵ La meccanica e paralizzante ciclicità delle lancette cementa il magmatico fluire della vita, ¹⁶ il quale, proprio in questo secolo, scova un canale di sfogo nel libero flusso dell’interiorità.

La scissione tra tempo esteriore e tempo interiore si radicalizza sintomaticamente nel romanzo di secondo Ottocento, emergendo, come individua Marco Praloran, con particolare

⁵ Ivi, p. 284.

⁶ Cf. ivi, p. 285.

⁷ M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 362.

⁸ P. Gay, *Il secolo inquieto...*, cit., p. 282.

⁹ Ivi, p. 287.

¹⁰ H. Nowotny, *Tempo privato. Origine e struttura del concetto di tempo*, cit., pp. 38-39.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Cf. ivi, p. 94.

¹³ Ivi, p. 88.

¹⁴ Cf. ivi, 49.

¹⁵ Cf. ivi, 38.

¹⁶ Cf. p. 98.

evidenza nella «progressione “esterno > interno”», la quale viene sancita attraverso il passaggio dai dialoghi, voce della collettività, all’analisi introspettiva, visione parziale in contrasto con quella sociale¹⁷:

Se il primo movimento è in qualche modo scandito dall’orologio del salotto, dalle «entrate» e «uscite» di un rituale mondano, nel secondo movimento il tempo si dilata e se ne sfumano i contorni attorno alla riflessione soggettiva. Naturalmente questa alternanza funge da passaggio tra il tempo di una verità dissimulata e il tempo di un’interpretazione, di una verità rivelata.¹⁸

Molti romanzi al centro di questo lavoro inquadrano una temporalità esterna, cadenzata, per esempio, dalla routine delle visite pubbliche e dei balli; basti pensare a romanzi come *Oblòmov*, *Madame Bovary*, *L’educazione sentimentale*, *Anna Karenina*, *Padri e figli* o *Una vita*. In queste opere, come dichiara Giuseppe di Giacomo nella sua lettura di *Teoria del romanzo* di Lukács, il tempo oggettivo che scorre intoccato alle spalle dei personaggi appare in realtà «non come un tempo riempito di avvenimenti sociali e storici, bensì come una vuota successione. Questo significa che qui il tempo è puro scorrimento e insieme totale stasi».¹⁹ Ciononostante, il fuoco narrativo scivola dalla scansione meccanica di una linearità temporale accelerata, ma inconsistente, a quella caotica e sbrigliata della mente umana. La dicotomia tra le due dimensioni si radica nella perdita di corrispondenza tra «senso e vita», tra «essenza e temporalità»,²⁰ tratto distintivo del romanzo moderno. Non solo scompare il legame epico tra tempo e azione, ma, come perora Lukács, «si potrebbe quasi dire che, nei suoi aspetti più intimi, l’intera azione del romanzo non sia che una lotta contro la potenza del tempo»,²¹ la quale si configura come il nemico contro cui la soggettività accampa per sé un significato assoluto.²² Così «in molti romanzi moderni il tempo si riduce ai processi di coscienza, nei quali non ha luogo alcun progresso e alcun avvenimento: non si fa altro che girare a vuoto».²³ Nella seconda metà del XIX secolo la successione ordinata e cronologia degli eventi viene sempre più eclissata dal caos del tempo interiore. Tale slittamento rinnova le tecniche di mimesi della vita psichica

¹⁷ Cf. M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in F. Moretti, *Il romanzo. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 230.

¹⁸ Ivi, pp. 230-231.

¹⁹ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma, Laterza, 1999, p. 52.

²⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 353.

²¹ *Ibidem*.

²² Cf. G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura...*, cit., p. 51.

²³ Ivi, p. 52.

in nome di una totalizzante interiorità, come il monologo interiore o il discorso indiretto libero, i quali traducono verbalmente il movimento della mente in maniera isocrona, fissando sulla pagine «non una successione di nodi, ma il fluire costante, quasi “informale” del tempo psichico, una dilatazione e una tendenza a lunghi spazi uniformi senza gerarchie».²⁴ La percezione temporale veicolata da questa letteratura è così alterata e dilatata: «la durata degli avvenimenti, spesso cristallizzati, si espande fino a limiti allora sconosciuti, anche perché il flusso della memoria riproduce eventi anteriori, continui flashback che frammentano la struttura lineare della temporalità».²⁵ A scandire il ritmo della narrazione non sono più le rigide leggi esteriori dell’orologio, bensì l’anarchia dell’erratica mente e memoria umana. Tempo e soggettività sono inscindibilmente intrecciati nel romanzo moderno.²⁶ Esemplificativo è il sopracitato monologo che precede il suicidio di Anna Karenina, il cui libero affastellamento di pensieri e ricordi precorre il flusso di coscienza joyciano. I monologhi tolstoiani, asserisce Dorrit Cohn, non sono altro che «citazioni verbali, come un residuo verbale che rimane in una mente che si allenta o perde il suo controllo sulla logica sintattica».²⁷

2.2 *Alla ricerca del tempo sprecato in L’educazione sentimentale*

Flaubert in *L’educazione sentimentale. Storia di un giovane* (1869) raggruma un pulviscolo di vite travolto dall’inondazione spietata del tempo esteriore, contro il quale il protagonista Frédéric Moreau schiera una labile temporalità individuale farcita di sogni e vacue speranze. Il grande vero soggetto, in realtà, attraversa silenzioso la galassia di esistenze che animano il libro, per poi inavvertitamente dileguarsi: è la vita nel suo «trascorrere e svanire, che si tiene su da sola perché ha in se stessa, nello scintillio del suo fluire, il suo senso inesplicabile e fuggitivo».²⁸ *L’educazione sentimentale* è pertanto «il romanzo del tempo, che forma e disperde l’individualità, e dell’amore, il doloroso antagonista di Cronos».²⁹ Il sottotitolo, *Storia di un giovane*, rivela che la penna dell’autore segue il farsi, o meglio il disfarsi, della vita di un ragazzo (e insieme di una generazione) paralizzata dall’attesa e dalla speranza, mentre inesorabili le lancette del tempo la consumano sino a ridurla a un vuoto scheletro o addirittura

²⁴ M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, cit., p. 234.

²⁵ Ivi, p. 232.

²⁶ Cf. ivi, p. 234.

²⁷ D. Cohn, *Transparent Minds...*, cit., p. 85 (trad. mia).

²⁸ C. Magris, *Flaubert e il libro su niente*, in Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 19.

²⁹ *Ibidem*.

polvere. Il titolo non ha a che vedere con la crescita individuale caratteristica del *Bildungsroman*, poiché alla fine Frédéric non esperisce alcuna educazione. La giovinezza, precisa Giovanni Bottirolì, è qui da intendersi «come immaturità permanente, come dispendio di un immenso privilegio: il tempo, la possibilità di avere – e di perdere – tempo».³⁰ Nessuno dei personaggi saprà trovarlo, esso viene solo sprecato. Gli eventi di per sé non interessano all'autore, focali sono invece gli spazi vuoti tra di essi, che vengono costantemente colmati da proiezioni verso un ipotetico futuro o da rimediazioni nostalgiche del passato.³¹ Flaubert, in breve, «è probabilmente il primo grande romanziere a comprendere che il romanzo si situa *nel tempo*, e a sfruttare questo suo potenziale tragico».³²

L'educazione sentimentale dispiega limpidamente la forbice che nel corso del XIX secolo si allarga irreparabilmente tra il tempo ciclico e meccanico della realtà esterna e quello inafferrabile e caotico della percezione individuale. Il primo appare sin dall'incipit: «Il 15 settembre 1840, verso le sei del mattino il *Ville-de-Montereau* stava per partire e spandeva grosse volute di fumo davanti al quai Saint-Bernard».³³ Il romanzo si apre difatti al tempo registrato e socialmente condiviso dei calendari, orologi e degli orari,³⁴ i quali per tutta la narrazione scandiscono con freddezza meccanica la corsa lineare di Chronos che investe i personaggi sino all'ossessione. Atteggiamento precipuo di Frédéric è invero la maniacalità con cui fissa lo scorrere delle lancette nei momenti d'attesa, come quando aspetta Regimbart: «Poi subito voltandosi verso l'orologio: – Ma sarà qui, spero, fra dieci minuti, un quarto d'ora al massimo»,³⁵ o la signora Arnault:

Suonarono finalmente le due.

«È adesso! È adesso! – si disse, – esce di casa, si avvicina!»; e un minuto dopo: «Avrebbe avuto il tempo di arrivare». Fino alle tre cercò di calmarsi: «No, non è in ritardo, un po' di pazienza!»

E, per ingannare il tempo, esaminava le rare botteghe. [...]

Quando vide, al suo orologio, che erano le quattro, provò quasi una vertigine, un terrore.³⁶

³⁰ G. Bottirolì, *Introduzione*, cit., p. V.

³¹ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 191.

³² Ivi, pp. 190-191

³³ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 5.

³⁴ W. Paulson, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, New York, Twayne Publishers, 1992, p. 24.

³⁵ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 123.

³⁶ Ivi, p. 316.

Un'ossessione che ricorda quella di Anna Karenina in attesa del marito: «Guardò l'orologio. Erano passati dodici minuti. “Ormai avrà ricevuto il biglietto e starà tornando. Manca poco, una decina di minuti in tutto [...]”»,³⁷ ma poco dopo, riprendendo un passo già citato: «“Ci vogliono quindici minuti per andare e quindici per tornare. [...]”» Anna tornò alla finestra e guardò fuori. Vronskij avrebbe già dovuto essere di ritorno. Ma poteva avere sbagliato i calcoli, pensò, dunque provò a ricordare a che ora era uscito e si mise a contare i minuti».³⁸ I romanzi realisti ottocenteschi veicolano una quotidianità essenzialmente moderna, regolata dalle fisiche leggi del tempo meccanicizzato, che dissolve il susseguirsi naturale della giornata e inculca negli individui un morboso, quasi patologico, attaccamento agli ingranaggi di quello strumento che aleggia sopra le loro teste. Alle piccole esistenze dei personaggi immerse nella società borghese non è permesso seguire il loro spontaneo fluire, bensì esse sono controllate e scandite dalla ripetitiva ciclicità dei riti e degli appuntamenti quotidiani. Bachtin osserva che il tempo flaubertiano

è privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. Il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione, le stesse parole, ecc. in questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono, hanno mogli, amanti (senza legami d'amore), intessono piccoli intrighi, se ne stanno nelle loro botteghe o nei loro uffici, giocano a carte, fanno pettegolezzi. È il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana.³⁹

La ripetitività dei giorni che invischia i personaggi emerge anche dalla struttura del romanzo: esso comincia con la partenza di Frédéric e si chiude con il suo ritorno in provincia, con «il richiudersi istintivo e solipsistico nel proprio guscio».⁴⁰ Cionondimeno, egli non fa rientro a casa più maturo e affermato, bensì solo svuotato di tutti i sogni e ambizioni giovanili. Il protagonista è dunque come il battello che salpa all'inizio del romanzo; immobile si lascia trasportare dalla corrente del tempo,⁴¹ il quale da un lato fluisce identico come gli scatti ciclici delle lancette (il protagonista sembra infatti incappare ripetutamente nelle stesse situazioni paralizzanti) e dall'altro irreversibile erode le vite, spaccando una voragine che scinde il

³⁷ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, cit., p. 817.

³⁸ Ivi, p. 817.

³⁹ M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 395.

⁴⁰ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 187.

⁴¹ Cf. ivi, p. 151.

presente dal passato⁴²: «Allora Frédéric ripensò ai giorni già lontani, quando invidiava l'indicibile felicità di trovarsi in una di quelle carrozze, accanto a una di quelle donne. Ora la possedeva, quella felicità, ma non per questo era più lieto». ⁴³ La trama del romanzo è intessuta di immagini legate sia alla fluidità sia all'immobilità, specchio di una condizione psichica generazionale: la «stanchezza di vivere». ⁴⁴ Mentre l'attesa logora Frédéric, un diluvio imperversa fuori dal ristorante: «La pioggia batteva con un rumore di grandine sul mantice di calesse. Scostando la tendina di mussola vedeva nella strada il povero cavallo, immobile come un cavallo di legno. Il rigagnolo diventato enorme scorreva tra due raggi delle ruote». ⁴⁵ Se fuori il fiume del Tempo scorre irrefrenabile scavando nel suo piatto letto, Frédéric si illude di poterlo fuggire immergendosi nel tempo soggettivo del sogno e dell'attesa, attraverso il quale anche il lettore esperisce una percezione temporale alterata, quella del protagonista. Puntualizza Giovanni Cacciavillani che

noi vediamo il mondo con gli occhi di Frédéric, attraverso uno sguardo ampiamente deformante e pur in grado di cogliere valori di verità che non hanno però niente di oggettivo, di consensuale, ma che si riferiscono alla peculiarità “generazionale” di non saper più costruirsi un senso globale e totalizzante della storia e del mondo. ⁴⁶

Consolidando l'impiego nella narrazione della focalizzazione interna, l'autore radicalizza l'interesse verso l'interiorità umana seguendo il flusso della coscienza del protagonista e adottando i suoi occhi come filtro di percezione del mondo ⁴⁷: in *L'educazione sentimentale* il tempo e la soggettività sono inscindibilmente intrecciati. Frédéric reagisce alla celere sfioritura dell'io manomettendo i meccanismi di Chronos con un tempo tutto individuale, liquido e informe, avulso dalla scansione cronologica e lineare degli eventi. ⁴⁸ La rapidità della vita, il ritmo della narrazione, tutto rallenta e viene deformato dalla psiche del protagonista: «la noia, vaga e diffusa, pareva rallentare il movimento del battello, e rendere ancor più insignificante l'aspetto dei viaggiatori». ⁴⁹ Frédéric si perde nel farneticare della sua mente, sogna un amore romantico, spera una carriera brillante. Si crogiola insomma nella fantasticheria di una vita

⁴² Cf. W. Paulson, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, cit., p. 99.

⁴³ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 239.

⁴⁴ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 187.

⁴⁵ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 124.

⁴⁶ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, Rimini, Panozzo, 2000, p. 8.

⁴⁷ Cf. D. A. Williams, *The Hidden Life at its Source. A Study of Flaubert's L'Éducation Sentimentale*, Hull, Hull University Press, 1987, p. 8.

⁴⁸ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., pp. 191-192.

⁴⁹ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 8.

migliore: «Rientrava nella sua camera; poi, sdraiato sul divano, si abbandonava a pensieri disordinati: piani di lavoro, propositi di vita, slanci verso il futuro».⁵⁰ Così anche il lettore viene immerso nel tempo psicologico del protagonista, il quale, narcotizzato nell'«eterno *presente*»⁵¹ della sua coscienza senza orologi, sceglie di «contemplare lo spettacolo della vita accendendolo con le luci del cinema interiore».⁵² *L'educazione sentimentale* «distilla un tempo vuoto, un tempo sospeso, o un tempo di aspettativa assoluta: mentre l'eroe fantastica, il tempo scorre, la fuga delle ore trascina tutto anche quando non succede niente».⁵³ Così le vicende, pur essendo narrate dalla freddezza e oggettività dell'invisibile narratore flaubertiano, risentono della soggettività percettiva di Frédéric⁵⁴; il racconto mima il tempo della mente, tranciando le connessioni causa-effetto degli eventi.

Giovanni Cacciavillani condensa le cangianti sfumature della personalità di Frédéric Moreau adottando la definizione coniata da Sartre di «coscienza immaginativa».⁵⁵ In effetti, il protagonista è perennemente colto nell'atteggiamento di fantasticare mondi possibili. L'immaginazione, asserisce Sartre, «è un atto magico. È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prender possesso. In tale atto, c'è sempre qualcosa d'imperioso e di infantile, un rifiuto di tener conto della distanza, delle difficoltà».⁵⁶ Per il protagonista la fantasticheria costituisce una forma di escapismo dalla contingenza deludente del mondo, una sorta di «negazione della condizione di *essere nel mondo*, come un anti-mondo».⁵⁷ Solo qui è in grado di scovare un'appagante, ma effimera, soddisfazione ai propri desideri che la realtà esterna sembra invece negare. Sartre precisa che questa particolare coscienza finisce con il circondarsi «da un corteggio di oggetti-fantasma: i quali, pur possedendo tutti a primo aspetto un aspetto sensibile, non sono i medesimi di quelli della percezione».⁵⁸ Così, la donna amata viene idealizzata dal giovane sognatore. Appena Frédéric scorge per la prima volta la signora Arnoux, è per lui «come un'apparizione»⁵⁹ e la sua coscienza sognante la trasfigura in un essere «etereo, volatile, privo di pesantezza»⁶⁰:

⁵⁰ Ivi, p. 76.

⁵¹ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 191.

⁵² G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'«Educazione sentimentale»*, cit., p. 17.

⁵³ Ivi, p. 15.

⁵⁴ Cf. M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, cit., p. 233.

⁵⁵ J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia e fenomenologia dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1984, p. 25.

⁵⁶ Ivi, p. 193.

⁵⁷ Ivi, p. 210.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 8.

⁶⁰ Ivi, p. 14.

La contemplazione di quella donna lo spossava, come l'uso di un profumo troppo forte. Tutto questo penetrò nel profondo della sua natura, diventò quasi un modo di sentire, un modo nuovo di esistere.

[...] tutte le donne gli ricordavano quell'unica per qualche somiglianza o per il violento contrasto. Guardava, nelle vetrine, gli scialli, i merletti e i monili di pietre preziose e li immaginava drappeggiati intorno a lei, cuciti sul suo petto, scintillanti fra i suoi capelli neri. Nelle ceste delle fioraie, i fiori sbocciavano perché lei passando li cogliesse, nelle vetrine dei calzolai le pantofoline di raso orlate di cigno aspettavano il suo piede; tutte le strade conducevano alla sua casa, e le carrozze sostavano nelle piazze per potercisi far portare più in fretta. Parigi esisteva in riferimento alla sua persona, e la grande città con tutte le sue voci ronzava intorno a lei come una immensa orchestra.⁶¹

Se da un lato la coscienza immaginativa porta Frédéric a costruire «un mondo di fantasia in cui egli si eclissa», dall'altro essa si muove in senso «derealizzante», ovvero disintegrando la realtà esterna.⁶² Durante i moti del '48, Frédéric e il signor Arnoux, marito della sua amata, si ritrovano a dormire assieme dopo aver prestato servizio come guardie. È in quell'occasione che il giovane sogna di sparare al rivale, fantasticando una vita trascorsa interamente in compagnia della signora Arnoux:

E subito gli passarono davanti agli occhi infinite immagini. Si vide con Lei, di notte, in una diligenza; poi sulla riva di un fiume in una sera d'estate, e sotto il lume di una lampada loro due, nella loro casa. Indugiò perfino a fare i calcoli di vita domestica, disposizioni per la casa contemplando già, toccando con la mano la sua felicità; e per raggiungerla sarebbe bastato solamente che il cane del fucile si alzasse! Si poteva spingerlo con il piede: il colpo partirebbe, sarebbe stato un caso, niente di più!

Frédéric si soffermò su questa idea, come un drammaturgo che compone. Di colpo gli sembrò che non fosse lontano dal passare all'azione, che lui stesse per contribuirvi, e di desiderarlo; allora una grande paura lo colse. Ma in mezzo a tanta angoscia provava una speranza di piacere e ci si sprofondava sempre più sentendo con terrore che i suoi scrupoli scomparivano; nel delirio di quel fantasticare il resto del mondo svaniva; e lui non aveva più coscienza di se stesso se non per una insopportabile oppressione al petto.⁶³

⁶¹ Ivi, p. 79.

⁶² Cf. G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Educazione sentimentale"*, cit., p. 9.

⁶³ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 361.

Nella gioia trepidante di aver ereditato il patrimonio dello zio e di poter finalmente svincolarsi dall'inerzia esistenziale, la mente di Frédéric vagheggia l'idea di una vita dedicata alla raffinatezza e all'eleganza parigina. «Come un architetto che disegna la pianta di un palazzo, dispose in anticipo il piano della sua vita. La colmò di raffinatezze e di splendori [...]. La contemplazione di tutto questo era così intensa che gli oggetti intorno a lui erano scomparsi». ⁶⁴ Il suo io si immerge nella fantasticheria in modo così totalizzante da dileguarsi e dileguare la realtà circostante. Sartre avanza che l'allucinazione sembrerebbe coincidere «con un brusco annullamento della realtà percepita; non prende posto nel mondo reale; lo esclude». ⁶⁵ Venuto a conoscenza della gravidanza dell'amante Rosanette, il vagheggiamento proietta nella coscienza di Frédéric il miraggio di un mondo dove ad essere incinta è la signora Arnoux:

E la sua immaginazione divenne così intensa che ebbe quasi un'allucinazione. Vedeva, là sul tappeto, davanti al caminetto, una bambina. Assomigliava alla signora Arnoux, e anche a lui, un poco: bruna, bianca, con gli occhi neri, lunghe sopracciglia, un nastro rosa nei capelli inanellati! (Oh, come le avrebbe voluto bene!) E gli pareva di sentire la sua voce: «Papà! Papà!». ⁶⁶

Il protagonista è costantemente narcotizzato da un sogno ad occhi aperti che sfuma i confini tra realtà e illusione: «Frédéric arredava un palazzo alla moresca, per viverci coricato su divani di cachemire, al mormorio di uno zampillo, servito da paggi negri: e queste cose sognate diventavano alla fine talmente precise che lo lasciavano sconcertato come se le avesse perdute». ⁶⁷ Le allucinazioni e le proiezioni nel futuro vengono esasperate dalla costante condizione di morbosa attesa del protagonista; egli, infatti, aspetta passivamente l'arrivo dell'evento fortuito, di quell'istante «che interrompe il fluire dei momenti» e in cui «è possibile "alimentare" le scintille della speranza e "spazzolare contropelo la storia"». ⁶⁸ E mentre aspetta egli sogna, facendosi cullare dalle onde del tempo e lasciandosi «andare alla deriva dell'eterna attesa» ⁶⁹:

Frédéric dovette assistere, in piedi, a interminabili partite di biliardo, inaffiate da innumerevoli bicchieri di birra; e rimase là fino a mezzanotte senza sapere perché, per

⁶⁴ Ivi, p. 120.

⁶⁵ J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza...*, cit., p. 233.

⁶⁶ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 410.

⁶⁷ Ivi, p. 63.

⁶⁸ H. Nowotny, *Tempo privato. Origine e struttura del concetto di tempo*, cit., p. 159.

⁶⁹ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'"Educazione sentimentale"*, cit., p. 12.

vigliaccheria, per stupidaggine, nella incerta speranza di un avvenimento qualsiasi favorevole al suo amore.⁷⁰

Egli è in una perpetua tensione verso il futuro, «proiettato fuori dal presente, fuori dall'*hic et nunc*, proteso verso un mondo vuoto di sogni che si consumano dall'interno».⁷¹ Minkowski in *Tempo vissuto* definisce l'attesa come il rovescio dell'attività, poiché mentre in quest'ultima «tendiamo verso l'avvenire, nell'attesa, al contrario, viviamo per così dire il tempo in senso inverso; vediamo l'avvenire venire verso di noi e attendiamo che questo avvenire (previsto) divenga presente».⁷² Per quanto apparentemente innocuo, l'atto di aspettare «ingloba tutto l'essere vivente, sospende la sua attività e lo immobilizza, angosciato, nell'attesa. L'attesa contiene in sé un fattore di arresto brutale che toglie il respiro».⁷³ Il fiato di Frédéric rimane così sospeso nella speranza che i suoi desideri vengano traslati in atto, mentre fuori il tempo oggettivo fluisce indifferente, corrodendo lentamente la sua vita sino a consumarla. Un episodio di intensa attesa particolarmente paradigmatico è quando Frédéric spreca due giorni alla ricerca affannata del nuovo indirizzo della famiglia Arnoux. Solo Regimbart può fornirgli l'informazione ed egli lo aspetta «perduto in una desolazione infinita»⁷⁴: «Per ingannare la noia, Frédéric cambiava posto; andò a mettersi in fondo, poi a destra, poi a sinistra, o restava in mezzo al divano con le braccia distese».⁷⁵ Ancora più snervante è l'attesa durante l'appuntamento mancato con la signora Arnoux:

Si mise a ricavare pronostici: dal numero delle monete prese in mano a caso, dalla fisionomia dei passanti, dal colore dei cavalli; quando il presagio era avverso, si sforzava di non crederci. Negli accessi di rabbia contro la signora Arnoux, la insultava a mezza voce. Poi erano stati di debolezza da farlo quasi svenire, e, all'improvviso, un risollevarsi della speranza. Lei stava per arrivare; era lì, dietro le sue spalle. Si voltava: niente! Una volta vide, a circa trenta passi, una donna che aveva la stessa statura, lo stesso vestito. La raggiunse: non era lei. Arrivarono le cinque, le cinque e mezza, le sei. Accendevano il gas. La signora Arnoux non era venuta.⁷⁶

⁷⁰ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 78.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² E. Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 83.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 124.

⁷⁵ *Ivi*, p. 124.

⁷⁶ *Ivi*, p. 317.

In questa sospensione allucinatoria «il mondo esterno viene ad essere messo tra parentesi»⁷⁷ e l'io si dissolve nella condizione di stasi. Solo in questa «speranza febbrile, tesa, di un evento che non si produrrà, Frédéric conosce un'ulteriore esperienza del tempo che accresce ancora di più la dissoluzione interna, la demolizione».⁷⁸ Sartre dichiara a proposito che il mondo dell'immaginazione è totalmente isolato e accessibile solo se il soggetto si irrealizza.⁷⁹ Vivere chiusi nella dimensione privata dell'attesa spinge il desiderio a proiettare «la propria realizzazione su scenari di tipo allucinatorio, ma in questo modo va al di sopra appunto dell'immaginario, fino a provare il rimpianto di averlo perduto prima ancora di averne avuto l'effettivo possesso; e le dinamiche dell'ambizione risultano annullate».⁸⁰ Come si è accennato, l'attesa nega l'attività e ancora prima di agire Frédéric rimpiange il fallimento. L'«anticipazione negativa»⁸¹ dell'evento stronca i voli dell'immaginazione inculcando in Frédéric l'angoscia dell'insuccesso; quando in ultima si decide a scrivere una lettera a Marie Arnoux per dichiararsi, subito la strappa preferendo non agire, in quanto «paralizzato dalla paura di uno smacco».⁸² Egli si dimostra incapace di afferrare l'occasione propizia al cambiamento nel ciclico ripetersi delle giornate e rimane invischiato nella «passività che tocca le radici dell'essere».⁸³ Qualsiasi slancio all'azione è bloccato sul nascere da un torpore della mente «che letargizza gli embrioni del pensiero. [...] Egli ha “visioni” che lo portano ad un accaparramento di futuro che ben presto si svuota e si autoannienta»⁸⁴:

Quanto a tentare di farne la sua amante, era sicuro che ogni tentativo sarebbe stato vano.

[...]

Eppure pensava alla felicità di vivere con lei, di darle del tu, di passarle le mani sui capelli, a lungo, o di stare per terra in ginocchio, con le braccia intorno alla vita di lei, a berle negli occhi l'anima!

Ma era necessario, per questo, capovolgere il corso del destino; invece, essendo incapace di agire, malediceva Dio e, accusando se stesso di vigliaccheria, si rigirava nella sua

⁷⁷ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 72.

⁷⁸ Ivi, p. 65.

⁷⁹ Cf. J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza...*, cit., p. 205.

⁸⁰ P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, traduzione di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 188.

⁸¹ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 37.

⁸² G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 28.

⁸³ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 80.

⁸⁴ Ivi, p. 31.

passione come un prigioniero nella sua cella. Un'angoscia senza mutamento lo soffocava.
Restava immobile per ore e ore, oppure scoppiava in pianto.⁸⁵

Alla fine, le ambizioni dei personaggi si dissolvono in un nulla di fatto. Frédéric è «bloccato da una sorta di timore religioso», da una «paura di fare troppo o di non fare abbastanza» e insieme da un indelebile senso di perdizione nel sentirsi «come un uomo caduto in fondo a un abisso, il quale sa che non lo soccorreranno e che deve morire».⁸⁶ Dinnanzi alla prassi si paralizza nell'accidia da cui non sa svincolarsi se non nella magica «fantasticheria irrealizzante, che passivizza il soggetto in un mondo atono e de-vitalizzato (proiezione del mondo interno)»⁸⁷ e che Frédéric preferisce a una realtà che egli non sa guardare in faccia. Il desiderio, secondo lo studio di Minkoski, non sarebbe altro che «un'ombra proiettata dall'attività all'interno dell'io, come una *rappresentazione vissuta* dell'attività»⁸⁸ e in Frédéric essa rimane ombra, senza alcun legame tangibile con il mondo materiale. *L'educazione sentimentale* «canta la poesia dell'irraggiungibile».⁸⁹ Prosegue Minkoski che l'atto desiderante comporta «un ritirarsi rispetto all'attività, che va verso l'io intimo, verso l'interno, verso il “dentro”».⁹⁰ Ripiegatosi su se stesso, «Frédéric invecchia, appassisce; si abitua a sopportare l'inattività della mente e inerzia del cuore. Vive un tempo omogeneo».⁹¹ La fantasticheria, riscontra Franco Moretti, fonde indistintamente il passato, il presente e il futuro.⁹² Con tutto ciò, alle innumerevoli aspirazioni sussegue sempre l'onda del loro smacco: il fervore scatenato dall'ideale è incessantemente seguito dal disincanto. «Ed è sulla trama di tanti consimili micro-lutti che la disillusione, il sentimento di scacco, di fallimento vanno parallelamente edificandosi nel tempo. Nulla di clamoroso: ma una silenziosa erosione senza fine».⁹³ Sin dalla fanciullezza le ambizioni di Frédéric dispiegano la loro natura fallimentare: «Ma dietro quei voli della speranza venivano i dubbi. Dopo eccessi di verbosa allegria, piombavano in profondi silenzi».⁹⁴ All'inizio del romanzo, l'amico di studi Deslauriers annuncia al protagonista la partenza per Troyes, sbriciolando il desiderio di quest'ultimo di vivere e lavorare assieme a Parigi: «crollava il primo dei suoi sogni. – Consolati, – disse il figlio del capitano, – la vita è lunga e noi siamo giovani.

⁸⁵ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., pp. 80-81.

⁸⁶ Ivi, pp. 228-229.

⁸⁷ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 51.

⁸⁸ E. Minkowski, *Il tempo vissuto...*, cit., p. 93.

⁸⁹ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 165.

⁹⁰ E. Minkowski, *Il tempo vissuto...*, cit., p. 93.

⁹¹ G. Bottiroli, *Introduzione*, cit., p. XIV.

⁹² Cf. M. Franco, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 241.

⁹³ Ivi, pp. 29-30.

⁹⁴ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 19.

Ti ritroverò! Non pensarci più!».⁹⁵ Frédéric, così gli altri personaggi, vedrà piombare uno dopo l'altro tutti i suoi progetti, come quello di diventare pittore, poeta, ministro o raggiungere il benessere economico: «Addio sogni, addio vita grandiosa che contava di fare!».⁹⁶ Non vi è nulla di tragico, rimarca Bottioli, solo delusioni su delusioni: «ciò che sgorga da ogni pagina, sino a formare una superficie immobile, è la stupefacente amarezza della vita, la perseveranza dello spreco, l'insensatezza del tempo quotidiano». ⁹⁷ A ben guardare, è il fallimento del sogno di un grande amore romantico a gettare il protagonista nello sconforto più insopportabile. Il passionale rapporto con Rosanette si appiattisce in grigia monotonia, cade la proposta di matrimonio alla piccola Louise e anche la nobile Dambreuse non soddisfa l'aspettativa di un futuro opulente. In realtà, per tutto il romanzo a catalizzare i pensieri del protagonista è l'amore per Madame Arnoux e anche quando il figlio giace morto a fianco a lui, la sua mente è rapita dal dolore per la partenza dell'amata.⁹⁸ La relazione tra Frédéric e Marie, precisa Peter Brooks, non si configura come una grande storia d'amore, bensì come la «storia di una delusione», senza sviluppi o mutamenti: «più che un punto luminoso è una sorta di buco nero»⁹⁹ in mezzo al trascinarsi delle vuote giornate. È una relazione mancata, non vissuta se non nel nebuloso mondo della fantasia:

A ogni donna che gli camminava davanti o che gli veniva incontro, si diceva: «È lei!» E ogni volta era una nuova delusione. Il pensiero della signora Arnoux alimentava quest'ansia. Forse l'avrebbe incontrata sulla strada; e immaginava, per poterla avvicinare, casi complicati, pericoli straordinari dai quali l'avrebbe salvata.

Così passavano i giorni, si ripetevano la stessa noia e le abitudini ormai radicate.¹⁰⁰

Avrebbero viaggiato, sarebbero andati in Italia, in Oriente. E la vedeva, in piedi sopra una collinetta, contemplare un paesaggio, oppure appoggiata al suo braccio in una galleria fiorentina, fermarsi osservare i quadri. Che gioia sarebbe vedere quella buona e semplice creatura schiudersi alle bellezze della Natura e dell'Arte!¹⁰¹

⁹⁵ Ivi, p. 20.

⁹⁶ Ivi, p. 437.

⁹⁷ G. Bottioli, *Introduzione*, cit., p. XIV.

⁹⁸ Cf. G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 462.

⁹⁹ P. Brooks, *Trame...*, cit., pp. 199-200.

¹⁰⁰ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 31.

¹⁰¹ Ivi, p. 290.

La fantasticheria dissolve la fisicità di Marie, tramutandola in una creatura celestiale mai posseduta realmente dal suo adepto. Quando è sul punto di dichiararsi Frédéric si ritrae e persino nell'intimità si rintana nella sua mente sognante:

La speranza, smisuratamente cresciuta, intensificò il suo amore.

Mai lei gli era parsa così attraente, così profondamente bella. Di tanto in tanto un sospiro le sollevava il petto, i suoi occhi fissi sembravano dilatati da una visione interiore e la sua bocca rimaneva socchiusa come se volesse lasciar uscire l'anima. Ogni tanto vi premeva forte il fazzoletto: lui avrebbe voluto essere quello stracchetto di batista imbevuto di lacrime. Senza volerlo guardò il letto in fondo all'alcova e immaginò la testa di lei sul cuscino; e la vedeva così bene, che si trattenne per non prenderla fra le braccia. [...] un rumore di passi risuonò nel corridoio: era l'altro.¹⁰²

La loro, in ultima, è la storia «degli appuntamenti mancati, degli incontri subito interrotti, degli indirizzi sbagliati»,¹⁰³ mantenuta in una perenne tensione, ma mai consumata nella realtà:

E si figuravano una vita dedicata esclusivamente all'amore, abbastanza ricca per colmare le più vaste solitudini, superiore a ogni sorta di gioie, capace di sfidare tutte le miserie, in cui le ore sarebbero volate in un continuo abbandono e che avrebbe creato qualcosa di risplendente e di alto come lo scintillio delle stelle.¹⁰⁴

Anche quando nel loro ultimo incontro la signora Arnoux è disposta ad abbandonarsi, Frédéric viene pervaso da un senso di repulsione che gli impedisce di traslare finalmente in atto il sogno di una vita:

Allora Frédéric ebbe il sospetto che la signora Arnoux fosse venuta per offrirsi; e fu ripreso da un desiderio più forte che mai, furioso, rabbioso. Nello stesso tempo sentiva qualcosa d'inesprimibile, una ripulsione, e come il terrore di un incesto. Un altro timore lo fermò, quello di provare disgusto, dopo. E del resto, come sarebbe stato imbarazzante! Così tanto per prudenza quando per non avvilitare il suo ideale, le voltò le spalle e si mise a fare una sigaretta.¹⁰⁵

¹⁰² Ivi, p. 193.

¹⁰³ P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 202.

¹⁰⁴ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 309.

¹⁰⁵ Ivi, p. 480.

Il protagonista scongiura pertanto la possibilità di provare delusione dalla consumazione dell'amore vagheggiato conservandolo nell'astrazione del desiderio, ma condannandolo in questo modo all'intangibilità di un tempo non vissuto. Come suggerito da Bottioli, è ragionevole concludere che i desideri di Frédéric non sono frenati dalla realtà esterna, bensì dalla sua stessa fantasia,¹⁰⁶ che lo porta «ad accettare la sconfitta ancora prima di aver inseguito la vittoria».¹⁰⁷ I ripetuti fallimenti corrodono l'animo del protagonista talmente in profondità da condurlo a meditare il suicidio. Frédéric «convive con la malattia dell'annullamento e reca con sé sempre un desiderio di non-essere»¹⁰⁸:

Nuvole scure correvano sulla faccia della luna. La guardò a lungo, meditando sulla vastità degli spazi, sulla miseria della vita, sul nullità di tutte le cose. Spuntò il giorno. Batteva i denti; mezzo addormentato, fradicio di nebbia e gonfio di lacrime, si domandò perché non farla finita, non c'era che un movimento da fare.

Il peso stesso della sua testa lo trascinava, vedeva il suo corpo galleggiare sull'acqua; si sorse. Il parapetto era piuttosto largo, e soltanto per stanchezza non fece lo sforzo di scavalcarlo.¹⁰⁹

Tuttavia, anche il desiderio di morte si esaurisce nella pura fantasia senza compiersi. Alla fine, spossato dai martellanti colpi inferti dal fallimento dei suoi progetti, Frédéric si sente «rovinato, schiacciato, annientato», come prostrato da «un'estrema stanchezza».¹¹⁰ La corrente temporale della vita lo ha corroso sino ai limiti della «destrutturazione della coscienza»,¹¹¹ che giunge a compimento durante l'asta dei beni di Madame Arnoux:

la sparizione di quelle reliquie, nelle quali vagamente ritrovava la forma delle membra di lei, gli sembrava una cosa atroce come se avesse visto dei corvi straziare il suo corpo. [...] Così sparirono, l'uno dopo l'altro, il grande tappeto azzurro cosparso di camelie che i suoi piedini sfioravano, quando lei gli veniva incontro, la poltroncina ricamata dove lui sedeva sempre in faccia a lei quando erano soli; i due parafuochi del caminetto, in cui l'avorio era stato addolcito dal contatto delle sue mani; un portaspilli di velluto ancora tutto appuntato.

¹⁰⁶ Cf. G. Bottioli, *Introduzione*, cit., p. XVI.

¹⁰⁷ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 147.

¹⁰⁸ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Educazione sentimentale"*, cit., p. 194.

¹⁰⁹ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 89.

¹¹⁰ Ivi, p. 462.

¹¹¹ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Educazione sentimentale"*, cit., p. 73.

Erano come pezzi del suo cuore che se ne andavano con quelle cose; e la monotonia delle voci sempre uguali, degli stessi gesti, gli dava un languore di stanchezza, un torpore funebre, un senso di disfacimento.¹¹²

«In questa liquidazione e in questo dissolvimento, l'eroe comincia a sparire, a perdere le ultime vestigia di forma e individualità».¹¹³ Assieme ai ricordi di Marie, Frédéric perde se stesso e quel tempo che egli ha sprecato a venerare un amore pienamente vissuto nel sogno, ma appena sfiorato nella realtà. «Se non c'è speranza di riparazione, l'angoscia depressiva domina, invade, schiaccia il soggetto. Sicché ad essere “perduto” non è solo l'oggetto d'amore ma il soggetto stesso».¹¹⁴

Tutti i sogni si sono dissolti e anche Frédéric, sconfitto dal tempo che silenzioso e spietato ha corroso senza tregua la sua vita, svanisce per sedici anni, i quali vengono racchiusi in un'ellissi temporale¹¹⁵:

Viaggiò. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto una tenda, l'incanto dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle simpatie troncate.

Ritornò; frequentò la società, ed ebbe ancora altri amori. Ma il ricordo costante del primo glieli rendeva insipidi; e poi la violenza del desiderio, la freschezza della sensazione era perduta. Anche le sue ambizioni intellettuali si erano ridotte. Passarono gli anni; e gli pesò l'inerzia della sua mente e l'indifferenza del suo cuore.¹¹⁶

È un vuoto temporale ampiamente elogiato da Proust in *A proposito dello stile di Flaubert*¹¹⁷:

A mio avviso, la cosa più bella dell'*Éducation sentimentale* non è una frase, ma uno spazio bianco. Flaubert ha descritto, riferito, nel corso di moltissime pagine, le più insignificanti azioni di Frédéric Moreau. [...] Qui uno spazio bianco, un enorme «bianco»; poi, senza l'ombra d'una transizione, mentre la misura del tempo diventa, d'improvviso, anziché di quarti d'ora, di anni, di decenni.¹¹⁸

¹¹² G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 89.

¹¹² Ivi, pp. 469-470.

¹¹³ P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 215.

¹¹⁴ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 45.

¹¹⁵ Cf. ivi, p. 28.

¹¹⁶ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 477.

¹¹⁷ M. Proust, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di P. Serini, Milano, Il saggiatore, 1965.

¹¹⁸ Ivi, pp. 322-323.

Gli anni scorrono, ma la vita del protagonista rimane incagliata nell'immobile stagno della vita che soffoca gli slanci al mutamento. Si produce

un vuoto d'azione, un salto di tempo, e tale disgiunzione di tempo e azione è tipica del romanzo moderno. Se infatti nel romanzo tradizionale il tempo resta subordinato all'avvenimento, nel romanzo moderno invece gli avvenimenti producono un effetto di immobilità: manca il tempo, in quanto elemento che mantiene attivo il processo. [...] Quello che resta nel romanzo moderno, dopo il rifiuto della continuità cronologica, sono soltanto frammenti, istanti.¹¹⁹

Per Lukács solamente il ricordo può superare il pulviscolo di tasselli temporali e la frammentazione del mondo ricreando una totalità infranta: «ciò che accade è privo di senso, frammentario e penoso, ma al contempo è attraversato da una luce di speranza e di ricordo».¹²⁰ Nell'*Educazione sentimentale* «era necessario che la vita fallisse nelle sue ricerche del senso, perché il ricordo potesse ritrovare il senso perduto».¹²¹ Il romanzo, invero, culmina con la rievocazione di Frédéric e Deslauries della lontana fanciullezza, i quali trovano una consolazione riparandosi nel tempo antecedente al disincanto che ha distrutto le loro ambizioni palpitanti di speranza¹²²: «Riepilogarono la loro vita. L'avevano fallita tutti e due, quello che aveva sognato l'amore, quello che aveva sognato il potere».¹²³ Come nell'incipit, il romanzo si chiude con una conversazione tra i due amici; nel mezzo c'è stato solo uno spreco di tempo.¹²⁴ Nel riannodare i fili della loro vita rapisce i loro pensieri un episodio particolare, quello della domenica in cui si recarono al bordello della Turca con un mazzo di fiori:

Frédéric presentò il suo, come un innamorato alla fidanzata. Ma il caldo, l'apprensione dell'ignoto, una specie di rimorso, e perfino l'emozione di vedere con una sola occhiata tante donne a sua disposizione, lo turbarono a tal punto che diventò pallidissimo e rimase lì senza muoversi, senza parlare. Tutte ridevano, divertite dal suo imbarazzo; credendo che si burlassero di lui, scappò; e siccome il denaro lo aveva Frédéric, Deslauriers fu costretto a seguirlo.

Furono visti uscire, e ciò costituì una storia che tre anni dopo non era ancora dimenticata.

¹¹⁹ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura...*, cit., pp. 50-51.

¹²⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 356.

¹²¹ Ivi, p. 49.

¹²² Cf. W. Paulson, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, cit., p. 134.

¹²³ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 484.

¹²⁴ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 136.

Se la raccontarono prolissamente, e ciascuno completava i ricordi dell'altro; quando ebbero finito, Frédéric disse:

- È quello che abbiamo avuto di meglio!
- Sì, può darsi davvero. È quello che abbiamo avuto di meglio! – disse Deslauriers.¹²⁵

Sin dalla giovinezza Frédéric tradisce la sua indole idealista deformando il mondo circostante tramite la sua fervida fantasia. Trovatosi, tuttavia, a tu per tu con la realtà, egli si paralizza e fugge impaurito dall'idea della delusione e incapace di reagire a un mondo non confacente alle sue aspettative.¹²⁶ Perciò, la frase finale del romanzo: «È quello che abbiamo avuto di meglio» suggerisce, come sostenuto anche da Victor Brombert, «una persistente nostalgia per l'innocenza», cioè per quel «sogno d'amore rimasto puro perché non realizzato».¹²⁷ La vera essenza della vita, e del romanzo, sembra addensarsi in quel mazzo di fiori raccolto per le prostitute del bordello, in quel tempo perduto, quando Frédéric e Deslauriers trepidanti attendevano sulla soglia della vita adulta la loro educazione sentimentale. Con tutto ciò, la loro è stata una formazione senza progresso; addormentati nel tempo privato e del sogno hanno perso l'appuntamento con la vita, la quale ha lasciato nel loro apprendistato inconcludente solo un senso di nostalgia e disincanto.¹²⁸ Il rimpianto malinconico per un passato non vissuto, scivolato tra le maglie della vita, «conferisce un valore assoluto ed extratemporale a questo evento in cui il tempo è stato arrestato, come se l'avvenimento fosse stato preso una volta per tutte nella forma immobile di un'esperienza cruciale che nessun'altra esperienza potrebbe differire o superare».¹²⁹ Si tratta di un episodio che, come notato da Brooks, nemmeno figura nel romanzo, anzi lo precede, conferendo un valore secondario alle vicende narrate e successive all'evento fondativo per Frédéric e Deslauriers.¹³⁰ Nell'inafferrabile tempo che dissolve senza sosta i sogni ai personaggi, in ultima, non rimane che il ricordo, «come se, nell'impossibilità di appagamento – passata e presente –, la memoria acquistasse un suo statuto privilegiato; come se il desiderio, impossibilitato a realizzarsi, potesse venire reinvestito e riconsacrato nell'atto riparatore del racconto».¹³¹ Solo la rimembranza può imprimere un significato al nudo scorrere della vita, infondendo un senso di supremo appagamento nella rievocazione di significati

¹²⁵ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 486.

¹²⁶ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 137.

¹²⁷ Ivi, p. 138.

¹²⁸ Cf. W. Paulson, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, cit., p. 136.

¹²⁹ H. Ey, *Consciousness. A Phenomenological Study of Being Conscious and Becoming Conscious*, traduzione di J. H. Flodstrom, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978, p. 80 (trad. mia).

¹³⁰ Cf. P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 221.

¹³¹ Ivi, p. 219.

dissolti nella morsa del tempo.¹³² La memoria genera il passato «soltanto quando il tempo perduto, che è l'oggetto della ricerca, diventa l'oggetto del ripiegarsi del soggetto su se stesso» ed «è necessario che il tempo sia perduto perché la memoria possa trasformarlo nell'opera in tempo ritrovato».¹³³ Pertanto, è con Flaubert che il tempo assurge a elemento significativo del romanzo, «giacché la totalità della vita, che sfugge continuamente, è colta da quell'elemento riflessivo che è il ricordo»¹³⁴ e che permette all'individuo di vincere l'ineludibile deterioramento del tempo, «riconquistando quell'eternità, quella totalità, quel senso che almeno una volta aveva illuminato la vita».¹³⁵ La svolta interiore sposta il fuoco dell'interesse verso la percezione temporale vissuta dal soggetto e Flaubert, come elogia Proust, sa rendere «con rara efficacia l'impressione del Tempo»,¹³⁶ inaugurando il romanzo moderno attraverso «un racconto in cui non accade niente, dove la vita dei personaggi si disfa in una serie di istanti frammentati e insignificanti. *L'educazione sentimentale* è un antiromanzo».¹³⁷ Il dissolvimento temporale, con tutto ciò, passa attraverso il medesimo filtro, ossia la coscienza di Frédéric, la quale derealizza la realtà assommando alla percezione le sue aspettative e i suoi desideri.¹³⁸ Flaubert privilegia una visione soggettiva del mondo, precorrendo così il Novecento «con la sua crisi dei fondamenti e con la sua epistemologia del relativo e dell'atomico».¹³⁹

In conclusione, *L'educazione sentimentale* dipana il nudo «temps du temps qui passe»,¹⁴⁰ dalla cui tirannia i personaggi tentano di sottrarsi chiudendosi nella soggettività, nel tempo immobile del piacere narcotizzante delle illusioni e dell'attesa, ovvero il solo in cui i desideri sembrano trovare una valvola di appagamento. Se da un lato Padre Tempo col suo scorrere uccide questi sognatori, dall'altro, non può pretendere di accattivarsi tutta la loro attenzione.¹⁴¹ Ciononostante, «questa liberazione dalle contingenze temporali, questa purezza preservata in una sopravvivenza "sospesa", è condizione rara, privilegiata, e pagata al prezzo d'una negazione della vita».¹⁴² Per Frédéric, di fatti, «la vita non è vivibile se non scomparendo nel non-Essere»,¹⁴³ nell'alienante speranza di un evento che favorisca uno slancio che possa

¹³² Cf. *ivi*, p. 225.

¹³³ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura...*, cit., p. 49.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 49-50.

¹³⁵ *Ivi*, p. 71.

¹³⁶ M. Proust, *Giornate di lettura...*, cit, p. 322.

¹³⁷ P. Aurégan, *Flaubert*, Paris, Nathan, 1991, p. 60 (trad. mia).

¹³⁸ Cf. *ivi*, pp. 96-97

¹³⁹ *Ivi*, p. 22.

¹⁴⁰ J.-P. Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972, p. 97.

¹⁴¹ Cf. E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., pp. 36-37.

¹⁴² V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 192.

¹⁴³ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'"Educazione sentimentale"*, cit., p. 10.

spezzare il tedio rincorrersi delle giornate. Frédéric Moreau, così come Madame Bovary, è vittima della sua deleteria fantasia che, in ultima, lo porta a confondere l'incantato mondo delle possibilità per la vera vita.¹⁴⁴ Riportando le parole di Proust, *L'educazione sentimentale* può quindi definirsi come «il lungo resoconto di un'intera esistenza, in cui i personaggi non prendono, per così dire, parte attiva all'azione»,¹⁴⁵ poiché preferiscono crogiolarsi di gran lunga nel torpore dell'attesa. Allo stesso modo, il protagonista è totalmente assorbito dalle dolcezze del sogno, dove le ore diventano secoli e la coscienza di sé e dell'altro si dissolve, che non si avvede della voragine vertiginosa che il Tempo ha nel frattempo scavato attorno a lui e in cui lo smacco di nuova disillusione lo fa precipitare.¹⁴⁶ Giovanni Bottirolì avanza che Frédéric sembra «abbia sempre tempo – e che abbia sempre la possibilità di perderlo. Con lui la possibilità è generosa; ma Frédéric ha scelto l'impossibile: l'amore per Mme Arnoux, la morte del Padre immortale, l'eterno ritorno del tempo perduto». ¹⁴⁷ Negando la coincidenza tra pensiero e azione, la sua intera esistenza è una costante tensione verso l'irraggiungibile, egli

ha bisogno di un muro di nebbia o di sogni per isolarsi dalla nudità della vita. E quando la nebbia si dissolve e il divario tra visione e realtà è abolito, è la fine de *L'educazione sentimentale*: la fine dell'educazione di Frédéric Moreau. Il meglio è ormai alle spalle: l'apprendistato della vita, gli anni dell'attesa e della speranza.¹⁴⁸

A Frédéric non rimane che volgere l'occhio del ricordo al tempo passato e constatare che la cosa più bella accadutagli «è un'esperienza che non ha avuto luogo, e che può esser dunque ripeserita in modo del tutto soggettivo e incontrollato». ¹⁴⁹ Il protagonista ha fallito, ma proprio il fiasco dell'esistenza, constata Lukács, costituisce «il momento del valore, il pensato e il vissuto di ciò che la vita ha negato, la fonte stessa da cui sembra sgorgare la pienezza della vita». ¹⁵⁰

¹⁴⁴ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 128.

¹⁴⁵ M. Proust, *Giornate di lettura...*, cit, p. 317.

¹⁴⁶ Cf. J.-P. Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide*, cit., p. 107.

¹⁴⁷ G. Bottirolì, *Introduzione*, cit., pp. XX-XXI.

¹⁴⁸ J.-P. Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide*, cit., p. 25 (trad. mia).

¹⁴⁹ M. Franco, *Segni e stili del moderno*, cit., p. 241.

¹⁵⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 357.

2.3 *Lo stagno temporale dell'inetto. Residui di resistenze*

Se nel corso dell'Ottocento il centro dello spazio romanzesco viene monopolizzato dalla mimesi seria della prosasticità del mondo quotidiano, dalla seconda metà del secolo si assiste a una ristrutturazione delle regioni periferiche rispetto al nucleo letterario del grande realismo. L'attenzione di molti romanzieri viene sempre più calamitata verso il racconto di quelli che Mazzoni definisce «mondi a parte», ossia personaggi che si discostano dalla vita ordinaria in virtù della loro personale eccentricità. Tale fenomeno svela la necessità persistente nei romanzieri di operare un'intensificazione narrativa per potenziare l'interesse dei lettori, che era tipica del *romance*, ma che la mimesi della nuda vita quotidiana aveva appiattito, come accade in Flaubert.¹⁵¹ Nell'area narrativa che ricerca stati d'eccezione all'interno della serialità quotidiana Mazzoni individua tre categorie.

Un primo gruppo è costituito dai cosiddetti «eroi irregolari»,¹⁵² cioè individui che conducono un'esistenza difforme dalla consuetudine sociale come i folli, gli eccentrici o gli assassini. Tra quest'ultimi basti pensare, a titolo d'esempio, al nevrotico Raskol'nikov in *Delitto e castigo* o ai deliranti Thérèse e Laurent in *Thérèse Raquin* (1867) del naturalista Émile Zola, opera in cui la narrazione è imperniata sullo studio scrupoloso dell'interiorità attanagliata dei protagonisti, i quali soccombono a un intestino e lacerante senso di colpa scaturito da un omicidio. Costretta a vivere nell'insulsa condizione di grigia apatia che il matrimonio con il cagionevole cugino Camillo ha generato, Thérèse si invaghisce del seducente Laurent, con il quale annoda segretamente una focosa e morbosa relazione, tutta votata alla più brutale e accecante passione. Tuttavia, «Il tarlo sordo della lussuria»¹⁵³ rosicchia la loro temperanza al punto da spingerli a commettere l'annegamento di Camillo, ostacolo alla loro eccitante bestialità. Proprio come Raskol'nikov, così anche Thérèse e Laurent vengono sconvolti da un inaspettato e insopprimibile rimorso per l'efferatezza commessa. Eppure, mentre Dostoevskij compie un'indagine certosina dell'ingarbugliata coscienza del suo giovane omicida sino a toccare le regioni più buie e recondite della psiche umana, Zola, come affermato dallo stesso, ha tentato «di seguire passo per passo, in queste bestie, il lavoro sordo delle passioni, gli impulsi dell'istinto, le turbe cerebrali che sopraggiungono in seguito a una crisi nervosa»,¹⁵⁴ attraverso uno studio certosino condotto su «personaggi emblematicamente dominati dai nervi

¹⁵¹ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 343-344.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ E. Zola, *Thérèse Raquin*, traduzione e cura di G. Pallavicini, Torino, Einaudi, 2022, p. 47.

¹⁵⁴ E. Zola, *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Thérèse Raquin*, cit., p. XVI.

e dal sangue, privi di libero arbitrio, spinti in ogni atto della vita dalla maledizione della loro carne».¹⁵⁵ Il romanzo infatti, che inaugura l'alba del naturalismo letterario, si presenta come un esame clinico delle manifestazioni fisiologiche e patologiche dei suoi personaggi, originate da un'insita inquietudine febbrile. *Thérèse Raquin* offre pertanto una risposta scientifica e deterministica all'*inward turn*. Lontano dalle pagine flaubertiane intrise dell'incolore noia della più ordinaria e vuota vita borghese, Zola sente contrariamente «un bisogno di ingigantire» attraverso «lo straripare delle passioni, come un fiume in piena»,¹⁵⁶ che finisce per travolgere i protagonisti con le sue più torbide correnti. Ciò, come accennato, è spia della persistenza di meccanismi derivanti dal melodramma o dal *romance* finalizzati a innalzare i toni e cercare l'interesse pur nella descrizione dell'ordinarietà della vita di tutti i giorni. Il naturalismo surroga la grandiosità melodrammatica con l'eccezionalità di personaggi che soffrono di patologie portate alle manifestazioni più estreme e che, per questo, sono resi romanzeschi.¹⁵⁷ Thérèse e Laurent estrinsecano l'opprimente senso di colpa che li strema con gesti eccessivi e deliranti:

Le notti successive furono ancora più tormentate. Gli assassini avevano voluto restare vicini per difendersi dall'annegato, ma, stranamente, da quando dormivano insieme, tremavano di più. Al semplice scambio di parole e di sguardi si esasperavano, si eccitavano i nervi, subivano crisi atroci di terrore. Al minimo accenno di conversazione, al minimo accenno di confronto, si incendiavano, deliravano.¹⁵⁸

Schiacciati dal peso del loro rimorso, vengono soggiogati dall'idea ossessiva che l'altro possa confessare il crimine; l'amore ha ormai lasciato il posto a un astio dalla furia animale:

All'odio si aggiunse la diffidenza, e la diffidenza riuscì a renderli folli. [...] Erano ossessionati dall'idea che si volessero denunciare. [...] Nella collera, urlavano che sarebbero corsi a rivelare tutto, si spaventavano a morte; poi tremavano, si umiliavano, si ripromettevano fra lacrime amare di mantenere il silenzio. Soffrivano atrocemente, ma non avevano il coraggio di guarirsi, posando un ferro rovente sulla piaga.¹⁵⁹

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ G. Pallavicini, *Nota al testo*, in E. Zola, *Thérèse Raquin*, cit., p. XVI.

¹⁵⁷ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 294-295.

¹⁵⁸ E. Zola, *Thérèse Raquin*, cit., p. 132.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 205.

Nel romanzo Zola pare attuare quella che Mazzoni definisce, riferendosi a *L'Assommoir*, «retorica dell'amplificazione», di fatti, «ogni cosa è immensa o intrisa di tragedia».¹⁶⁰ Il fiume grandioso e impetuoso delle turpi passioni umane alla fine sfocia nell'acme tensiva del romanzo, coronata dal doppio suicidio degli assassini vinti dal loro rimorso. E con questo apogeo dalle risonanze tragiche il romanzo si interrompe, marcando un'ineccepibile differenza rispetto ai finali dei due romanzi sul suicidio delle adulate *Madame Bovary* e *Anna Karenina*. Zola dichiara che lo scopo precipuo sotteso a *Thérèse Raquin* è scovare nei protagonisti «la bestia, vedere soltanto la bestia, precipitarli in un dramma violento, e annotare scrupolosamente le loro sensazioni e i loro atti. Mi sono limitato a compiere su due corpi vivi l'operazione analitica che i chirurghi fanno dissezionando i cadaveri».¹⁶¹

Una seconda regione del territorio romanzesco che esula dal piatto ripetersi della quotidianità media è contraddistinta dalla tendenza a polarizzare la narrazione attorno all'età infantile e adolescenziale, la quale aveva già fatto la sua apparizione nella scrittura autobiografica e nel *Bildungsroman* tra la seconda metà del XVIII secolo e l'inizio del XIX, ma che conosce un approfondimento senza precedenti solo dalla seconda metà dell'Ottocento.¹⁶² Tra l'ampio catalogo di esempi, in questa sede è giovevole menzionare il romanzo del 1897 dello statunitense Henry James *Ciò che sapeva Maisie*, in cui il narratore osserva il dispiegarsi di un'intricata vicenda familiare, fatta di divorzi, nuovi matrimoni, tradimenti, trasferimenti, attraverso gli occhi innocenti di una bambina, la quale, costantemente sbalottolata da un polo all'altro della crepa che fende la famiglia, scova nell'interiorità l'unico rifugio in cui può piantare le sue tenere radici, inaridite dalla mancanza di affetto. Attraverso l'abbondante ricorso ai discorsi indiretti liberi, il narratore si cala nei pensieri eccezionalmente profondi di Maisie: «aveva una tale capacità di penetrazione e percezione che non aveva bisogno di nient'altro per poter compensare ciò che in realtà veniva omissivo».¹⁶³ A fare da padrone è dunque una temporalità squisitamente soggettiva, infantile, vissuta secondo le logiche di una giovane mente in formazione, attraverso la quale viene filtrata l'esperienza nel mondo. Henry James nella prefazione al romanzo chiarisce che la piccola protagonista

ha la meravigliosa importanza di spargere luce assai al di là d'ogni possibilità di comprensione; di dare a persone e cose più povere, per il mero fatto del loro avere a che

¹⁶⁰ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 295.

¹⁶¹ E. Zola, *Prefazione alla seconda edizione*, in cit., p. XVI.

¹⁶² Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 344.

¹⁶³ H. James, *Ciò che sapeva Maisie*, in Id., *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. III, p. 155.

fare con lei e per la speciale scala che ella crea per loro, un prezioso elemento di dignità [...]; ella deve solo meravigliarsi, come dico, per esse, ed esse cominciano ad avere significati, aspetti, solidità, nessi.¹⁶⁴

Attraverso l'adozione di un punto di vista parziale e ristretto, nota Praloran, prorompe con grande evidenza l'attacco dell'autore contro la rappresentazione lineare degli eventi; di fatti, la mente di Maisie rincorre costantemente il flusso dei pensieri nei suoi salti temporali e nei voli della fantasia, frammentando la sequenzialità cronologica e producendo insieme un rallentamento nel ritmo di narrazione.¹⁶⁵ Inoltre, la nozione di tempo distintiva della bambina genera «una trascrizione frequentemente ellittica della storia» ed «è responsabile di un frequente “spaesamento” del lettore di fronte alla consistenza e all'ordine temporale dei fatti e quindi alla loro decifrazione».¹⁶⁶ James scova dunque l'interessante nella peculiarità dello sguardo introspettivo di una bambina ridotta dai genitori a «un calice pronto per l'amarrezza, un'esile tazza di porcellana nella quale si potevano mescolare acidi corrosivi».¹⁶⁷

La terza area di questo spazio narrativo collaterale, che ricerca fuori dalla banale vita di tutti i giorni personalità insolite e anomale, è occupata dall'«eroe intellettuale»,¹⁶⁸ ossia quell'individuo chiuso su se stesso e paralizzato da una perenne riflessione «ai margini della *vita activa*».¹⁶⁹ Se nel paradigma realistico ottocentesco sono ancora riscontrabili personalità immerse nel mondo della prassi e al contempo in grado di giungere a profonde riflessioni sul senso della vita, come Andrej Bolklonskij di *Guerra e Pace* o Thomas Buddenbrook ne *I Buddenbrook* (1901), va precisato che dalla seconda metà del XIX secolo la forbice tra pensiero e atto comincia ad allargarsi sino alla definitiva spaccatura operata dal modernismo, la cui letteratura decreta la fortuna dell'inetto, ossia dell'individuo totalmente avulso dalla vita attiva¹⁷⁰: *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (1904), *Con gli occhi chiusi* di Tozzi (1919) e *La coscienza di Zeno* di Svevo (1923) ne sono il coronamento. La temperie culturale di fine Ottocento e inizio Novecento, scossa dalla crisi dei fondamenti che, incontrovertibili, avevano sostenuto l'impalcatura valoriale sino al XIX secolo, trova piena rappresentazione nel personaggio dell'inetto, figura che meglio ha saputo estrinsecare lo stato di emarginazione e angoscia vissuta dall'intellettuale moderno.

¹⁶⁴ H. James, *Prefazione*, in Id., *Romanzi*, cit., p. 11-12.

¹⁶⁵ Cf. M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, cit., p. 232.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ H. James, *Ciò che sapeva Maisie*, cit., p. 17.

¹⁶⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 344.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 344-345.

Nei paragrafi seguenti, è presa come oggetto di indagine la raffigurazione di due inetti ottocenteschi, Il'ja Il'ič Oblòmov e Alfonso Nitti, i quali esibiscono già una connaturale e insanabile frattura tra il pensiero e l'azione. La scelta dei due personaggi poggia sulla constatazione che questi, essendo immobilizzati nella loro inestinguibile riflessione priva di ogni forza attiva e nel tormentato rovello della mente, esemplificano nitidamente il processo di soggettivazione del tempo, baricentro del capitolo. Oltre a ciò, appaiono come gli antesignani di una figura dell'inetto. È rilevante ribadire come il fenomeno sia sintomatico, per l'appunto, dell'esigenza narrativa di scovare soluzioni innovative a fronte della grezza imitazione del quotidiano, ritenuta insufficiente a produrre interesse letterario. A tale riguardo, l'autore russo Ivan Aleksandrovič Gončarov dà prova di impiegare tecniche narrative vicine al *romance* nell'opera senza precedenti *Oblòmov* (1959), in cui, come sottolineato da Lukács in *Saggi sul realismo*, egli carica ed estremizza la statica inerzia del protagonista attraverso l'espedito dell'«esagerazione»,¹⁷¹ che sfiora effetti grotteschi, per superare «l'arida mediocrità» di una materia siffatta e rendere così possibile «un realismo grandioso».¹⁷² In aggiunta, i tratti del personaggio vengono spogliati della loro essenza particolare grazie alla «rara capacità tipizzante» di Gončarov, elogiata da Lukács, per assurgere a emblema universale della passività dell'animo russo e nello specifico del «parassitismo del proprietario»¹⁷³ terriero ancora imperante all'epoca.

I testi sopracitati sono solo campioni di una propensione più generale e interna allo spazio del romanzo moderno a innalzare la pura e seria mimesi della vita particolare di individui comuni nella convinzione che essa non possa trovare in sé un senso autonomo e rendersi in tal modo interessante.¹⁷⁴ Come accentua Mazzoni, «L'uccisione del romanzesco è sempre incompleta».¹⁷⁵

2.3.1 *Oblomovismo: la letargia dell'anima*

«Ho dormito... [...] Per non accorgermi del tempo che passava».¹⁷⁶ Con questa dichiarazione Oblòmov, protagonista dell'omonimo romanzo russo di Gončarov, condensa ciò che è stato in

¹⁷¹ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 228.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 310.

¹⁷⁴ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 337.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 296.

¹⁷⁶ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, traduzione di E. Guercetti, Milano, Mondadori, 2021, p. 443.

sostanza la sua intera parabola esistenziale, che viene tracciata nell'opera. Quest'ultima si configura come un esempio di romanzo paradigmatico del secondo Ottocento, in quanto permeata di riferimenti al tempo, di cui riflette una molteplicità di percezioni discordanti.¹⁷⁷ Sin dall'inizio *Oblòmov* mette in scena la dicotomia, focale in siffatti romanzi, tra un individuo chiuso nel suo isolamento governato da un tempo immobile e il frenetico avvicinarsi della vita esteriore. A prima istanza il romanzo delinea il ritratto del nobile proprietario russo incapace di sgusciare via dal letto, dove ama crogiolarsi nelle sue fantasie per evadere dal richiamo delle responsabilità, minaccia alla sua tranquillità quotidiana.¹⁷⁸ La prima parte dell'opera è imperniata sul lento e faticoso risveglio del protagonista, il quale, allergico all'azione, fatica a scrollarsi di dosso il perenne torpore esistenziale. Solamente nella sua accomodante vestaglia, supino mentre fissa il soffitto, si sente al riparo dalla realtà esterna e quando il pericolo sembra incombere egli nasconde la testa sotto le lenzuola, rifugiandosi nel mondo onirico per seminare i pensieri che lo perseguitano.¹⁷⁹ Esattamente come Raskol'nikov, anche Oblòmov si profila un individuo alienato dalla realtà esterna e isolato al chiuso di un appartamento stipato di oggetti, scolorito da un accumulo di polvere e «privo, insomma, di vive tracce di una presenza umana».¹⁸⁰ Nel suo nido appartato Oblòmov si sente al sicuro dalla realtà instabile e agitata, minacciata dall'imprevedibilità del mutamento. Egli ricerca, viceversa, la rassicurante fissità: «non posso sopportare nessun cambiamento!»,¹⁸¹ al quale reagisce chiudendosi in una bolla dove il tempo sembra fossilizzarsi in un eterno presente. Solo i pasti scandiscono le fasi della sua giornata e Oblòmov perde la totale cognizione dello scorrere del tempo.¹⁸² Se non fosse per il via vai di visite che irrompe nella sua tana e che scandisce, invece, una temporalità esterna, il protagonista sarebbe convinto che sia inverno a maggio e non avrebbe la minima consapevolezza né di che giorno sia né di che tempo faccia:

«È lei, Alekséev? Salve. Da dove viene? Non si avvicini, non si avvicini; non le do la mano: viene dal freddo!»

«Ma che dice, quale freddo! [...]. Sono passato a prenderla, Il'jà Il'ič»

[...]

¹⁷⁷ Cf. C. Borowec, *Time after Time. The Temporal Ideology of Oblomov*, in «The Slavic and East European Journal», XXXVIII (1994), 4, p. 561, in rete: <https://doi.org/10.2307/308414>, consultato il 05/05/2024.

¹⁷⁸ Cf. E. Lo Gatto, *L'«Oblòmov» di Gončiaròv e l'oblomovismo*, in Id., *Saggi sulla cultura russa*, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925, p. 78.

¹⁷⁹ Cf. L. R. Andrews, *The Spatial Imagery of Oblomovism*, in «Neophilologus», LXXII (1988), 3, p. 523, in rete: <https://doi.org/10.1007/PL00020405>, consultato il 05/05/2024.

¹⁸⁰ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 8.

¹⁸¹ Ivi, p. 40.

¹⁸² Cf. C. Borowec, *Time after Time...*, cit., p. 563.

«E per fare cosa?»

«Come! Oggi là c'è la passeggiata. Non lo sa che oggi è il primo maggio?»

[...]

«Vuole che si metta in viaggio con questa umidità! E poi che ci sarà mai di tanto interessante? Sta per mettersi a piovere, fuori è scuro», disse pigramente Oblòmov.

«Non c'è una nuvoletta in cielo, e lei mi tira fuori la pioggia. È scuro perché le sue finestre lo sa Dio da quand'è che non vengono lavate! È lo sporco, lo sporco sui vetri! Non ci si vede un beato accidente, e una tenda è quasi del tutto abbassata».¹⁸³

A esacerbare il senso di stagnazione e immobilismo sono i lunghi e inconcludenti dialoghi tra il protagonista e il servitore Zachàr, i quali procedono attraverso la ripetizione di parole, che riflette «il sopore, l'annebbiarsi della coscienza e, in generale, la stasi e l'immobilità»¹⁸⁴ interiore dei personaggi:

«Di là era rimasto», cominciò a dire sempre stiracchiandosi, staccando le parole, «del formaggio, e... portami del madera [...]»

«Ma dove era rimasto?» disse Zachàr. «Non è rimasto niente...»

«Come non è rimasto?» lo interruppe Il'jà Il'ič. «Mi ricordo benissimo: ce n'era un pezzo così...»

«No, no! Non c'era nessun pezzo!» ripeteva ostinatamente Zachàr.

«C'era» disse Il'jà Il'ič.

«Non c'era», rispose Zachàr.¹⁸⁵

È poco dopo «una geminazione macroscopica e un dilatamento della parola *altro* a sviluppare il più caratteristico ed anche il più esteso, il più esasperante ripetitorio e adialogico dei dialoghi tra Oblòmov e Zachàr» e come il tempo «quanto più il dialogo di Oblòmov *procede* tanto meno si *muove*»¹⁸⁶:

«E io, secondo te, sarei “un altro”, eh?»

Zachàr lanciò un'occhiata al padrone, spostò il peso da una gamba all'altra e tacque.

¹⁸³ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., pp. 37-38.

¹⁸⁴ S. Molinari, *Razionalità ed emozione. Osservazioni sullo stile di Ivan Gončarov*, Padova, Marsilio, 1970, p. 92.

¹⁸⁵ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 92.

¹⁸⁶ S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., pp. 94-95.

«Che cos'è *un altro*?» proseguì Oblòmov. «Un altro è uno che si lucida da solo gli stivali, si veste da solo, anche se talvolta si dà arie da signore: ma finge, non sa neppure che cos'è un servitore; [...]»

[...]

«Ecco, appunto! E io? Che ne pensi, sono “un altro”, io?»

«Lei è completamente diverso!» disse lamentosamente Zachàr [...].

«Io sono completamente diverso, eh? Aspetta, vedi un po' quello che dici! Considera come vive “un altro”. “Un altro” lavora senza posa, corre, si agita», continuava Oblòmov, «se non lavora, non mangia» “Un altro s'inchina, “un altro” prega, si umilia... E io? Forza, decidi: che ne pensi, sono “un altro”, io, eh?»

«Basta tormentarmi con parole pietose, mio caro!» supplicava Zachàr. «Ah, Signore!».

«Io, “un altro”! Forse che io mi arrabatto, forse che lavoro? [...] e dunque con che coraggio mi paragoni agli “altri”? Ho forse la salute che hanno quegli “altri”? [...]».¹⁸⁷

Il brano esemplifica la problematicità e la scissione tra la realtà esterna e l'individuo, la stessa che Lukács individua come significativa del romanzo moderno ottocentesco. Oblòmov, chiuso nella sua silenziosa solitudine, esorcizza la chiassosa società tracciando un confine invalicabile tra il proprio io e gli “altri”, cioè coloro che sono immersi nel perpetuo dinamismo del mondo: «Non era abituato al movimento, alla vita, alla folla e all'agitazione».¹⁸⁸ Il protagonista repelle di fatto i continui visitatori che lo vogliono iniziare alla vita attiva, escludendo tutto ciò che è «non-Oblomov»¹⁸⁹ e che possa quindi deturpare il quieto microcosmo protetto dalle quattro mura del suo appartamento, dove «ogni giorno più saldamente e stabilmente metteva radici».¹⁹⁰ A rappresentare il non-Oblomov per eccellenza è Andrej Stolz, l'amico attivo «in perenne movimento».¹⁹¹ Egli per tutto il romanzo si sforza di sradicare il protagonista dall'indolenza esistenziale che egli stesso definisce «oblomovismo»¹⁹² e che porta Oblòmov a sentire sepolto in lui,

come in una tomba, un principio buono e luminoso, forse ormai morto, oppure vi giaceva come l'oro nelle viscere di una montagna, mentre da tempo quell'oro sarebbe dovuto diventare moneta corrente.

¹⁸⁷ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., pp. 109-110.

¹⁸⁸ Ivi, p. 72.

¹⁸⁹ S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 97.

¹⁹⁰ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 71.

¹⁹¹ Ivi, p. 202.

¹⁹² Ivi, p. 227.

Ma il tesoro era ricoperto da uno spesso e pesante strato di rifiuti, di detriti. [...] Qualcosa gli impediva di gettarsi nell'arena della vita e di volarvi spiegando le vele dell'intelligenza e della volontà.¹⁹³

Egli percepisce un peso interiore che preclude ogni slancio verso l'azione e lo tiene avvinghiato al suo letto. Come precisa il critico letterario russo Nikolaj Dobroljubov nel saggio dedicato a questa incurabile letargia dell'animo, l'intorpidito Oblòmov conosce sì momenti in cui è sollecitato da aspirazioni e progetti, tuttavia, sul piano della prassi, questa ricca attività della mente non sfocia in nulla se non nella procrastinazione e in un «apatico immobilismo»¹⁹⁴:

a un tratto in lui si accendevano le idee, andavano e venivano nella mente come onde del mare; poi diventavano propositi, gli infiammavano il sangue, i propositi si trasformavano in aspirazioni: mosso dalla forza della morale, in un attimo cambiava due o tre posizioni, con gli occhi scintillanti si sollevava dal letto [...]... Ecco, ora l'aspirazione si sarebbe realizzata, si sarebbe mutata in gesto eroico... e allora, mio Dio! Quali prodigi, quali benefiche conseguenze ci si poteva aspettare da un così alto sforzo!...

Ma ecco, la mattina è passata in un baleno, la giornata volge già a sera, e con essa volgono al riposo anche le forze esauste di Oblòmov: le tempeste e le emozioni si placano nell'animo, la mente lascia i pensieri ebbri, il sangue scorre più lento nelle vene. Piano piano meditabondo, Oblòmov si volta sulla schiena, e fissando lo sguardo afflitto sulla finestra tristemente accompagna con gli occhi il sole, che sontuosamente tramonta dentro qualche palazzo di quattro piani.

Quante volte aveva accompagnato così il calar del sole!

L'indomani mattina ricomincia la vita, ricominciano le emozioni, i sogni!¹⁹⁵

Dal passo si inferisce che un tratto precipuo degli oblomovisti, dichiara Dobroljubov, è «la vana aspirazione all'attività, la coscienza che da loro sarebbe potuto uscire qualcosa di grande, ma invece non ne esce nulla».¹⁹⁶ Oblòmov spreca le sue giornate crogiolandosi nella progettazione di idee; nel frattempo alle sue spalle il tempo passa e, senza accorgersene perché ingannato dall'immota temporalità della sua mente, il sole tramonta assieme alle sue aspirazioni. Il protagonista appare così paralizzato dalla ciclicità stagnante del tempo, in cui ai voli della

¹⁹³ Ivi, pp. 116-117.

¹⁹⁴ N. Dobroljubov, *Che cos'è l'oblomovismo?*, in I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 637.

¹⁹⁵ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., pp. 78-79.

¹⁹⁶ N. Dobroljubov, *Che cos'è l'oblomovismo?*, cit., p. 639.

fantasia succede ineludibilmente il loro crollo: «Pigramente aveva messo una croce su tutte le speranze giovanili che lo avevano tradito o che lui aveva tradito, su tutti i ricordi dolcemente tristi, luminosi, che ad alcuni fanno battere il cuore fino alle soglie della vecchiaia». ¹⁹⁷ Se all'inizio del romanzo l'estrema inettitudine irrigidisce il personaggio al limite di una macchietta grottesca, egli, introiettando la scissione io – l'altro comincia a dubitare di se stesso e a meditare sulla sua natura, acquistando in questo modo maggiore complessità psicologica ¹⁹⁸: «“*un altro* si gode la vita [...] Mentre io! Io... non sono *un altro*” disse ormai con tristezza e piombò in una profonda meditazione. Liberò perfino il capo dalla coperta. Giunse uno dei momenti di chiara consapevolezza nella vita di Oblòmov». ¹⁹⁹ Con la dissoluzione della caricatura comica del protagonista l'*inward turn* emerge in tutta la sua forza. Ettore Lo Gatto identifica come caratteristica costitutiva dell'oblomovismo la tendenza a scrutare nel proprio io come in uno specchio interiore, dove il soggetto «scopre quello che egli avrebbe potuto essere, e quel che potrebbe essere. Perché la possibilità c'è. E Oblomov stesso la sente». ²⁰⁰ Se da un lato quest'ultimo è frenato dall'inerzia, dall'altro è ansioso di sottrarsene per traslare in atto le sue aspirazioni. ²⁰¹ Ciononostante, Oblòmov rimane schiavo dei suoi stessi desideri, fallendo nel tentativo di mettersi in moto: «L'apatia non esclude che si possa sognare di alzarsi il giorno dopo e di cominciare una vita nuova, di attività e di fervore, ma sognare, godendo intanto il silenzio e l'immobilità del proprio letto e del proprio divano». ²⁰² Il ripiegamento di Oblòmov su se stesso favorisce l'accensione di un primo barlume di coscienza sul proprio essere, ma ciò lo sgomenta per «l'improvvisa rivelazione di un io deteriore» ²⁰³: «Perché sono così?». ²⁰⁴ Malgrado ciò, anziché scovare la risposta nella realtà, Oblòmov sprofonda nel torpore di un placido sonno, che spegne la fiamma della consapevolezza emersa. La fuga nel tempo onirico costituisce «un antidoto o palliativo cercato, e prontamente trovato dall'eroe con istintivo automatismo» ²⁰⁵ per evadere dal senso di incompatibilità del suo io con il mondo; nel sogno, infatti, *l'altro* svanisce e la realtà si conforma all'io. ²⁰⁶ Il lettore viene così catapultato nella mente del protagonista e osserva il dispiegarsi del sogno che trasporta Oblòmov nell'idilliaco

¹⁹⁷ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 72.

¹⁹⁸ M. Ehre, *Oblomov and His Creator. Life and Art of Ivan Goncharov*, New Jersey, Princeton University Press, 1973, p. 167.

¹⁹⁹ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 116.

²⁰⁰ E. Lo Gatto, *L'«Oblòmov» di Gončarov e l'oblomovismo*, cit., pp. 84-85.

²⁰¹ Cf. *ivi*, p. 85.

²⁰² E. Lo Gatto, *L'«Oblòmov» di Gončarov e l'oblomovismo*, cit., p. 80.

²⁰³ S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 105.

²⁰⁴ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 118.

²⁰⁵ S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 84.

²⁰⁶ Cf. L. R. Andrews, *The Spatial Imagery of Oblomovism*, cit., p. 323.

paese d'infanzia Oblomovka.²⁰⁷ La regressione nel mondo onirico aggalla le radici più remote dell'inettitudine del protagonista. In questo piccolo lembo di Arcadia, Gončarov dipinge «un mondo senza tempo» e scandito solamente da «un ciclico andamento di “eterni ritorni”»,²⁰⁸ come i riti e le festività. Gli abitanti «non potevano neppure immaginarsi un'esistenza diversa [...]. Li avrebbe rosi l'angoscia se il domani non fosse stato simile all'oggi». ²⁰⁹ Qui la vita segue lo stesso identico copione: «si allungava come una tela ininterrotta e uniforme, spezzandosi inavvertitamente sul ciglio della tomba». ²¹⁰ Michaela Böhmig nel saggio *Il sogno di Oblomov* reputa che il ristagno esistenziale di Oblomovka sia il frutto di una sorta di «fobia della verticalità»,²¹¹ che induce i suoi abitanti ad appiattare il tempo in un'immutabile orizzontalità; la vita giace infatti in uno «stato vegetativo-letargico»,²¹² senza sviluppo alcuno. La forza onirica di Oblomov tramuta il paese natale in «uno stato della mente»,²¹³ dove egli si ritira, perché solo nel mondo della fantasia realtà e desiderio possono finalmente combaciare. Oblomovka riposa immune dal febbrile dinamismo utilitaristico del capitalismo borghese e in questa terra preistorica l'ozio è pertanto piacevole e virtuoso, non ancora inviso dalla città moderna, che lo condannerà a sintomo di fiacchezza e pigrizia.²¹⁴ Questo è l'asilo in cui il piccolo Oblomov viene cresciuto, una gabbia «dove tutto resta immobile»,²¹⁵ dove si disdegna il lavoro e l'attività e dove «la vita, come un fiume tranquillo, scorreva davanti a loro; non restava che star seduti sulla riva di quel fiume». ²¹⁶ Böhmig mette in rilievo come il giovane Oblomov, in realtà, fosse spinto per la sua indole curiosa a deviare dall'opprimente orizzontalità e a esplorare un mondo a lui precluso non appena l'occhio di Oblomovka si addormentava. Con tutto ciò, ogni volta che il bambino era sorpreso spiccare un volo verticale verso l'ignoto, gli venivano tarpate le giovani ali, proprio come quando egli stesso le strappava alle libellule catturate.²¹⁷ In tal modo Oblomov «restava tristemente in casa, iperprotetto come un fiore esotico in serra, e come il fiore tenuto sotto vetro cresceva lentamente e stentatamente. Le energie che cercavano di manifestarsi si ripiegavano all'interno e sfiorivano, avvizzendo»²¹⁸;

²⁰⁷ Il capitolo intitolato *Il sogno di Oblomov* appartiene a un nucleo narrativo, pubblicato da Gončarov come racconto idillico nel 1849.

²⁰⁸ M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., p. 172 (trad. mia).

²⁰⁹ I. A. Gončarov, *Oblomov*, cit., p. 162.

²¹⁰ Ivi, p. 151.

²¹¹ M. Böhmig, *Il sogno di Oblomov. Apologia dell'orizzontalità*, in «Europa Orientalis», 12 (1993), 1, p. 38, in rete: http://www.europaorientalis.it/rivista_indici.php?id=17, consultato il 06/05/2024.

²¹² Ivi, p. 45.

²¹³ M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., p. 176 (trad. mia).

²¹⁴ Cf. S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 83.

²¹⁵ I. A. Gončarov, *Oblomov*, cit., p. 140.

²¹⁶ Ivi, pp. 149-150.

²¹⁷ Cf. M. Böhmig, *Il sogno di Oblomov...*, cit., p. 43.

²¹⁸ I. A. Gončarov, *Oblomov*, cit., p. 174.

qualsiasi germoglio della vita attiva rinsecchiva, non potendo attecchire su questa terra addormentata. L'oblomovismo, dunque, «non nasce da corruzione e decadenza, ma da una sorta di purezza infantile, da un miracolo di felicità, da una parentesi della storia».²¹⁹ Cionondimeno, l'idillio di questa magica Arcadia, che congela il tempo in un'eterna stasi e ripara le sue creature dalle sofferenze sotto l'ombrello dell'immutabilità, si dissolve con il risveglio di Oblòmov al disinganno di un'esistenza che richiede attivismo. Il ritorno alla cruda realtà dall'evasione nel sogno lascia l'amara constatazione del tempo sprecato e che tutto è oramai perduto:

sì, sono un caffettano floscio, decrepito, frusto, e non per il clima, non per le fatiche, ma perché per dodici anni in me è stata rinchiusa una luce che cercava una via d'uscita, ma bruciava soltanto la sua prigionia, non ha saputo liberarsi e si è spenta. E così, mio caro Andrej, sono passati dodici anni: non ho più avuto voglia di svegliarmi.²²⁰

Lo scavo introspettivo nel proprio io dormiente conduce il protagonista davanti a un bivio:

Che cosa doveva fare? Andare avanti o restare? Questo dilemma oblomoviano era per lui più profondo di quello amletico. Andare avanti significava togliersi di colpo l'ampia vestaglia non solo dalle spalle, ma anche dall'anima, dalla mente; insieme alla polvere e alle ragnatele dalle pareti spazzar via la ragnatela dagli occhi e cominciare a vedere!²²¹

Sarà la forza di un nuovo sentimento, l'amore, verso l'avvenente Ol'ga a sollevarlo dalla perpetua posizione orizzontale che lo tiene inchiodato a letto e a far scattare la prima azione di questo romanzo «antiromanzesco».²²² Oblòmov vede infine aprirsi le porte, fino ad allora sbarrate dal suo patologico oblomovismo, verso il temuto mondo prosaico: «il cuore tornava ad aver sete di vita... [...] Da tempo non sentiva quell'energia, quella forza che ora sembrava salirgli dal profondo, pronta a grandi imprese».²²³ Pur essendosi risvegliato da un lungo letargo, l'innamorato entra nel mondo degli *altri* portando con sé la tendenza a idealizzare e a perdersi in fantasticherie. La donna che ama è difatti spesso trasfigurata in puro simbolo,²²⁴ «Sul suo

²¹⁹ V. Strada, *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986, p. 90.

²²⁰ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., pp. 231-232.

²²¹ Ivi, p. 234.

²²² Cf. V. Strada, *Le veglie della ragione...*, cit., p. 88.

²²³ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 247.

²²⁴ Cf. M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., p. 183.

viso raggiava l'alba di una felicità risvegliata, sortagli dal profondo dell'anima»,²²⁵ e la loro relazione viene sublimata a un sentimento etereo ed eterno: «come l'ideale, come l'incarnazione di tutta una vita piena di beatitudine e quiete solenne, come la quiete stessa».²²⁶ Non diversamente da Frédéric Moreau, Oblòmov preferisce sognare che affacciarsi su un mondo che lo chiama ad assolvere le sue responsabilità. Egli vorrebbe fermare il tempo per scolpire il suo amore per Ol'ga come una statua armoniosa e inscalfibile ai colpi del mutamento. Per ottenere ciò, tenta di traslare nel mondo le immagini dei suoi sogni, ciononostante, l'illusione di un amore eterno mostra tutta la sua precarietà a contatto con le esigenze della realtà esterna. Oblòmov non sa reggere all'urto tra la sua proiezione nell'immaginazione senza tempo e l'ineluttabile movimento di Chronos che smantella i suoi sforzi di perpetuare la felicità della passione amorosa.²²⁷ «Nella sua storia d'amore il movimento del tempo trasforma il sogno dell'«eterna estate» d'amore nel grigio autunno»,²²⁸ spegnendo i fremiti di gioia nel pieno della loro fioritura:

Spesso accade di addormentarsi d'estate in una tranquilla serata senza nubi, con una gran stellata, pensando a come sarà bella la campagna l'indomani con i chiari colori del mattino. [...] E a un tratto si è svegliati dal picchietto della pioggia, da nubi grigie e malinconiche; è freddo, umido...²²⁹

Oblòmov si desta nel mondo reale con gli occhi spenti, svuotati da qualsiasi desiderio e gaiezza: «a un tratto s'era imbattuto in una goccia d'amaro e n'era rimasto avvelenato».²³⁰ Un vortice di pensieri e dubbi lo trascina alla convinzione che Ol'ga non possa amare uno come lui e che egli non potrebbe sopportare una tale malattia d'amore. Temendo di potersi scottare per l'ardore dei suoi sentimenti, non riuscendo a intraprendere una relazione impegnativa e sentendosi precipitare nell'abisso delle sue passioni si spaventa. Tratto specifico di Oblòmov è proprio il fatto che egli «non figura, ma prefigura, e l'immagine oblomoviana di Olga si colloca allora nel futuro, la dimensione della fantasia e delle costruzioni arbitrarie: Il'ja Il'ič, senza neppure attendere l'avverarsi della situazione da lui temuta e prevista, e spacciandola già per reale»,²³¹ scrive all'amata per troncane i rapporti. «Tutto ciò si addice alla giovinezza, che sopporta

²²⁵ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 254.

²²⁶ Ivi, p. 255.

²²⁷ Cf. M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., pp. 186-188.

²²⁸ Ivi, p. 188 (trad. mia).

²²⁹ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 312.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 112.

facilmente le emozioni, sia piacevoli che spiacevoli, mentre a me si addice la quiete: per quanto noiosa, sonnolenta, tuttavia mi è familiare; non so cavarmela con le tempeste».²³² Tuttavia, anche di questa risoluzione, subito si pente. Quella di Oblòmov è una vita sprecata all'insegna dell'angoscia per l'avvenire e dell'ansia per il cambiamento e la sua mente è infestata e vinta dai "se" e dai "forse", i quali, assumendo una valenza di realtà, la dissuadono a desistere da ogni forma di azione:

«[...] forse smetterò di amarla, forse soffrirò per l'errore e anche lei soffrirà; forse ci lasceremo!... Amare due, tre volte... no, no... Non voglio crederci!»

Oblomov sospirò. Quel *forse* gli rimescolava l'anima, ed egli si trascinava malinconico dietro di lei. Ma a ogni passo stava meglio; l'*errore* che aveva inventato quella notte era un futuro così remoto... «Non solo l'amore, tutta la vita è così...» gli venne in mente a un tratto, «e se si respinge ogni occasione come un errore, quando mai si avrà la possibilità di non sbagliare? Che sto facendo? Sono come accecato...».²³³

«Ciò che limita la mente di Oblomov è *la forma* che prende il suo pensiero»²³⁴; l'assolutizzazione delle sue facoltà immaginative lo irrigidiscono a tal punto da renderlo incapace di vivere in un mondo in costante flusso.²³⁵ Se Ol'ga lo risveglia costantemente dal pigro torpore della fantasticheria e lo richiama al divenire del mondo, ai suoi doveri, all'azione, sollecitandolo a mettersi in moto e a prendere decisioni, cionondimeno, un nuovo spettro incombe pesantemente sul suo animo: la necessità di celebrare il matrimonio per regolarizzare la relazione e spegnere il cicaleccio malizioso della società. Questo nuovo passo da compiere, che esige risolutezza e spirito di iniziativa, lo terrorizza ed egli ricade nel vizio di procrastinare e vagheggiare sulle possibilità future: «come comportarsi, che fare, come affrontare la questione del matrimonio, dove prendere i soldi, di che vivere poi?»²³⁶ e alla fine perde solo tempo. Ol'ga non può più attendere, gli ingranaggi della sua vita non possono arrestarsi e, decretato fallito ogni suo tentativo di estrarlo «dal tempo ciclico in cui egli vive e ad immetterlo nel tempo lineare»²³⁷ della società, è costretta a lasciare definitivamente Oblòmov: «sei morto da un pezzo».²³⁸ Ha così fine la relazione con Ol'ga vissuta dal protagonista come un lungo sogno

²³² I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 318.

²³³ Ivi, p. 327.

²³⁴ M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., pp. 226-227 (trad. mia).

²³⁵ Cf. ivi, p. 227.

²³⁶ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 432.

²³⁷ V. Strada, *Le veglie della ragione...*, cit., p. 90.

²³⁸ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 465.

sotto l'egida della fantasia, ma che finisce per soccombere al contatto con la cruda contingenza. La costante, morbosa, tendenza a regredire a un passato senza tempo e a proiettarsi verso possibilità future, dunque, alienano Oblòmov dalla realtà presente e lo chiudono ineludibilmente in un fiacco immobilismo. Sarà proprio sul divano, dove il lettore lo ha trovato per la prima volta, che Oblòmov corona la propria parabola esistenziale. Spento ogni fervore dell'animo, egli decide di lasciarsi vincere da quella «malattia spirituale»²³⁹ che gli scorre nelle vene: l'oblomovismo.

Il'jà Il'ič viveva in una cornice dorata in cui si alternavano, come in un diorama, soltanto le consuete fasi del giorno e della notte e delle stagioni; altri cambiamenti, soprattutto grossi eventi che smuovessero dal fondo della vita tutto il suo deposito, spesso amaro e torbido, non ce n'erano.²⁴⁰

Abbandonato al tempo ciclico della natura, «il suo ideale di vita si era realizzato», «si sentiva l'animo in pace solo nel suo angoletto dimenticato, estraneo al movimento, alla lotta e alla vita».²⁴¹ Il romanzo traccia alla fine un cerchio completo. Ehre Milton mette in luce la scansione ritmica della vita di Oblòmov, la quale segue lo schema «stasis-action-stasis»,²⁴² slittando dalla passività del sogno a un principio di azione e ritornando dal fallimento di questa alla statica fantasticheria. Questo schema emerge sia dalle più piccole azioni quotidiane, come quando, sollecitato delle sue idee, si solleva momentaneamente dal letto, ma, subito disilluso, torna a sdraiarsi e a immergersi nei pensieri, sia dalla traiettoria della sua esistenza²⁴³; l'abulia felice della prima parte della sua vita subisce uno scossone grazie alla relazione con Olga che lo spoglia della sua vestaglia, tuttavia, è solo un'illusione, perché alla fine riemerge la poltroneria e con essa i rimpianti di un'intera vita.²⁴⁴ Il tempo non procede in senso progressivo, annullando quanto precede, bensì «segue l'arco di un pendolo»,²⁴⁵ come il corso del sole che Oblòmov accompagna con sguardo passivo attraverso la finestra del suo nido. Il movimento circolare che scandisce la vita del protagonista rispecchia una percezione temporale squisitamente soggettiva; l'alternarsi di aspirazione e azione mancata paralizza il protagonista in una sorta di

²³⁹ E. Lo Gatto, *L'«Oblòmov» di Gonciaròv e l'oblomovismo*, cit., p. 81.

²⁴⁰ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 600.

²⁴¹ Ivi, p. 602.

²⁴² M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., p. 163

²⁴³ Cf. ivi, pp. 162-163.

²⁴⁴ Cf. S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 112.

²⁴⁵ M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., p. 221 (trad. mia).

«presente zero senza speranza»,²⁴⁶ da cui riesce a svincolarsi solo attraverso le regressioni nel passato e i sogni, che costruiscono nel loro insieme la storia di una vita, dall'accensione dei desideri giovanili al placido sogno della morte. Mentre il tempo nelle sezioni dedicate a Ol'ga e Stolz è accelerato, nel mondo di Oblòmov si ha l'impressione che i minuti scorrono pigramente; qui il tempo riflette l'orologio interiore del protagonista fino a quando «l'eterna quiete, l'eterno silenzio e il pigro trascinarsi da un giorno all'altro hanno fermato piano piano la macchina della sua vita [...], come se si fosse fermato un orologio che ci si è dimenticati di caricare».²⁴⁷ Sulla soglia ultima della sua esistenza, Oblòmov depone i propri sogni di fissità che aveva caparbiamente schierato contro la rapida corrente del tempo, rassegnandosi serenamente al suo spietato flusso.²⁴⁸ Come molta narrativa occidentale di secondo Ottocento, anche *Oblòmov* segue il lento consumarsi di una vita particolare, intesa «come vicenda umana, temporalità».²⁴⁹ È un romanzo senza azione, che dispiega il nudo fluire del tempo e il suo logorare un'esistenza immobilizzata nello stagno dell'accidia. «La pigrizia e l'apatia di Oblòmov sono l'unica molla d'azione di tutta la sua storia»,²⁵⁰ mentre fuori sgorga tumultuosa la vita degli *altri*, di coloro che hanno fatto del movimento e dell'azione il loro credo. È in breve «la storia di un rifiuto, la storia di una persona che non vuole crescere, non vuole diventare adulta, non vuole entrare nel mondo moderno»²⁵¹: Oblòmov personifica uno dei primi precursori dell'inetto. Pur con tratti interiori talvolta al limite del caricaturale e del comico, che è sintomo, come esplicitato nel paragrafo II.4, di un bisogno ancora vivo in alcuni autori dell'epoca di suscitare l'interesse mediante personaggi eccentrici, Oblòmov con la sua indolenza incarna un sentimento di inerzia diffuso tra chi, come lui, si sentiva «un pacifico spettatore della lotta».²⁵² Dobroljubov avanza che nell'opera «si riflette la vita russa, in essa ci viene presentato il vero e vivo tipo russo contemporaneo, [...] un segno dei tempi».²⁵³ Da lì a un paio d'anni la schiavitù della gleba sarebbe stata abolita, accelerando così il processo con cui i russi si sarebbero progressivamente scrollati di dosso l'apatia che la servitù «aveva steso su tutta la sconfinata terra russa come una nebbia pesante e soffocante».²⁵⁴ Per dilegularla dai propri occhi addormentati, specifica Ettore Lo Gatto, questo popolo dovette in primis abbattere

²⁴⁶ Ivi, p. 164.

²⁴⁷ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 617.

²⁴⁸ M. Ehre, *Oblomov and His Creator...*, cit., p. 221.

²⁴⁹ S. Molinari, *Razionalità ed emozione...*, cit., p. 99.

²⁵⁰ N. Dobroljubov, *Che cos'è l'oblomovismo?*, cit., p. 633.

²⁵¹ V. Strada, *Le veglie della ragione...*, cit., p. 88.

²⁵² I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 603.

²⁵³ N. Dobroljubov, *Che cos'è l'oblomovismo?*, cit., p. 635.

²⁵⁴ E. Lo Gatto, *L'«Oblòmov» di Gonciaròv e l'oblomovismo*, cit., p. 90.

l'oblomovismo infestante il suo spirito, per risvegliare quelle forze attive da troppo tempo assopite. Fu una lunga, ma perseverante lotta contro questa malattia interiore e culminata con l'assoluta vittoria delle forze rivoluzionarie.²⁵⁵ *Oblòmov* è «una pagina, e fra le più notevoli ed interessanti, della vita sociale e morale russa».²⁵⁶

Per concludere, il romanzo fa affiorare l'impatto della svolta interiore sulla concezione del tempo. A dominare, difatti, è una temporalità privata, che suscita nel lettore un senso di ristagno e immobilità, trasfigurazione di uno stato psicologico apatico. Gončarov svela quasi beffardamente che, mentre Oblòmov nella letargia sbrogia il filo della sua vita, fuori «I giorni luminosi non si fermano, fuggono via: e la vita scorre sempre, scorre sempre, distruzione, nient'altro che distruzione».²⁵⁷ Alla fine il vecchio sognatore «si adagiò in silenzio e a poco a poco nella semplice e ampia bara dell'esistenza che gli rimaneva, fatta con le sue mani, come i venerandi padri del deserto che voltando le spalle alla vita scavano da sé la propria fossa».²⁵⁸

2.3.2 Dai «voli poetici» alla caduta di Alfonso Nitti

È il 1892 quando il triestino Italo Svevo, pseudonimo di Aron Hector Schmitz, si affaccia sul panorama letterario con l'incompresa *Una vita*, «un libro coraggioso»²⁵⁹ a detta di Montale, innestando nella narrativa italiana a cavallo tra i due secoli un personaggio destinato a calamitare l'interesse di numerosi autori novecenteschi (tra i quali Pirandello): l'inetto, emblema di un diffuso sentimento di inabilità a mutare una realtà sempre più alienante. Alfonso Nitti, protagonista del romanzo, presenta la stessa attitudine alla fuga idealista e la stessa incapacità ad agire dei suoi “fratelli maggiori” Oblòmov, Emma e Frédéric. L'inerzia oblomoviana e la fantasticheria flaubertiana vengono tuttavia setacciate attraverso il filtro innovatore di Svevo, frutto del suo ricco retroterra culturale mitteleuropeo. Si riporta la definizione esaustiva che Giacomo Debenedetti nel saggio *Svevo e Schmitz* dà all'eroe sveviano e al suo malessere esistenziale. Egli asserisce che l'inetto dell'autore triestino si origina

²⁵⁵ Cf. *ibidem*.

²⁵⁶ E. Lo Gatto, *Prefazione*, in I. A. Gončarov, *Oblòmov*, traduzione di E. Lo Gatto, Torino, Einaudi, 1949, p. VII.

²⁵⁷ I. A. Gončarov, *Oblòmov*, cit., p. 74.

²⁵⁸ Ivi, p. 603.

²⁵⁹ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, in I. Svevo ed E. Montale, *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 73.

dalla sensazione fondamentale di uno scompensamento tra l'orientamento che l'individuo dà alla propria vita, e la curva che poi la vita descrive: incarna questo difetto, questo errore di calcolo [...]. Svevo rinchiude nel bozzolo trasparente e sensibile dei suoi eroi la crucciata esperienza di una tara; la quale, come tutte le tare, è in parte congenita e irresponsabile; ma rimorde e fa soffrire esattamente come una colpa. Un difetto, ma tale che si espia come un fallo. Questi personaggi sono degli inetti consapevoli (*Un inetto* era il primo titolo di *Una vita*, e varrebbe anche per gli altri due romanzi): distrutti, prima ancora che dai risultati, dall'intima coscienza della loro inettitudine. Agiscono come bambini, ai quali il meccanismo associativo non ancora esercitato impedisce di raggiungere col tatto gli oggetti percepiti colla vista. Allungano le mani e, dove credevano afferrare la cosa desiderata, si trovano il vuoto tra le dita che si articolano ancora, e invano.²⁶⁰

Queste osservazioni afferrano il senso di *Una vita*, romanzo che traccia la fugace e precipitosa parabola esistenziale di un impiegato bancario, ritratto mentre rincorrere affannosamente una vita che, sconsigliante, continua a sfuggirgli dalle mani e a frustrare i suoi sogni, lasciandolo arenato nella sua soffocante inettitudine. Egli allora «diventa un unico granitico se stesso, gremito di pensieri quanto povero di idee e azioni, quasi per ribadire l'unica realtà possibile per un prototipo sifatto: quello della mente, della teoria, della vita immaginata su una pagina».²⁶¹ E mentre si districa tra i rovi della sua psiche, fuori gli *altri* lottano per la vita e vincono; lui, invece, rimane imbalsamato nel suo bozzolo senza subire alcuna metamorfosi.

Il romanzo prende le mosse da una lettera che Alfonso Nitti, trasferitosi a Trieste per lavorare come impiegato bancario, invia alla madre rimasta in campagna. Dalle sue parole affiora un viscerale sentimento di malessere e riluttanza generato dal nuovo ambiente urbano e lavorativo, rivelatosi inadatto allo smisurato bagaglio di ambizioni con cui il giovane Alfonso era approdato in città. Egli sognava per sé un futuro di gloria e ricchezza e per inseguirlo aveva accettato la posizione di corrispondente alla banca Maller.²⁶² Eppure, il tempo borghese si trascina nella più trita e piatta monotonia del pesante scorrere delle ore lavorative. È qui che, come sottolineato da Elio Vittorini nella sua recensione al romanzo,

la vita di tutti i personaggi, [...], si produce così nella sua interezza, senza dimenticare un istante l'orologio o i foglietti, a grossi numeri rossi, del calendario. È la vita, si capisce,

²⁶⁰ G. Debenedetti, *Ettore e Schmitz*, in Id., *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, p. 242.

²⁶¹ G. Ioli, *Introduzione*, in I. Svevo, *Romanzi*, a cura di G. Ioli, Torino, UTET, 1993, p. 34.

²⁶² Cf. E. Vittorini, [*«Una vita»*], in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. I, p. 214.

come potrebbe essere sempre, la *nostra vita*, cioè l'esistenza di ognuno di noi lettori priva di ogni «se» favoloso, avventuroso o pittoresco [...], sorretta dalla povera ideologia di un miglioramento delle condizioni economiche, o di un rapido avanzamento di carriera.²⁶³

Nei confronti di questa realtà monocolora, Alfonso comincia a percepire un distacco, una voragine, che gli occlude qualsiasi via alla scalata sociale e lo vorrebbe marchiare con il timbro dell'alienazione. La sua florida ed effervescente attività psichica non trova valvole di sfogo nella grigia banalità della vita meccanica della banca, decretando la vacuità di ogni suo tentativo di integrazione nella società in cui aveva riposto ogni ambizione di successo.²⁶⁴ Vorrebbe aderirvi, simula il comportamento degli altri, ma la sua indole riflessiva gli impedisce di trasformarsi nell'automa che la logica capitalistica del profitto esigerebbe: «Anche quando gli riusciva di rivolgere tutta la sua attenzione al lavoro, non procedeva con la rapidità di Miceni perché non voleva copiare macchinalmente. Essendo attento, correva sempre col pensiero al significato di quanto copiava e ciò lo arrestava».²⁶⁵ Enrico Ghidetti vede Alfonso come «una macchina che, in quelle circostanze, non funziona come dovrebbe, un inetto perché incapace di adattarsi all'ambiente in cui è costretto a vivere. L'etica borghese-capitalistica [...] aggrava il complesso di inferiorità sociale dell'inurbato povero».²⁶⁶ Il protagonista si sente sradicato nel nuovo ambiente, «il suo cuore pensoso, carico di sogni e di squilibri tra le aspirazioni e la vita, non sa dove va»²⁶⁷ ed è proprio da questo senso di inadeguatezza che l'inetitudine germina. Essa, come puntualizza Debenedetti, non è altro che «l'impossibilità di diventare, di fronte all'esistenza quotidiana, *come* gli altri»,²⁶⁸ di prendere parte cioè al ritmo accelerato del lavoro e alla sfida spietata per affermarsi e vincere sugli altri. Mentre i suoi colleghi sono felici, perché pienamente immersi nella lotta alla supremazia e nel flusso del tempo capitalista, che piega le sue vittime alle logiche del lavoro alienandole e rendendole macchine, Alfonso si sottrae da questa «società che non sogna più evasioni»,²⁶⁹ per chiudersi nella confortante solitudine ammantata di fantasticherie. Tendenza costituiva degli inetti risiede per Debenedetti proprio nel rintanarsi in

²⁶³ Ivi, p. 211.

²⁶⁴ Cf. M. Jeuland Meynaud, *Zeno e i suoi fratelli...*, cit., p. 27.

²⁶⁵ I. Svevo, *Una vita*, a cura di M. Lunetta, Roma, Newton & Compton editori, 2004, p. 44.

²⁶⁶ E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino...*, cit., p. 133.

²⁶⁷ G. Debenedetti, *Ettore e Schmitz*, cit., p. 242.

²⁶⁸ Ivi, p. 247.

²⁶⁹ N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 100.

un rifugio qualunque per potervi riparare, anche quando le loro vicende li caccerebbero a forza nel commercio degli altri: hanno sempre un'ala – quella, beninteso, di cui parla Macario in *Una Vita*, l'ala dei voli poetici – per nascondervi il capo. Sentendosi *meno* degli altri nei rapporti attivi e sociali [...], si sono preparati un *alibi* dove possano credersi *più* degli altri.²⁷⁰

Così «schiacciato dal paragone di una vita debole e grigia [...] alla quale non ha più scopo aderire»²⁷¹ Alfonso sogna la fuga nei luoghi d'infanzia ed è qui che scrive alla madre. La sfaccettata personalità dell'inetto emerge con chiarezza già nella lettera dell'incipit: «Forse mi trattano dall'alto verso il basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca!».²⁷² L'interiorità di Alfonso si rinfinge in uno spettro di sfumature che colgono la complessità caratteriale del protagonista. Da un lato egli dimostra timidezza, esacerbata dal suo sentirsi inferiore agli altri tanto da premeditare ogni singolo atto per paura del giudizio altrui o di compiere avventatezze.²⁷³ La mente del protagonista, di fatti, è sempre proiettata verso il mondo delle possibilità venturose, che egli passa al vaglio per essere preparato a qualsiasi evenienza. Non vive con spontaneità il tempo presente, il tempo delle prese di posizione e delle azioni concrete, esattamente come Frédéric. «Il presente gli serve solo a prendere ipoteca sul futuro»,²⁷⁴ su un futuro che tra l'altro non coincide con le sue aspettative, cogliendolo alla sprovvista come la fredda e imprevedibile indifferenza con cui è accolto in casa Maller dalla figlia Annetta e dal cugino di questa, Macario. Ciò genera in lui un profondo «malessere»²⁷⁵ che lo pietrifica e che egli non riesce più a scrollarsi di dosso:

Era stato accolto bruscamente, quando aveva cominciato a parlare era stato interrotto senz'alcun riguardo, non gli era mai stata rivolta la parola. Perché? [...]. Doveva essere semplicemente il disprezzo per l'inferiore, per la persona vestita male, perché ora egli sapeva quanto male egli fosse vestito; il confronto con Macario ne l'aveva reso avvertito.²⁷⁶

²⁷⁰ G. Debenedetti, *Ettore e Schmitz*, cit., p. 247.

²⁷¹ E. Vittorini, [*«Una vita»*], cit., p. 215.

²⁷² I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 38.

²⁷³ Cf. M. Jeuland Meynaud, *Zeno e i suoi fratelli...*, cit., pp. 30-31.

²⁷⁴ Ivi, p. 31.

²⁷⁵ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 66.

²⁷⁶ *Ibidem*.

Incapace di reagire prontamente al disinganno delle sue febbrili premeditazioni, vive costantemente nel rimpianto di non essersi comportato come avrebbe voluto:

Erano sempre questi fatti insignificanti che lo inquietavano nella sua vita del resto vuota d'avvenimenti di importanza, e ogni sera aveva di che sognare su qualche parola detta troppo in fretta o su qualche parola altrui di cui appena allora scopriva il vero significato, per pentirsi di non essersi vendicato di una puntura o di aver risposto troppo brusco ingiustificatamente.²⁷⁷

Dal passo si inferisce come nelle trame narrative del secondo Ottocento si siano oramai eclissate le grandi imprese e le svolte di destino per illuminare le più banali minuzie, irrisorie per gli altri all'infuori dell'io, ma che crucciano senza tregua i protagonisti, come Alfonso, il quale senza agire spreca il suo tempo nel rammarico per l'occasione perduta e intanto il presente, corrosivo, gli scivola via. «Svevo ha costruito apposta il suo personaggio come un essere dalle reazioni paralizzate dalla necessità di rispondere solo a stimoli programmati»²⁷⁸:

Di solito, quando gli toccava qualche cosa d'inaspettato rimaneva esitante, taceva, abbandonando anche i piani fatti precedentemente, ciò che di spesso finiva col pentimento di non essere stato più risoluto.²⁷⁹

Dall'altro lato Alfonso Nitti fronteggia la percezione indelebile di subalternità, che nutre in presenza degli altri, facendo leva sull'altra faccia della sua articolata interiorità: l'orgoglio. Egli «possiede già una carica interna, personale, di dissoluzione, nello squilibrio fra un'intrinseca debolezza e la volontà astratta di affermazione»²⁸⁰ che innesca lo scatto della rivalsa, pur vissuta puramente nel sogno. Tramuta il suo sentirsi inadeguato nella convinzione di una superiorità, intesa «come una rivincita sul disprezzo dimostratogli da superiori e colleghi».²⁸¹ Egli trova nell'assidua frequentazione della biblioteca lo sfogo al suo viscerale bisogno di successo, placando così la «nausea» infusagli dall'atono ambiente lavorativo, in cui «al suo malessere si

²⁷⁷ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 102.

²⁷⁸ M. Jeuland Meynaud, *Zeno e i suoi fratelli...*, cit., p. 31.

²⁷⁹ Ivi, p. 346.

²⁸⁰ G. Pullini, *Dalla crisi della persona alla dissoluzione (vitale) del personaggio*, in R. Barilli, G. Pullini, M. Rössner, P. Puppa, B. Moloney, G. Patrizi, M. Ricciardi, M. A. Grignani, G. Luti, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, introduzione di E. Lauretta, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 28.

²⁸¹ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 19.

aggiungeva l'inquietudine».²⁸² Infatti, «Credeva che lo studio l'avrebbe migliorato»²⁸³ e avrebbe svelato alla sua inettitudine «il senso di “una” vita confusa tra tante altre».²⁸⁴ «Trovava la sua felicità da una parte nello studio accanito stesso, dall'altra nella sua ambizione cresciuta gigante, la fame di gloria. Sentiva di essere superiore agli altri e [...] lo afforzava nelle sue speranze il suo amore allo studio che era divenuto passione».²⁸⁵ Egli, come rimarca Mario Fusco,

non cerca di risolvere un problema concreto, ma piuttosto di trasferire nel campo della riflessione intellettuale il bisogno di affermazione e di dare libero corso all'orgoglio e alla volontà di potenza, per compensare l'inquietudine e il senso di inferiorità di cui la sua vita reale è piena. In altri termini, Nitti cerca al tempo stesso di razionalizzare e di trasferire il proprio bisogno di evadere dalla realtà.²⁸⁶

La sua instancabile operosità della mente, imbolsita dall'asfittica monotonia della banca, conosce uno slancio vitalistico nella produzione intellettuale, quella cioè «che sfugge a ogni diretto controllo pratico, e dà a chi la coltiva una o più o meno dolorosa persuasione di eccellenza».²⁸⁷ È proprio in seguito al suo studio febbrile che Alfonso ambisce a comporre un'opera rivoluzionaria di filosofia morale, attraverso la quale propugnare «la negazione anzitutto della morale come tutti l'intendono fondata su una legge religiosa o sul bene individuale».²⁸⁸ Sogna di essere un superuomo, «un individuo avente l'energia di porsi al di sopra di tutte queste idee», dotato di «intelligenza superlativa occorrente per agire con astuzia e abilità»²⁸⁹ e per sottrarsi alla lotta che affanna gli uomini. Un progetto non dissimile a quello perseguito da Raskol'nikov, il quale fantastica di elevarsi sopra i fondamenti universali per osservare dall'alto il formicolio della razza umana soggiogato dagli ideali della tradizione. Con tutto ciò, le rinnovate energie mentali di Alfonso, che gli avrebbero potenzialmente permesso di rovesciare la sua abulia in una presa decisa del reale, vengono fatalmente «bruciate sul rogo di adolescenziali fantasticherie»,²⁹⁰ che spogliano di qualsiasi riscontro pratico il piano superomistico, decretandone il fallimento. Alfonso Nitti compensa invero ciò che la realtà gli

²⁸² I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 89.

²⁸³ Ivi, 91.

²⁸⁴ E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino...*, cit., p. 135.

²⁸⁵ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 96.

²⁸⁶ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 21.

²⁸⁷ G. Debenedetti, *Ettore e Schmitz*, cit., p. 247.

²⁸⁸ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 144.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino...*, cit., p. 136.

vanifica o ciò che non riesce a realizzare per una carenza di forze attive attraverso la fuga nella fantasticheria.²⁹¹ Anziché reagire con alacrità e intraprendenza al cozzo con la stessa società borghese in cui egli vorrebbe realizzarsi e avere successo, ma la quale rigetta ogni sua ambizione, il protagonista si chiude «in una sfera di cristallo, fasciato dai suoi sogni e dai suoi pensieri, dalla sua nostalgia e dalla sua timidezza»²⁹²: «egli cercava di annullare il suo malessere spingendo la sua fantasia a deviare dalla realtà».²⁹³ Alieno dal misero mondo prosaico che lo circonda, Alfonso si immerge nel più vano idealismo per figurarsi vincitore della lotta sociale e appagare la sua brama di superiorità:

Dacché era impiegato, il suo ricco organismo che non aveva più lo sfogo della fatica di braccia e di gambe del campagnolo [...] nel misero lavoro intellettuale dell'impiegato, si contentava facendo fabbricare dal cervello dei mondi intieri. Centro dei suoi sogni era lui stesso, padrone di sé, ricco, felice. Aveva delle ambizioni di cui consapevole a pieno non era che quando sognava. Non gli bastava far di sé una persona sovraneamente intelligente e ricca. Mutava il padre [...] in un nobile e ricco [...]. Non era più lui il timido, erano costoro! Ma egli li trattava con dolcezza, davvero nobilmente, non come essi trattavano lui.²⁹⁴

Pertanto, egli sceglie la via più semplice (che si rivelerà un vicolo cieco) dell'evasione nel mondo onirico, dove, affrancatosi da un'indolenza letargica, è addirittura «capace di azioni più eroiche».²⁹⁵ Presto, con tutto ciò, i suoi «sogni da megalomane»²⁹⁶ svelano la loro inconsistenza e Alfonso, piantato ancora al via nel gioco della vita e inerte a dare una svolta alla sua vuota esistenza, sente scivolare via le briglie su una realtà che gli risulta imm modificabile.²⁹⁷ Riaffiora nuovamente la più schietta ideologia borghese, che ribolle nel sostrato dei romanzi in esame e il cui punto di forza è racchiuso propriamente nell'impossibilità di dare una virata difforme al processo economico-sociale in atto. Alfonso, inadatto a prendere parte alla lotta per la supremazia che vede impegnati chi gli sta attorno, si lancia «sconsideratamente alla ricerca di un'inafferrabile fata morgana, incespica su di essa, la guarda e si accorge che ha il viso della morte».²⁹⁸ A monte del vagheggiamento onirico di Nitti risiede dunque la «disparità esistente

²⁹¹ Cf. M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 19.

²⁹² N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, cit., pp. 98-99.

²⁹³ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 179.

²⁹⁴ Ivi, pp. 46-47.

²⁹⁵ Ivi, p. 103.

²⁹⁶ Ivi, p. 91.

²⁹⁷ M. Jeuland Meynaud, *Zeno e i suoi fratelli...*, cit., p. 31.

²⁹⁸ Ivi, p. 40.

tra la vita che conduce e l'ambizione che ha sempre avuto in sé»²⁹⁹ e che lo getta in uno sconforto sempre più insostenibile. È rilevante evidenziare qui il riverbero delle riflessioni che Schopenhauer sciorina in *Il mondo come volontà e rappresentazione*:

la privazione, il soffrire, non provengono immediatamente e necessariamente dal non-avere, bensì in primo luogo dal voler-avere senza ottenere quel che si vuole; [...] ogni desiderio rapidamente si spegne, sì che, se non c'è alcuna speranza che lo alimenti, non può più produrre alcun dolore. Da tutto questo si ricava che ogni felicità è basata soltanto sul rapporto fra le nostre pretese e | ciò che otteniamo [...]. Analogamente, si ricava che ogni dolore, propriamente, proviene dalla sproporzione tra ciò che chiediamo e attendiamo e ciò che ci è concesso.³⁰⁰

Aggiunge poi che «Ogni v o l e r e scaturisce dal bisogno, dunque dalla mancanza, | dunque dalla sofferenza».³⁰¹ Per il filosofo è necessario distaccarsi dal desiderio per sentire meno la necessità di colmare il vuoto che quest'ultimo genera. Proprio l'antinomia tra ciò che Alfonso desidera e ciò che effettivamente (non) ottiene costituisce «il tessuto»³⁰² stesso del romanzo; è la sorgente da cui fluisce l'amaro malessere esistenziale che lentamente avvelena l'ignavo impiegato: «quel suo ideale portato dal villaggio e cacciato in un canto ma non scomparso [...] gli faceva disprezzare col suo splendore quella miserabile realtà che gli era concessa».³⁰³

Il vizio inerte a fantasticare trasfigura in sogno anche la sua relazione con Annetta, che viene vissuta interiormente senza portarla a compimento nel mondo della prassi: «I suoi sogni sempre cominciavano col ricamare sul reale per poi allontanarsene completamente, e con facilità si figurava di valore tanto agli occhi di Annetta da venirne amato anche per ambizione».³⁰⁴ In realtà all'origine del sentimento amoroso, o dell'illusione dello stesso («Ora l'amava! Quello doveva essere l'amore»), si colloca la disperata brama del protagonista di affermarsi e vincere la sua opprimente mediocrità³⁰⁵: «Prima di conoscere la grazia e la bellezza di Annetta, lo aveva agitato, commosso il saperla figliuola di Maller, ed era stato da quell'agitazione e da quella commozione ch'era nato il sentimento ch'egli chiamava amore».³⁰⁶

²⁹⁹ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 20.

³⁰⁰ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura e traduzione di G. Brianese, Torino, Einaudi, 2013, p. 133-134

³⁰¹ Ivi, p. 261

³⁰² G. Ioli, *Introduzione*, cit., p. 24.

³⁰³ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 95.

³⁰⁴ Ivi, p. 134.

³⁰⁵ Cf. M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 28.

³⁰⁶ I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 169-160.

L'ambizioso Nitti calcola un piano per sedurre la giovane ragazza, per la quale rinuncia persino ai suoi ideali intellettuali. Cionondimeno, tenuto in scacco dalla sua indole abulica, procrastina nell'attesa del momento propizio per mettere in atto le idee; l'azione rimane però solo vagheggiata: «Aveva sognato di aver preso sul serio i consigli di Macario e di aver *agito* con Annetta». ³⁰⁷ Alfonso non supera la linea che demarca il confine tra desiderio e realtà, «perché vuole credere che la vita è un sogno. Ma la sventura di Nitti è di vivere in un universo reale e inesorabile, in cui i sognatori non hanno posto e saranno condannati a breve termine». ³⁰⁸ Il protagonista sempre più vicino ad Annetta si spaventa e desidera la fuga per non guardare in faccia la realtà ³⁰⁹:

si trovò piccolo e malaticcio coi suoi desideri tanto sproporzionati al possibile, perché egli aveva sognato di venir amato da Annetta!

Voleva abbandonare il giuoco! Era l'unica via che gli restasse aperta. Non avrebbe fatto più di quelle visite! [...] S'era messo in una lotta in cui doveva soggiacere, lui non capace di parlare per piacere ma solo per farsi comprendere. ³¹⁰

La convinzione della propria impotenza e mediocrità vorrebbe fargli abdicare la lotta ancora prima di battersi per le sue ambizioni. Non agisce, si lascia trasportare dagli eventi e aspetta che siano gli altri a prendere le decisioni per lui, limitandosi «a cercare di giustificare le sue reazioni attraverso una parvenza di ragionamento di cui non sa valutare la scarsa autonomia». ³¹¹ Pertanto, il legame tra Alfonso e coloro che lo circondano è «un rapporto che egli non ha la forza né il coraggio di orientare in un senso preciso e deliberatamente scelto». ³¹² Assillato dalle parole di Macario, il quale lo esorta a prendere parte alla schiera dei predatori, e sedotto dall'intimità con Annetta, bacia quest'ultima facendo scaturire nel giovane un senso di superiorità. Tuttavia, proprio nel momento in cui egli si illude di essere uscito vincitore dalla conquista, la sua inerzia e timidezza riemergono ridestandogli la percezione della propria inferiorità. ³¹³ In effetti, nonostante riesca finalmente a trascorrere una notte assieme alla sua amata, e quindi a possedere l'oggetto della sua *quête*, al risveglio è travolto da un sentimento di «malessere» e «disgusto»:

³⁰⁷ Ivi, p. 161.

³⁰⁸ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 22.

³⁰⁹ Ivi, p. 23.

³¹⁰ I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 139-140.

³¹¹ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 25.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Cf. M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 30.

Tutto gli dispiaceva, dal primo abbraccio che egli aveva rubato fino a quell'ultimo saluto cui egli aveva risposto costringendosi a una finzione che, per quanto facile, gli era costata dello sforzo. [...] Nell'immensa felicità di possedere Annetta, egli si diceva che le dispiaceva il modo con cui l'aveva conquistata. Non credeva che Annetta lo amasse.³¹⁴

Per la prima volta Alfonso assaggia il frutto del suo desiderio, eppure, il gusto si rivela amaro; un lacerante senso di colpa lo porta a tormentarsi per i freddi calcoli con cui ha sedotto Annetta e a percepire, dunque, i baci e gli abbracci come dei furti. Con tutto ciò, Nitti non è in grado di calarsi nel pozzo della sua sofferenza per individuarne le cause: «Ora, ora appena comprendeva perché, dopo raggiunto lo scopo cui aveva mirato da sì lungo tempo, anziché felice si sentisse inquieto e disgustato».³¹⁵ Luca Curti richiama l'attenzione sulla «mancata autocoscienza»³¹⁶ del personaggio; Alfonso, infatti, non ha piena consapevolezza della sua interiorità, proprio perché, come fa sapere il narratore, «Lo faceva soffrire il conoscersi».³¹⁷ Il compiacimento per la vittoria su Macario «che lo riteneva incapace di lottare e di afferrare la preda», coronata dalla nottata trascorsa fra le braccia di Annetta, svanisce subito dopo aver constatato di «essere entrato nella lotta perché non gli era stato mai concesso di uscirne del tutto», provando ribrezzo per aver ceduto alle stesse debolezze di coloro rispetto ai quali si sentiva superiore: «Ora invece quei lottatori ch'egli disprezzava lo avevano attirato nel loro mezzo e senza resistenza egli aveva avuto i loro stessi desideri, adottato le loro armi».³¹⁸ Alfonso non è pertanto avulso da momenti di intelligibilità del proprio io, ma, va precisato, che si tratta puramente di «lampi di autocoscienza» che abbagliano «solo a tratti il tetro sfondo di una insuperabile renitenza alla lotta».³¹⁹ La momentanea presa di coscienza viene difatti immediatamente repressa: «Oh! va! La sua era una vittoria che gli dava intanto la libertà!».³²⁰ Lungi da leggere la rinuncia come sintomatica della sua radicata inettitudine, Alfonso sente di essersi liberato da una lotta che non sarebbe stato in grado di fronteggiare con le proprie forze. Ciò che ancora non si avvede è che «Da questo momento la partita è persa»³²¹: lascia nuovamente che siano gli altri a prendere le decisioni per lui e approfitta della richiesta di Annetta, la quale lo esorta ad allontanarsi dalla

³¹⁴ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 218.

³¹⁵ Ivi, p. 221.

³¹⁶ L. Curti, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di "Una Vita"*, Pisa, ETS, 1991, p. 75.

³¹⁷ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 160.

³¹⁸ Ivi, pp. 218-219.

³¹⁹ E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino...*, cit., p. 138.

³²⁰ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 219.

³²¹ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 33.

città per un po' di tempo per chiarire la situazione al padre. La fuga gli viene in questo modo servita su un piatto d'argento come un balsamo per la sua allergia all'azione. Con la giustificazione di non voler «rubare» l'amore di Annetta (voleva difatti che gli venisse offerto spontaneamente) e di non voler passare per colui che agisce meschinamente «con l'accortezza di chi persegue un interesse»,³²² asseconda la richiesta della ragazza e torna in campagna dalla madre che sta morendo:

Era finalmente libero. [...] la partenza equivaleva ad una rinuncia. Si sentì calmo e felice. Se quello che Francesca prevedeva si avverava, egli era liberato da ogni dovere e da ogni rimorso. Ella gli aveva detto che, abbandonato Annetta, sarebbe ridivenuto il miserabile travetto di casa Maller. No! Egli sarebbe rimasto superiore [...] e la sua superiorità era stata dimostrata dalla sua rinuncia.³²³

Assecondando con cecità la sua inettitudine, Alfonso si ritira pacificamente dalla lotta nella convinzione di compiere l'atto stoico del distacco e supremazia sugli altri. Cede invece all'inveterata tendenza a fuggire da una realtà che lo respinge e che egli stesso repelle per regredire al più sereno e rassicurante nido d'infanzia³²⁴ che lo protegge dalla lotta meschina. Nonostante la sua iniziazione nel tempo adulto dei doveri e del frenetico e alienante lavoro borghese, Alfonso dimostra di non essere stato capace di uscire «dallo stato di adolescenza prolungata»³²⁵ e trova così conforto nell'immobile e remoto tempo passato per fuggire all'urto con le logiche di una realtà «di cui non può condividere e neanche accettare le regole».³²⁶ Protetto dal guscio di quel mondo sgravato dalle responsabilità adulte, trascorre il tempo in un incessante rovello della mente per giustificare le sue scelte pusillanimità. La riflessione è ciò che consente ad Alfonso di «razionalizzare, nell'ambito della coscienza, la frizione dell'organismo psichico dell'attante con la vita»³²⁷:

Nelle lunghe ore ch'egli passò là, inerte, ragionò anche una volta sui motivi che lo avevano indotto a lasciare Annetta, ma come sempre il suo ragionamento non era altro che il suo

³²² I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 228-229.

³²³ Ivi, p. 230.

³²⁴ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 34.

³²⁵ Ivi, p. 18.

³²⁶ Ivi, p. 25.

³²⁷ F. Gavezzeni, *Introduzione*, in I. Svevo, *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, Milano, Mondadori, 1985, p. XXIV.

sentimento travestito. La sua ripugnanza per Annetta, egli andava dicendosi, era spiegabile, anzi naturale.³²⁸

L'«incurabile adolescente»³²⁹ non vuole guardare in faccia la cruda realtà e preferisce crogiolarsi dietro il velo delle sue elucubrazioni; tenta in sostanza di giustificare quell'inconscio rifiuto dell'amore che è in verità un veto impostosi per non prendere parte attiva alla lotta.³³⁰

Morta la madre, il protagonista fa ritorno a Trieste con il consueto bagaglio carico di ambizioni, dichiarandosi persino disposto a chiedere la mano di Annetta, questo a dimostrazione, come riscontrato da Curti, che negli angoli reconditi del proprio io «Il più deleterio, tra gli aspetti di sé che Alfonso non vede, è la sua incapacità alla rinuncia».³³¹ Ciò malgrado, il giovane sognatore dovrà prendere atto che, per il tempo in cui si è sottratto «nella dolce febbre che lo aveva fatto vivere tra i fantasmi cari»,³³² la vita in città ha continuato il proprio corso pure in sua assenza: viene a scoprire che Annetta sta per sposarsi con Macario e che è stato declassato al lavoro, percependo su di sé l'odio della famiglia Maller. Alfonso, inabile a scrutarsi dentro, si sorprende della disperazione che si accende alla notizia del matrimonio della giovane. Il suo libero distacco avrebbe dovuto renderlo indifferente, eppure

Soffriva di gelosia, un dolore acuto, un profondo avvilito, ed era cosa molto sciocca! Soffriva del risultato dell'opera sua! Dacché egli aveva abbandonato Annetta, nulla avrebbe dovuto addolorarlo di quanto seguiva alla sua rinunzia fatta da lui liberamente, e se anche nessuno ne aveva saputo, doveva bastare al suo orgoglio di essere perfettamente conscio di essere stato lui a rinunziare. [...] Quello che adesso succedeva non lo concerneva affatto; alla sua felicità doveva bastare il sapersi liberato da Annetta. Era libero! Ripeté più volte la parola a mezza voce: Libero da quella donnicciuola che lo aveva abbandonato con la stessa rapidità con cui gli si era data.³³³

Avverso ad aprire gli occhi e a squarciare il velo della finzione, Alfonso volta le spalle alla realtà trincerandosi in una marea di pretesti e giustificazioni, i quali vengono costantemente traditi da reazioni istintive e da sentimenti che non riesce a domare. Debenedetti evidenzia che il protagonista

³²⁸ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 250.

³²⁹ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., p. 35.

³³⁰ Cf. *ivi*, pp. 17-18.

³³¹ L. Curti, *Svevo e Schopenhauer...*, cit., p. 78.

³³² I. Svevo, *Una vita*, cit., 280.

³³³ *Ivi*, p. 290.

È uomo, e si comporta sempre come un adolescente, e continua a nutrire la confusa fede che il mondo sarà verso di lui benigno e tollerante, come verso gli adolescenti. Non arriva a capacitarsi che ad un certo momento la vita è cominciata; la vita sul serio, che non perdona, e dove si porta la pena dei propri sbagli.³³⁴

Nonostante Nitti sembri apprendere qualche insegnamento dai ripetuti smacchi inferti dall'educazione alla vita, «queste certezze cerebrali non diventano mai esperienza», poiché «tutto questo rimane allo stato di pura teoria e non si amalgama con quel nodo misterioso, donde le decisioni scattano lineari, precise ed efficaci».³³⁵ Dinanzi a una realtà non conforme alle sue aspettative, Alfonso si chiude nella fatua convinzione della propria superiorità e in nome di una, oblomoviana, vita «aggradevole, facile e senza meta».³³⁶ Con l'abdicazione a immischiarsi nella calca della vita il sognatore si illude di perseguire quella quiete superiore che sembrerebbe richiamare la calma schopenhaueriana della rinuncia al desiderio. È necessario puntualizzare che il nuovo stile di vita che rende Alfonso «felice, equilibrato come un vecchio»,³³⁷ in realtà non è il frutto di un saldo raziocinio, bensì l'ennesimo alibi innalzato per giustificare l'abulia esistenziale.³³⁸ Pertanto, «la rinuncia finale di Nitti non è un superamento dell'esperienza, ma un rifiuto anticipato dell'esperienza, pienamente conforme al suo costante atteggiamento di fuga e di rifiuto della realtà».³³⁹ Lungi da corrispondere alla schopenhaueriana abnegazione alla volontà di vita (unico baluardo di serenità dell'uomo nell'inesorabile precipizio verso la morte), la rinuncia di Alfonso richiama, al contrario, lo stoico e cinico rifiuto attuato proprio per raggiungere la felicità ed espletare così la volontà stessa di vita.³⁴⁰ Ineluttabilmente, è sufficiente la vista di Annetta, l'umiliazione subita in un colloquio con Maller e il duello finale lanciato dal fratello dell'amata, Federico, per scoperciare tutta l'inconsistenza della fragile flemma intellettuale di Alfonso, mimetizzatosi nella veste di saggio che dall'alto della sua consapevolezza contempla e giudica gli altri. Riaperta pertanto la ferita labilmente suturata,³⁴¹ Alfonso si ritrova faccia a faccia con gli spettri interiori che vanamente aveva ricacciato nei meandri della sua coscienza, ma che ora riemergono con un'irruenza travolgente. Il protagonista

³³⁴ G. Debenedetti, *Ettore e Schmitz*, cit., p. 246.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ I. Svevo, *Una vita*, cit., 318.

³³⁷ *Ivi*, p. 309.

³³⁸ Cf. M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., pp. 40-41.

³³⁹ *Ivi*, p. 41.

³⁴⁰ Cf. L. Curti, *Svevo e Schopenhauer...*, pp. 83-85.

³⁴¹ Cf. E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino...*, cit., pp. 138-139.

viene repentinamente schiacciato sia dal senso di colpa per aver compromesso lui, nient'altro che un impiegato, la figlia del banchiere di cui ora teme l'odio e il disprezzo, sia dalla paura ossessiva di essere visto agli occhi di Maller come un inetto che ha disertato il proprio posto di lavoro e come un disonesto seduttore di fanciulle.³⁴² È rimarchevole sottolineare come egli, in ultima, dimostri di non essere in grado di sganciarsi dalla società ripugnante al punto che, non scorgendo alcun futuro alternativo a quello in banca, è terrorizzato all'idea di perdere il lavoro. Inconsciamente egli si piega alle sotterranee leggi sociali, da cui, suo malgrado, dipende in modo viscerale mettendo fine al sogno superomistico di superamento dei valori comunemente ammessi.³⁴³ Alfonso pare non riuscire a liberarsi dall'idea «di *non essere altro che* un impiegato della banca Maller, semplice protagonista sociale determinato dall'esterno, situato in un certo contesto, e non un uomo capace di agire e vivere liberamente, in modo autonomo».³⁴⁴ Sgomentato dalla prospettiva di essere «respinto al rango di relitto umano, di incapace»,³⁴⁵ dopo aver fantasticato il proprio licenziamento si pente:

provava ancora il bisogno di sfogarsi sognando. Era deciso! Egli si trovava senza impiego; che cosa avrebbe fatto della sua vita? [...] E si vedeva abbandonato e povero, affamato forse [...]. Nel lungo soliloquio più volte gli erano venute le lacrime agli occhi. Finché poteva, doveva cercare di conservare la sua posizione in casa Maller.³⁴⁶

Intenzionato a riabilitarsi agli occhi di Annetta, Alfonso le scrive una lettera, ma inaspettatamente all'appuntamento si presenta il fratello, che lo sfida a duello. La vita lo pone di fronte a una nuova lotta, tuttavia Alfonso Nitti, nell'inerte certezza dell'ineludibile sconfitta, compie l'ultima suprema fuga, questa volta nella morte: «visto che, suo malgrado, la vita lo trascina in una lotta che si sente incapace di affrontare, e che è l'essenza stessa della vita, bisogna rinunciare alla vita. [...] Nitti è convinto dell'impossibilità di cambiare, di trasformarsi: non potendo adattarsi, gli resta solo da scomparire».³⁴⁷ Il suicidio gli si affaccia come unica soluzione all'indissolubile conflitto tra il rimorso e la brama di successo, che ha sempre lacerato la sua interiorità. È convinto di poter trarre da quest'ultima grande rinuncia la chimera del trionfo non solo sugli altri ma anche sulla propria inettitudine,³⁴⁸ anche nella speranza che «Il

³⁴² Cf. M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., 42.

³⁴³ Cf. *ivi*, p. 16.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 31.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ I. Svevo, *Una vita*, cit., 348.

³⁴⁷ M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, cit., 44.

³⁴⁸ N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, cit., pp. 106-107.

suicidio gli avrebbe forse ridato l'affetto di Annetta». ³⁴⁹ La morte è in realtà «un ulteriore gioco con se stesso, con la sua debolezza, con la sua sconfitta, un giuoco disperato per poter raggiungere (o copiare) una vittoria, una gloria ormai irreali». ³⁵⁰ Sul ciglio del baratro il protagonista, troppo tardi, prende cognizione della propria letargia dinnanzi alla vita, cionondimeno, come sempre si tratta di un lampo che illumina solo fugacemente la sua coscienza, di fatti, subito dopo Alfonso si illude di poter ancora uscire vincitore dalla lotta:

Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L'abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odii. Quella era la rinuncia ch'egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo. Non avrebbe scritto ad Annetta. Le avrebbe risparmiato persino il disturbo e il pericolo che poteva essere per lei una tal lettera. ³⁵¹

Per l'ennesima e ultima volta, Alfonso fa fronte a una vita crudele e indifferente alle sue aspirazioni sottraendosi a essa, ossia al tempo presente di una società che premia solo chi esce vincitore dalla darwiniana lotta per la supremazia. Egli non giungerà mai a una limpida autocoscienza del proprio io e, incapace di guarire dalla sua cecità verso la realtà esterna e di squarciare il velo di Maya, trascina l'ottimistica fantasticheria fino all'estremo punto della sua vita e oltre, ³⁵² sognando nella morte la vittoria suprema. Luca Curti puntualizza che Alfonso, in un'ottica schopenhaueriana, ha ben poco del contemplatore esaltato dal filosofo tedesco, infatti, il protagonista non è scevro dal «*principium individuationis*» ³⁵³ e dalla volontà soggettiva che contraddicono l'oggettività richiesta al saggio schopenhaueriano; egli persegue i suoi obiettivi per il successo e la gloria personale. Più che un contemplatore, Nitti appartiene più precisamente alla categoria dei sognatori, ³⁵⁴ ovvero coloro che per Schopenhauer fanno uso della fantasia

per costruire castelli in aria, che vanno a genio all'egoismo e al nostro capriccio, illudendoci e divertendoci momentaneamente [...]. Chi pratica questo giuoco è un visionario:

³⁴⁹ I. Svevo, *Una vita*, cit., 354.

³⁵⁰ N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, cit., p. 105.

³⁵¹ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 354.

³⁵² Cf. L. Curti, *Svevo e Schopenhauer...*, p. 46.

³⁵³ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 162.

³⁵⁴ Cf. L. Curti, *Svevo e Schopenhauer...*, p. 68.

facilmente confonderà le immagini con cui si diletta nella solitudine della sua mente con la realtà effettiva, e perciò sarà inadatto alla vita reale.³⁵⁵

Alfonso, Frédéric, Oblòmov, Emma soffrono la stessa patologica attitudine ad alienarsi nella rassicurante fantasticheria per evadere da una società utilitaristica, la quale rigetta la loro fiorente vita interiore e le cui rigide leggi esigono un'immersione totale nel grigiore dell'amalgama sociale. Queste personalità si convincono di poter raggirare la vita, sorda alle loro richieste, crogiolandosi nell'immota temporalità del sogno, ma non avvedendosi di ingannare proprio se stessi. Per tutta la loro esistenza, infatti, sottrattisi dall'*hic et nunc*, barattano la vita vera per un simulacro della stessa, sì traboccante di desideri, ma destinato a dissolversi al primo soffio della realtà; quando scocca la loro ora, consegnano come eredità il vuoto di una non-vita vissuta solo nell'interiorità e sprecata a vagheggiare quello che avrebbe potuto essere. Anche in Svevo la narrazione si libera dalla sequenzialità cronologica del romanzo del primo Ottocento per seguire l'andamento del tempo soggettivo, non lineare proprio come l'esperienza umana, sintomo di un rinnovamento interno allo spazio letterario del periodo.³⁵⁶ L'esito sveviano più estremo della mimesi della temporalità fluida della mente sarà *La coscienza di Zeno*. Nel panorama culturale dell'epoca comincia a consolidarsi l'idea che «il tempo non è comprensibile, padroneggiabile perché l'esperienza si compone di tempi diversi, di lunghi flussi e di immediate percezioni che durano, si imprimono sul soggetto e nel soggetto a misura della loro violenta presenza».³⁵⁷ *Una vita* ripercorre il morboso arrovellarsi di una coscienza che, collocata nel contesto asfittico e senza vie di fuga della città capitalistica di fine Ottocento, deve fare i conti con una nevrosi e frammentazione interiore, cagionate sia dall'urto dell'io con la propria contraddittoria individualità sia dal cozzo con la realtà esterna, di cui inesorabilmente il protagonista finisce per assimilarne i valori. È quello che accade per esempio ad Emma Bovary, la quale, proprio mentre entra in collisione con il sistema valoriale borghese, alla fine ne assorbe i contenuti più frivoli e superficiali. Svevo con il suo primo romanzo consegna uno spaccato della crisi dell'individuo di fine secolo vinto dalla lotta sociale per la vita.³⁵⁸ «Significativo, lo Svevo», dichiara Montale, «in quanto riflette al pari di pochissimi altri gli impulsi e gli sbandamenti dell'anima contemporanea».³⁵⁹ L'autore discende nelle regioni

³⁵⁵ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 250.

³⁵⁶ Cf. M. Ricciardi, *Tempo e scrittura attraverso i romanzi di Svevo*, in R. Barilli, G. Pullini, M. Rössner, P. Puppa, B. Moloney, G. Patrizi, M. Ricciardi, M. A. Grignani, G. Luti, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, cit., p. 136.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Cf. N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, cit., pp 107-108.

³⁵⁹ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, cit., p. 71.

più buie della psiche umana con una sensibilità e profondità d'indagine inaudite nel contesto letterario italiano e il suo scavo interiore consegue nell'illuminare le sorde contraddizioni che smuovono le acque di una coscienza umana in crisi; da ultimo, risalendo, la sua «sonda psicologica torna a galla bagnata di un umore cruento».³⁶⁰

Una Vita è un'esemplare risposta italiana alla consolidata tendenza narrativa a costruire i romanzi attorno al tempo della vita di una coscienza umana, di cui l'autore riporta l'intricato subbuglio interiore. Come già rilevato per le opere esaminate in precedenza, il romanzo non termina con la tragica interruzione della parabola esistenziale del protagonista. È significativo che Svevo abbia ultimato *Una vita* con la fredda lettera della banca che annuncia il suicidio del protagonista e che avvili la morte a una pura comunicazione pro forma, perché, nonostante Alfonso sia stato quasi interamente al centro del fuoco narrativo, il tempo a lui esterno scorre indifferente e senza lasciare traccia alcuna di chi ha rifuggito la vita senza viverla. Nel romanzo Macario coglie argutamente l'essenza dell'inettitudine di Alfonso durante una conversazione con quest'ultimo, già prefigurando la parabola fallimentare della vita del protagonista:

Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare. Si muore precisamente nello stato in cui si nasce, le mani organi per afferrare o anche inabili a tenere.

Alfonso fu impressionato da questo discorso. Si sentiva molto misero nell'agitazione che lo aveva colto per cosa di sì piccola importanza

– Ed io ho le ali? – chiese abbozzando un sorriso

– Per fare dei voli poetici sì! – rispose Macario, e arrotondò la mano quantunque nella sua frase non ci fosse alcun sottinteso che abbisognasse di quel cenno per venir compreso.³⁶¹

Svevo fa il suo esordio con «il romanzo della simulazione di una *realtà* che non c'è, del gioco nascosto della coscienza con se stessa, dell'uomo uscito dalla lotta per la vita: per rovesciamento, *Una vita* è il romanzo del rifiuto di questa lotta, e quindi della vita stessa».³⁶²

³⁶⁰ G. Debenedetti, *Ettore e Schmitz*, cit., p. 239.

³⁶¹ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 119.

³⁶² N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, cit., p. 108.

2.4 Il tempo di una vita. Il bilancio negativo di Bazarov

Alla luce dei romanzi indagati, risulta congruente la riflessione di Lukács per cui «La forma esteriore del romanzo è essenzialmente biografica».³⁶³ Il tempo soggettivo, che a macchia d'olio pervade le opere dalla metà del secolo, si raccoglie nella parabola di una vita particolare; non a caso, il realismo di secondo Ottocento viene inondato di quelli che Guido Mazzoni denomina «romanzi di destino».³⁶⁴ Essi tracciano il formarsi di una vita, nel suo sforzo di inseguire desideri e ambizioni che inevitabilmente entrano in contrasto con altre vite e la realtà circostante. Se il teatro storico e sociale fa ancora da sfondo, come nel grande realismo di Scott, Balzac, Manzoni, Dickens, la svolta interiore, tuttavia, devia l'occhio di buie dai destini comuni e dal ritratto di un'epoca al dispiegarsi della contingente esistenza di individui problematici³⁶⁵:

In *Guerra e Pace*, *Middlemarch* o *Anna Karenina*, ogni scena è raccontata nella prospettiva dei destini personali e il narratore, pagina dopo pagina, traccia la parabola dei personaggi e riflette su ciò che sono diventati; in *Madame Bovary* e nell'*Educazione sentimentale*, le svolte esistenziali accadono in mezzo all'inaccadere quotidiano, dentro il pulviscolo delle azioni senza meta. E tuttavia questa narrazione piena di noia, di spreco esistenziale o di piccole contingenze è resa tragica proprio dal fatto che, in ultima analisi, stiamo assistendo al compiersi di una vita.³⁶⁶

Non che le narrazioni imperniate sull'arco esistenziale dei personaggi siano assenti nella letteratura precedente, anzi, il Settecento pullula di storie siffatte, ma ciò che muta dalla metà del XIX secolo è l'assoluta attenzione rivolta «sul nudo scorrere del tempo, sul desiderio di non morire inadempiti. Di solito il fuoco narrativo ricade sulle peripezie che gli eroi affrontano o sul problema del vizio e della virtù, ma non sulla vita e sul tempo in quanto unica dimensione dell'esistenza finita».³⁶⁷ Per citare degli esempi, basti considerare titoli come *Una vie* di Maupassant (1883) e *Una vita* di Svevo, sintomatici dell'interesse cardinale rivolto al farsi di un'esistenza privata; un buon romanzo, dichiara Forster, «ritrae la vita nel tempo».³⁶⁸ Sicché, questa tipologia di opere rinnova la percezione temporale, la quale irrompe in maniera

³⁶³ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 307.

³⁶⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 302.

³⁶⁵ Cf. *ivi*, pp. 302-303.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 303.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 305.

³⁶⁸ E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, traduzione di C. Pavolini, Milano, Il saggiatore, 1968, pp. 36-37.

preponderante nella narrazione portando con sé tutta la sua soggettività e problematicità. L'inarrestabile e inafferrabile scorrere della vita incombe assiduamente sugli individui, i quali si affannano a inseguire i propri desideri per scongiurare che il passaggio temporale ostruisca loro la strada verso l'autoaffermazione.³⁶⁹ Ciononostante, «La maggiore discrepanza tra idea e realtà è costituita dal tempo: il trascorrere del tempo come durata. La più profonda e avvilente incapacità della soggettività a verificare se stessa consiste [...] nel fatto che la soggettività non è in grado di reggere di fronte al trascorrere del lento e costante del tempo», il quale vanifica qualsiasi perseguimento dell'ideale,³⁷⁰ sempre negato. La vita di queste individualità viene pertanto sprecata alla ricerca di una «totalità perduta»³⁷¹ e alla fine il soggetto, disilluso, non può fare altro che tracciare un bilancio negativo della propria esistenza e riflettere sul senso della stessa.³⁷² Quest'ultimo, tuttavia, rimane principalmente un mero prodotto della «coscienza di sé» e non sana «la scissione tra essere e dover essere»,³⁷³ tra l'io e il mondo. In molti romanzi del periodo, come riscontrato per esempio in *L'educazione sentimentale*, *Anna Karenina*, *Una vita*, *Giuda l'oscuro*, i protagonisti, esaurita la vuota traiettoria della loro parabola esistenziale, si interrogano su ciò che è stata la propria vita e come è evoluta la loro persona.³⁷⁴ La componente riflessiva «è il massimo che la vita possa accordare, la sola cosa per cui valga la pena mettere a repentaglio un'intera vita, l'unica cosa per cui valga la pena affrontare questa lotta. Questo processo assorbe l'intera vita di un uomo».³⁷⁵

Sulla scorta di tali riflessioni, *Padri e figli* di Ivan Turgenev illustra in modo significativo la vittoria del tempo su un individuo particolare a cui, in procinto di morire, non rimane che tentare di afferrare un senso di quella che è stata per lui una vita mancata, gremita di delusioni. Non solo, con il suo capolavoro Turgenev mette a confronto due generazioni russe in rotta di collisione attorno agli anni Sessanta dell'Ottocento: quella tradizionale e conservatrice, incarnata nel romanzo dallo zio Pavel, e la vigorosa generazione populista e radicale dei giovani rivoluzionari, volta a scuotere l'inveterata abulia "oblomoviana" della società russa incapace a mettersi in moto.³⁷⁶ È lo stesso autore a coniare il termine "nichilismo" per cogliere l'atteggiamento sovvertitore verso le convenzioni sociali della nuova generazione di intellettuali pietroburchesi, la cui foga disperata di oltrepassare l'angosciante stato di

³⁶⁹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 305.

³⁷⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 351.

³⁷¹ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura...*, cit., p. 51.

³⁷² Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 303.

³⁷³ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 310.

³⁷⁴ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 303.

³⁷⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 310-311.

³⁷⁶ Cf. F. Vercellone, *Introduzione a Il Nichilismo*, Roma, Laterza, 2009, p. 50.

arretratezza della Russia latifondista e patriarcale sfociò nei moti di protesta degli anni '60 e '70, i quali innesteranno i germi della rivoluzione bolscevica. Marshall Berman nella sua perspicua delucidazione sulla storia sociale del Paese puntualizza i caratteri precipui del nascente «modernismo del sottosviluppo». Questo

è destinato a fondarsi su fantasie e sogni di modernità, a nutrirsi di una contemporanea familiarità e lotta con miraggi e fantasmi. [...] Si richiude in se stesso e si tortura per la propria incapacità di fare la storia da solo, senza aiuti — oppure si lancia in imprese disperate, nel bizzarro tentativo di farsi carico dell'intero peso della storia. [...] Ma la bizzarra realtà da cui si sviluppa questo modernismo, e le insopportabili pressioni che gravano sulla sua vita e sui suoi movimenti — pressioni sociali e politiche oltre che spirituali — gli infondono un ardore disperato che il modernismo occidentale, tanto a suo agio nel proprio mondo, può difficilmente sperare di eguagliare.³⁷⁷

È un movimento che «aspira al sorgere di un sole radicalmente moderno dopo quest'eclissi: una grande alba in cui questi nomadi moderni daranno a se stessi una patria nella città [San Pietroburgo] che li ha resi quelli che sono».³⁷⁸ Berman suggerisce Bazarov di *Padri e figli* come l'esempio più insigne di questa effervescente e sprezzante generazione degli anni Sessanta.³⁷⁹ Del fervido nichilista, acceso da «un luciferino orgoglio intellettuale»,³⁸⁰ il romanzo segue il farsi della sua vita dall'energico slancio ideale alla straziante caduta. Conclusa l'università, il giovane medico si presenta al mondo nelle vesti di spregiudicato nichilista, ovvero di colui che, spiega il migliore amico Arkadij allo zio, «non s'inchina davanti a nessuna autorità, che non accetta nessun principio come fede, di qualunque rispetto questo principio sia circondato».³⁸¹ Bazarov vive la giovinezza protetto dalla sua imperturbabile e «rigida corazza ideologica e morale»,³⁸² perpetuando il proprio ideale di demolizione e negazione radicale di tutti i valori, strutture e superstizioni tradizionali, che ancora avvinghiavano la Russia in una stagnante palude senza alcuna parvenza di cambiamento: «non credo in niente»³⁸³: «Noi agiamo in forza di quello che riconosciamo utile, – disse Bazarov. – Nei nostri tempi la cosa più utile è la

³⁷⁷ M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, cit., p. 285

³⁷⁸ Ivi, p. 289.

³⁷⁹ Ivi, p. 265.

³⁸⁰ V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1969, p. 31.

³⁸¹ I. Turgenev, *Padri e figli*, traduzione di G. Pochettino, Torino, Einaudi, 2014, pp. 26-27.

³⁸² F. Vercellone, *Introduzione a Il Nichilismo*, cit., p. 46.

³⁸³ I. Turgenev, *Padri e figli*, cit., p. 31.

negazione, e noi la neghiamo».³⁸⁴ Orgoglioso e risoluto, egli ambisce a sovvertire l'ordine vigente, modellandolo sulla base della propria ideologia: «perché dovrei dipendere dai tempi? Dipendano essi piuttosto da me».³⁸⁵ Bazarov ripone tutta la sua fiducia esclusivamente nelle scienze e nel materialismo, abbracciando la nascente cultura positivista tedesca e aborrendo insieme il sentimentalismo romantico, l'arte, la poesia, poiché privi di un'oggettività verificabile empiricamente: «un buon chimico è venti volte più utile di qualunque poeta».³⁸⁶ Nabokov, nelle già menzionate *Lezioni di letteratura russa*, rileva nell'energico portavoce del nichilismo russo un carattere «aggressivamente materialista: per lui non esistono né la religione, né i valori estetici o morali. Crede solo nelle “rane”, vale a dire nei risultati delle proprie concrete esperienze scientifiche. Non conosce né la pietà né la vergogna. È l'uomo attivo per eccellenza».³⁸⁷ In definitiva, rappresenta una sorta di rovesciamento dell'inetto; un uomo pratico che ha votato la vita all'azione e alla pragmaticità per spezzare attraverso la sovversione nichilista dei fondamenti l'oblomovismo che sembrava aver narcotizzato l'intero popolo russo. Cionondimeno, la rigida impalcatura ideologica dietro cui si trincerava nella lotta contro il proprio tempo, si sbriciola all'urto di «una più potente corrente interiore».³⁸⁸ Difatti, proprio il nichilista che disprezza la passione romantica si innamora dell'affascinante e colta Anna Sergeevna, dovendo fare i conti con nuove pulsioni intime che lo agitano inspiegabilmente; «la lama dell'autoriflessione lo fende»³⁸⁹:

Il suo sangue si accendeva appena la ricordava; del suo sangue avrebbe potuto facilmente aver ragione, ma qualcos'altro era penetrato in lui, qualche cosa che egli non ammetteva assolutamente, che aveva sempre deriso e che rivoltava tutto il suo orgoglio. Nei discorsi con Anna Sergeevna, egli ancor più di prima esprimeva il suo indifferente disprezzo per ogni romanticeria; ma, rimasto solo, con indignazione riconosceva in se medesimo un romantico.³⁹⁰

Egli «Aveva appena fatto in tempo a lanciare il suo grido di guerra – esso comprendeva un'obiezione radicale all'amore – che l'amore lo ha disarcionato».³⁹¹ La risolutezza

³⁸⁴ Ivi, p. 58.

³⁸⁵ Ivi, p. 39.

³⁸⁶ Ivi, p. 30.

³⁸⁷ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 94.

³⁸⁸ F. Vercellone, *Introduzione a Il Nichilismo*, cit., p. 49.

³⁸⁹ V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, cit., p. 31.

³⁹⁰ I. Turgenev, *Padri e figli*, cit., p. 109.

³⁹¹ F. Cordelli, *Il gigante di Turgenev*, in I. Turgenev, *Padri e figli*, cit., p. XIV.

intellettuale, non avvezza al ripiegamento introspettivo, soccombe impreparata sotto i colpi della fucosità sentimentale: «nel personaggio di Bazarov, dietro l'esuberanza, la forza di volontà e la violenza della lucidità intellettuale, c'è una vena di naturale ardore giovanile che gli è difficile fondere con il rigore di un aspirante nichilista».³⁹² Affiora da questo dualismo dell'anima l'antinomia schopenhaueriana tra la volontà e il mondo della rappresentazione fatalmente insolubile.³⁹³ A dispetto del suo millantato disgusto antiromantico, Bazarov è costretto a deporre le armi e a dichiararsi ad Anna: «io vi amo, stupidamente, pazzamente... Ecco che cosa mi avete strappato»,³⁹⁴ ma lei, altera della propria indipendenza, si spaventa e confusamente respinge il suo abbraccio. La parabola esistenziale di Bazarov sta già ineluttabilmente declinando verso una fine precoce ordita dal caso. Ammalatosi di tifo e prossimo alla morte, il nichilista disilluso volta indietro lo sguardo memoriale per tracciare un bilancio di vita amaramente fallimentare:

Per me è finita. Sono caduto sotto la ruota. Si vede così che non avevo nessun motivo di pensare all'avvenire. La morte è una vecchia storia, ma a ognuno riesce nuova. Finora non ho paura... e poi verrà l'incoscienza, e addio! (Egli agitò debolmente la mano)... Be', cosa devo dirvi... Vi ho amata; anche prima questo non aveva senso, e adesso tanto meno. [...]

[...] Ebbene, addio! vivete a lungo, questo è meglio di tutto, e approfittate del tempo. Guardate che orrido spettacolo: un verme schiacciato che si ribella ancora. E dire che pensavo anch'io: farò tante cose, non morirò, macché! ho un mio compito, sono un gigante! E adesso tutto il compito del gigante è di saper morire con dignità, benché questo non importi a nessuno... Fa lo stesso non mi metterò a scodinzolare.

[...]

– Voi mi dimenticherete, – egli riprese, – un morto non è un buon compagno per un vivo. Mio padre vi dirà che la Russia perde chissà che grand'uomo... È una sciocchezza [...] Io, necessario alla Russia... No, si vede che non lo sono. Ma chi è necessario? È necessario il calzolaio, è necessario il sarto, il macellaio... vende carne... il macellaio... aspettate, io m'imbroglio... Qui c'è un bosco

[...]

– Addio, – [...] – Addio... Sentite... allora non vi baciai... Soffiate sulla lampada morente e ch'essa si spenga.³⁹⁵

³⁹² V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, cit., p. 99.

³⁹³ Cf. F. Vercellone, *Introduzione a Il Nichilismo*, cit., p. 48.

³⁹⁴ I. Turgenev, *Padri e figli*, cit., p. 121.

³⁹⁵ Ivi, pp. 230-231.

Bazarov si rassegna al ciclico corso del tempo nella consapevolezza che i sogni da «gigante» che avevano retto la sua vita gli sono franati addosso, lasciandolo come «un verme schiacciato che si ribella ancora», come un'«involontaria vittima di se stesso» e delle proprie contraddizioni interiori.³⁹⁶ Abbandona dunque i vivi non solo con il rimpianto di aver sprecato il tempo a disposizione per rincorrere un fatuo ideale e di non essere stato quel «grand'uomo» «necessario alla Russia», ma anche con la consapevolezza che sarà dimenticato perché in fondo non è diventato nessuno. Così si compie la vita di Bazarov, la quale si spegne come una «lampada morente» assieme alla fiamma dei suoi ideali, rimasti inadempiti. Con evidenti richiami alle riflessioni pascaliane sulla caducità dell'esistenza umana, la vita del nichilista che si svolge nel breve lasso di tempo del romanzo «è un “punto impercettibile” subitaneamente inghiottito dall'eterno».³⁹⁷

È rimarchevole ribadire che un elemento precipuo dei romanzi di secondo Ottocento è l'imponente irruzione del tempo, contro la cui inesorabile corrente verso la distruzione nessun individuo può nuotare.³⁹⁸ In queste opere, che Lukács racchiude sotto l'etichetta di «romanticismo della disillusione»,³⁹⁹ l'amarezza per il fallimento degli ideali travolti dall'onda di Chronos instilla nei personaggi un senso di rassegnazione, da cui

promanano le esperienze epicamente autentiche [...] della temporalità: la speranza e il ricordo; [...] sebbene queste esperienze siano condannate alla soggettività e riflessività, cionondimeno non si può loro negare la capacità creativa di comprendere il senso; sono queste le esperienze che, in un mondo abbandonato da Dio, creano tra la vita e l'essenza il massimo possibile di prossimità.⁴⁰⁰

Come sottolineato per il finale dell'*Educazione sentimentale*, il ricordo e la memoria soggettiva sono «vittorie sul tempo»,⁴⁰¹ l'unico strumento che l'uomo ha a disposizione per superare il suo più grande avversario e ricostituire una totalità, squisitamente interiore, della propria vita concepita «come espansione progressiva del suo presente vivente a partire da un passato il cui flusso vitale è condensato nella memoria».⁴⁰² Come già enucleato, Lukács attribuisce capitale importanza al ricordo, il quale, «abbracciando tutta la vita passata, vince il meccanismo del

³⁹⁶ F. Vercellone, *Introduzione a Il Nichilismo*, cit., p. 48.

³⁹⁷ V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, cit., p. 40.

³⁹⁸ Cf. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 354.

³⁹⁹ Ivi, p. 343.

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 354-355.

⁴⁰¹ Ivi, p. 354.

⁴⁰² Ivi, p. 358.

tempo oggettivo e la sua irreversibilità»⁴⁰³: il terreno per *À la recherche du temps perdu* è pronto.

2.5 *Guerra storica e Pace privata*

Tra le metamorfosi che investono il romanzo moderno di secondo Ottocento questo paragrafo mette in rilievo il sovvertimento dei rapporti tra la sfera privata e quella collettiva. Le vite particolari dei personaggi assurgono sempre meno a simbolo delle forze storiche universali (elemento cardinale del realismo di Stendhal e Balzac encomiato da Lukács) per essere concepite, all'opposto, come «bolle di senso soggettive». Quest'ultime sono per certo ancora immerse nel mare della storia, nondimeno la svolta interiore apporta un ripiegamento nell'intimo tale che quando le esistenze soggettive vengono «toccate dai grandi avvenimenti, fra le piccole storie e il corso del mondo si stabilisce un legame di pura exteriorità»: l'osmosi naturale e organica tra i destini privati e collettivi si dissolve in una coesistenza squisitamente meccanica.⁴⁰⁴ Circa tale incrinatura tra tempo privato e tempo storico, Paul Ricoeur argomenta che «Ogni esperienza temporale di finzione dispiega il proprio mondo, e ognuno di questi mondi è singolare, incomparabile, unico»,⁴⁰⁵ tale da non essere ricordato al tempo universale. È significativo come gli eventi o personaggi storici che appaiono ancora nei romanzi di questo periodo, come in *Guerra e Pace*, subiscono una neutralizzazione, per cui «non sono più denotati, ma semplicemente menzionati»,⁴⁰⁶ ossia costruiscono sì l'impalcatura che fa da sfondo alla narrazione, ma perdono ogni influsso sul destino dei singoli. Questi ultimi conducono intoccati la traiettoria della loro vita senza essere calamitati entro lo spazio gravitazionale del tempo storico.⁴⁰⁷

Nei sottoparagrafi successivi si risaltano i sintomi letterari che riflettono l'avvenuta rottura tra la Storia e le vicende particolari dei singoli, su cui ora gravita l'intera attenzione narrativa. In particolar modo, mediante l'approfondimento delle opere *L'educazione sentimentale* e *Guerra e pace* si dimostra che nello spazio romanzesco di secondo Ottocento gli «individui privati chiusi in sfere di senso personali, che guardano ai destini generali con

⁴⁰³ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura...*, cit., p. 53.

⁴⁰⁴ Cf. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 305-306.

⁴⁰⁵ P. Ricoeur, *Il tempo raccontato*, in Id., *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1988, vol. III, p. 194

⁴⁰⁶ Ivi, p. 196.

⁴⁰⁷ Cf. *ibidem*.

distacco, delegano la partecipazione politica e subiscono le grandi metamorfosi storiche come eventi esteriori e incontrollabili». ⁴⁰⁸

2.5.1 *Frédéric e la perdita dell'appuntamento con la Storia*

Gustave Flaubert in *L'educazione sentimentale* offre uno spaccato a tuttotondo della società parigina nel momento in cui essa viene travolta dall'ardore dei moti rivoluzionari del 1848 e successivamente disillusa dal suo grande sogno repubblicano. Sebbene la materia storica costituisca il teatro su cui si muovono gli innumerevoli personaggi, essa non arriva mai a eclissare le loro vicende private. Brombert evidenzia l'attenzione riposta dall'autore nel conservare l'equilibrio tra il dramma collettivo e quello soggettivo. Per scongiurare un inghiottimento dei personaggi nello sfondo sociale e politico, Flaubert dota il protagonista di «una buona dose d'egoistica indifferenza in modo che la Storia non si facesse troppo invadente». ⁴⁰⁹ Di quest'opera già discettata nel paragrafo I.4 si mette ora particolare rilievo sulla relazione che intercorre tra le vite private e il contesto storico in cui sono immerse.

Come assodato, il tempo che muove l'orologio di questo romanzo è anche quello storico e Flaubert ne riporta scrupolosamente le sfaccettate implicazioni politico-sociali. ⁴¹⁰ Egli, di fatti, ripercorre un capitolo cruciale della storia francese ottocentesca, seguendo la sua degenerante traiettoria dalle focose sommosse parigine del febbraio 1848, che fanno sorgere la breve e precaria Seconda Repubblica, alle sanguinose rivolte degli operai, insorti a giugno per la frustrazione cagionata dalle promesse infrante, sino all'amara disillusione e al fiasco totale con il colpo di stato del 1851 e la ricostituzione dell'Impero di Luigi Bonaparte nel 1852. Flaubert si fa dunque cronista di una parentesi storica, la quale, sebbene inaugurata dall'entusiasmo e dal fervore rivoluzionario, non ha lasciato che un diffuso stato d'animo di sconforto e frustrazione, contraddistinto da un «vero e proprio tedio di una vita capace di condurci solo alla perdita di ogni illusione». ⁴¹¹ È rilevante precisare come tale sentimento permei molte opere dell'epoca, si pensi solo a *Madame Bovary*. Flaubert, pertanto, con *L'educazione sentimentale* «intende compiere una radiografia di tutta la sua generazione soprattutto attraverso il vissuto emozionale di Frédéric, che rappresenta quindi il paradigma

⁴⁰⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 307.

⁴⁰⁹ V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 167.

⁴¹⁰ Cf. C. Magris, *Flaubert e il libro su niente*, cit., 1982, pp. 20-21.

⁴¹¹ J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 34.

generazionale»⁴¹² intriso di indolenza e paralisi delle pulsioni attive. Lorenza Maranini sunteggia la sovrapposizione del protagonista con il sentimento che aleggiava nella Parigi di metà Ottocento con queste parole: «Frédéric è la sua generazione, e il suo romanzo sentimentale è il romanzo della sua generazione, o meglio quello delle illusioni che hanno preceduto il '48 e la sua fatale conclusione, il '52».⁴¹³ Bottiroli spiega come Frédéric e la generazione del '48, di cui è portavoce, si cibino del possibile per sostanziare i loro ambiziosi progetti tanto da vivere più nel mondo delle possibilità che nella realtà, biasimando quest'ultima per non sapersi adeguare ai propri sogni⁴¹⁴:

Se ascoltiamo i discorsi di quest'epoca, il mormorio della medietà, il dilagare degli stereotipi, l'arroganza delle fantasticherie e dei desideri, la tenace ottusità del risentimento, ritroveremo in ogni istante l'energia sterile di individui e di gruppi che non sono in grado di entrare nel tempo con qualcosa di diverso dalle loro inesauribili e ridicole velleità.⁴¹⁵

Esplicativo della vuotezza di questa generazione è lo sterile cicaleccio che dopo i moti di febbraio anima la riunione al Club dell'Intelligenza, «dove ognuno buttava là una parola per far colpo».⁴¹⁶ La discussione sul farsi della storia si riduce a un profluvio di frasi fatte e superficialità, o come lo chiama Peter Brooks, «un carnevale di cliché e luoghi comuni l'uno in contraddizione con l'altro»,⁴¹⁷ spia di una «crudele imbecillità rivoluzionaria».⁴¹⁸ Tale generazione si dimostra incapace di cogliere il senso globale dal reale frantumato in un affastellamento, apparentemente incoerente, di eventi e significati relativi⁴¹⁹: «è tutta la generazione del '20 che ha smarrito le coordinate di senso e vacilla, oscilla qua e là come un ubriaco».⁴²⁰ La disconnessione tra l'eroe flaubertiano e il suo l'ambiente equivale pertanto allo stesso disorientamento e senso di vertigine provati da chi all'epoca perse le proprie radici dell'«esserci» in un tempo percepito estraneo e avulso⁴²¹: «Tutti alla deriva, tutti erosi dal tempo, spettri di una “modernità” che non li concerne. Oppure la “modernità” è proprio questo,

⁴¹² G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 53.

⁴¹³ L. Maranini, *Il '48 nella struttura della “Éducation sentimentale” e altri studi francesi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963, p. 14.

⁴¹⁴ Cf. G. Bottiroli, *Introduzione*, cit., p. XV.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 347.

⁴¹⁷ P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 210.

⁴¹⁸ C. Magris, *Flaubert e il libro su niente*, cit., p. 21.

⁴¹⁹ Cf. G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 42.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 75.

⁴²¹ Cf. *ibidem*.

il divorzio sempre più acuto fra storia e soggetto, fra azione e attesa, fra il potere e il caso, fra senso e non-senso».⁴²² Nella sua estraneità e opacità la Storia perde di significato: Frédéric e la generazione a lui contemporanea, chiusi nell'immediatezza delle proprie bolle quotidiane, non afferrano la totalità della macchina storica, la quale muove grandiosa gli ingranaggi del mondo rimanendo intelligibile alle facoltà cognitive dei singoli.⁴²³ Il romanzo riverbera un simile stato d'animo nella sterzata narrativa verso l'esperienza privata del singolo individuo indifferente ai moti della storia. In effetti, se i personaggi gravitanti attorno a Frédéric si lasciano trasportare dalla corrente degli eventi, egli immobile contempla sulla piccola spiaggia della sua vita il corso impetuoso della Storia, che fluisce dinnanzi al suo sguardo passivo. Lukács in *Teoria del romanzo* coglie tale aspetto. Quando Deslauriers invita l'amico a farsi attore della storia perché «La pera è matura» (si è giunti al febbraio 1848), l'inguaribile romantico ricusa l'offerta: «Ho un appuntamento più piacevole».⁴²⁴ Così, mentre la città è in fermento e brulica di proteste, egli vagabonda per le vie parigine nella speranza di incontrarsi con la signora Arnoux, ma le ore passano e lei non si presenta. La lunga ed estenuante attesa porta Frédéric a fantasticare cosa abbia trattenuto la sua amata e a formulare pronostici sul suo arrivo che crede imminente. La Storia, che si compie di fronte a lui, sfiora i suoi pensieri unicamente come possibile ostacolo al ritardo di Marie: «“Che sciocco! È la sommossa!” Questa spiegazione naturale gli diede sollievo. Poi, di colpo: “Ma il suo quartiere è tranquillo”. E lo assalì un dubbio atroce: “Se non venisse? Se la promessa non fosse altro che una parola per sviarmi? No! No!”».⁴²⁵ Cacciavillani condensa la distonia del protagonista con l'esterno, avanzando che «quel che a livello collettivo è “il nuovo '89”, è a livello soggettivo, per Frédéric, Mme Arnoux: un ideale di purezza assoluta».⁴²⁶ L'eterno adolescente si paralizza dinnanzi a un mondo che esige da lui una presa di posizione, preferendo bearsi sotto l'ala del sentimento per Marie; «dentro questo tipico amore giovanile egli resta murato, chiuso, indifferente perfino al sangue che si sparge a pochi passi da lui».⁴²⁷ Isolato nella sua narcisistica autocontemplazione avulsa dagli eventi esterni, Frédéric percepisce un che «di vigoroso, di bellicoso» nell'aria, ma senza comprenderne il senso storico al punto che «l'agitazione della grande città gli metteva allegria».⁴²⁸ Dopo una nottata trascorsa fra le braccia di Rosanette, la mattina seguente viene bruscamente svegliato da colpi di fucile;

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Cf. P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 212.

⁴²⁴ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 314.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 317

⁴²⁶ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell'“Educazione sentimentale”*, cit., p. 53.

⁴²⁷ L. Maranini, *Il '48 nella struttura della “Éducation sentimentale” e altri studi francesi*, cit., p. 42.

⁴²⁸ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 321.

lascia pertanto l'amata curioso di vedere cosa stia accadendo fuori dalle mura. Egli si incammina tra i *boulevards* «tutto tranquillo in mezzo alla sommossa come un giardiniere nel suo orto» e contempla «divertito» lo spettacolo come a teatro: «I feriti cadevano, i morti giacevano, ma non sembravano feriti veri, morti veri. Gli pareva di assistere a una rappresentazione».⁴²⁹ L'insurrezione che insanguina Parigi viene trasfigurata in una commedia dal «persistente sentimento di estraneità, di distacco, d'irrealtà di fronte al mondo esterno» nutrito da questo spettatore inerte.⁴³⁰ Frédéric, dissociato da quanto accade fuori dal proprio io, prosegue imperterrito in mezzo alla calca riottosa, assistendo assieme all'amico Hussonnet al grottesco e osceno saccheggio popolare delle Tuileries, attraverso cui la satira flaubertiana denuncia la mediocrità di una rivoluzione fallita già nel suo nascere.⁴³¹ Non a caso, Brooks legge l'insurrezione de '48 come una «ripetizione farsesca della storia, in senso marxiano, ma anche come degradazione e silenziosa immobilità»⁴³²: della Rivoluzione francese di cui si sognava una replica non c'è che una caricatura dozzinale. Quantunque il protagonista non condivida la stessa euforia delle masse che gli sciamano attorno, da ultimo anche «Frédéric, uomo di tutte le debolezze, fu contagiato dalla follia generale».⁴³³ Il suo ingresso nella Storia è nondimeno indotto solo da un vago magnetismo che egli subisce, condividendo solo superficialmente l'entusiasmo per la causa rivoluzionaria.⁴³⁴ Se Frédéric si lascia trasportare passivamente dal fervore collettivo al punto da presentare la propria candidatura per l'Assemblea Nazionale, il sogno di manovrare le redini della storia naufraga al Club dell'Intelligenza, dove egli viene zittito perché accusato di negligenza per non essersi presentato all'appuntamento con la Storia. Incapace di reagire, Frédéric accantona la sua ambizione politica e, voltate le spalle alla rivoluzione, torna da Rosanette. Nell'indagine sulla dicotomia tra storia e soggetto è significativa la vacanza di Frédéric con l'amante a Fontainebleau nell'esatto momento in cui a Parigi sta deflagrando la cruenta insurrezione di giugno. Se in città il risentimento del proletariato si solleva contro la chiusura reazionaria del governo⁴³⁵ e il tradimento delle promesse sancite a febbraio mediante una drastica azione che verrà repressa

⁴²⁹ Ivi, p. 329.

⁴³⁰ G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Éducation sentimentale"*, cit., p. 70.

⁴³¹ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 170.

⁴³² P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 210.

⁴³³ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 342.

⁴³⁴ Cf. L. Maranini, *Il '48 nella struttura della "Éducation sentimentale" e altri studi francesi*, cit., p. 39.

⁴³⁵ Il 22 giugno 1848 erano stati chiusi gli opifici nazionali (*Ateliers Nationaux*), stabilimenti istituiti nel febbraio di quell'anno per assicurare lavoro alla manodopera disoccupata. Il fatto, interpretato come un tradimento e una mossa reazionaria contro la Repubblica, esacerbò la frustrazione dei lavoratori parigini che esplose in una sommossa cruentemente soffocata.

nel sangue,⁴³⁶ il protagonista si rifugia nell'idillio campestre, fuggendo dalla Storia e dalla delusione personale per il mancato sogno d'amore con la signora Arnoux. A Fontainebleau la contemplazione dei tesori antichi e le bellezze della natura⁴³⁷ risveglia nell'animo dei due amanti un profondo senso di libertà: «In piedi l'uno accanto all'altra su qualche altura, aspirando il vento sentivano penetrare nell'anima come l'orgoglio di una vita più libera, e insieme una sovrabbondanza di forze, una gioia senza motivo».⁴³⁸ L'evasione dalla realtà stimola le loro facoltà immaginative, «Tutto questo aumentava il piacere, l'illusione: si figuravano di trovarsi in viaggio, in Italia durante la loro luna di miele».⁴³⁹ I vaghi colpi della Storia riecheggiano all'orizzonte, sfiorando appena la bolla estatica che aliena i due innamorati:

Qualche volta udivano in lontananza dei rulli di tamburo. Era l'adunata che suonavano nei villaggi per andare a difendere Parigi.

– Ah, già! la sommossa! – diceva Frédéric con disprezzante compatimento, tanto misera gli appariva tutta quell'agitazione in confronto al loro amore e all'eternità della natura.⁴⁴⁰

Con tutto ciò, alla fine la Storia fa la sua brutale irruzione nell'idillio escapistico, smascherando la fatuità della loro fuga dal presente. La notizia di Dussardier ferito durante la rivolta inculca in Frédéric un lacerante senso di colpa per la sua abietta mancanza di solidarietà verso coloro che tentano di fare la storia mettendo a rischio la propria vita⁴⁴¹: «si rimproverò di non essere laggiù insieme agli altri. Tanta indifferenza per le sventure della patria aveva qualcosa di meschino, di borghese. All'improvviso il suo amore gli pesò come un delitto».⁴⁴² Con il rimpianto di non essere stato una pedina attiva nel gioco della storia, Frédéric rientra a Parigi, ritrovandosi polvere e macerie lasciate dall'onda impetuosa dei tumulti:

L'insurrezione aveva lasciato in quel quartiere tracce spaventose. Il suolo delle strade era sconvolto da cima a fondo in modo ineguale. Sulle barricate distrutte c'erano omnibus, tubi del gas, ruote di carrette; piccole chiazze nere, in certi punti, dovevano essere di sangue. Le case erano crivellate dai proiettili, e la loro ossatura era visibile sotto l'intonaco scrostato. Persiane trattenute da un chiodo pendevano come stracci. Le scale erano crollate,

⁴³⁶ Cf. D. A. Williams, *The Hidden Life at its Source...*, pp. 201-202.

⁴³⁷ Cf. W. Paulson, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, cit., pp. 120-121.

⁴³⁸ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 371.

⁴³⁹ Ivi, p. 373.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 374.

⁴⁴¹ Cf. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert...*, cit., p. 189.

⁴⁴² G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 378.

porte si aprivano sul vuoto. Si vedeva l'interno delle stanze con le tappezzerie a brandelli; in qualcuna erano rimaste intatte cose delicate: Frédéric notò una pendola, la gruccia di un pappagallo, delle incisioni.⁴⁴³

Rinunciando con l'evasione a un'alacre partecipazione ai moti di rivolta, egli ha perso nuovamente, questa volta nel momento più cruciale, l'appuntamento con la storia.⁴⁴⁴ Anche quando quest'ultima emette il suo ruggito più fragoroso, Frédéric rimane vilmente paralizzato nella sua inettitudine.⁴⁴⁵ Persiste sino alla fine del romanzo la sua narcisistica estraneità rispetto agli eventi che si susseguono fuori dalla sua coscienza sognante:

Era stato decretato lo stato d'assedio, l'Assemblea sciolta e una parte dei rappresentanti del popolo era a Mazas. Le faccende politiche lo lasciarono indifferente, tanto era occupato dalle sue.

[...] non pensava che a se stesso, soltanto a se stesso, sperduto fra le macerie dei suoi sogni, sofferente, pieno di dolore e scoraggiamento.⁴⁴⁶

Solo la vista del cadavere di Dussardier, il quale viene trucidato da Sénécal mentre inneggia alla Repubblica, sembra sconvolgere Frédéric. Malgrado ciò, egli ripiega sull'inveterata fuga, ora quella del lungo viaggio finale, come reazione alla tragicità del reale.⁴⁴⁷

Per chiudere, Storia e soggetto pur percorrendo due vie parallele convergono allo stesso esito: il crollo degli ideali. Da un lato del sogno repubblicano, dall'alto dell'amore romantico. Il «senso di disfacimento»⁴⁴⁸ che sconvolge Frédéric durante la vendita dei beni della signora Arnoux è lo stesso che, benché indifferente al protagonista, negli stessi giorni sta contraddistinguendo la Repubblica frantumata dal colpo di stato di Napoleone III e il cui fallimento è simboleggiato dal tradimento di Sénécal nei confronti del repubblicano e amico Dussardier.⁴⁴⁹ È considerevole che, per quanto la Storia sia presente in maniera consistente alle spalle del protagonista, per l'intero romanzo «il significato locale, soggettivo, relativo e frammentario della storia prevale sul senso totalizzante che nessuno è più in grado di

⁴⁴³ Ivi, p. 381.

⁴⁴⁴ Cf. P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 212.

⁴⁴⁵ Cf. G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Educazione sentimentale"*, cit., p. 70.

⁴⁴⁶ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., pp. 472-473.

⁴⁴⁷ Cf. L. Maranini, *Il '48 nella struttura della "Éducation sentimentale" e altri studi francesi*, cit., p. 38.

⁴⁴⁸ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, cit., p. 470.

⁴⁴⁹ Cf. G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Educazione sentimentale"*, cit., p. 56.

sintetizzare, come il Novecento andrà lungamente ripetendo».⁴⁵⁰ Fallisce il sogno privato su cui Frédéric aveva scommesso tutta la sua vita, fallisce il sogno collettivo della Repubblica. Brooks compendia in modo esaustivo la radice dello smacco della generazione del '48 nell'illusione di poter piegare la storia secondo volontà, chimera che, come insegna il romanzo borghese, è destinata a dissolversi:

L'errore è agire come se il mondo potesse essere cambiato, e comportarsi secondo la ferma convinzione che debba cambiare in seguito alle nostre azioni rischia appunto di portarci a un unico risultato, l'«idiozia»: se l'*Éducation Sentimentale* vuol essere la storia della generazione di Flaubert, non c'è dubbio che esprima il giudizio più duro e inappellabile sulle speranze in un cambiamento possibile e imminente che aveva nutrito quella generazione.⁴⁵¹

2.5.2 *L'indifferenza delle formiche alle granate napoleoniche*

Nell'anno 1808 l'imperatore Alessandro si era recato a Erfurt per incontrare nuovamente l'imperatore Napoleone, e nell'alta società Pietroburghese si parlò molto della magnificenza di quell'incontro solenne.

Nell'anno 1809 l'intimità dei due dominatori del mondo, come chiamavano Napoleone e Alessandro, arrivò al punto che, quando Napoleone quell'anno dichiarò guerra all'Austria, un corpo d'armata russo varcò il confine per dar man forte al suo ex nemico, Bonaparte, contro l'ex alleato, l'imperatore d'Austria; arrivò al punto che nell'alta società si parlava della possibilità di un matrimonio fra Napoleone e una delle sorelle dell'imperatore Alessandro. Ma, a parte le considerazioni di politica estera, in quel periodo l'attenzione della società russa era rivolta con particolare fervore alle riforme interne che si stavano attuando in tutti i settori dell'amministrazione dello Stato.

La vita intanto, la vita vera degli uomini con i suoi interessi fondamentali di salute, malattia, lavoro, riposo, con i suoi interessi di pensiero, scienza, poesia, musica, amore, amicizia, odio, passioni, scorreva come sempre, indipendentemente e al di fuori dell'amicizia o dell'ostilità politica con Napoleone Bonaparte, e al di fuori di ogni possibile riforma.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Ivi, p. 97.

⁴⁵¹ P. Brooks, *Trame...*, cit., p. 213.

⁴⁵² L. Tolstoj, *Guerra e pace*, traduzione di E. Guercetti, Torino, Einaudi, 2019, vol. I, p. 507.

Il brano afferra la quintessenza dell'*opus magnum* di Lev Tolstoj: *Guerra e pace*. Se la Storia, quella delle guerre napoleoniche, fluisce impetuosa sullo sfondo di tutto il romanzo, la sonda dell'autore, immergendosi nella violenta corrente storica, illumina le piccole bolle di vita che ne animano gli abissi. Steiner, nel già citato saggio *Tolstoj o Dostoevskij*, avanza che «*Guerra e pace* è un poema storico, ma la storia è vista attraverso la luce particolare, o, se preferiamo, l'oscurità particolare, del determinismo tolstoiano».⁴⁵³ La realtà degli eventi, setacciata appunto attraverso lo sguardo soggettivo, si deposita sul fondale del romanzo e lì giace avulsa dalle singole individualità. Mazzoni specifica che i personaggi nel romanzo vengono sì investiti dagli eventi storici, ciò nondimeno «i loro interessi elementari sono divisi da una sorta di barriera ontologica»,⁴⁵⁴ ossia la loro vita segue traiettorie autonome e distinte dalla rotta del movimento storico sovrastante, il cui timone non può essere manovrato da nessun uomo. Tolstoj sottolinea come, pur sotto il fuoco della guerra, «a meritare l'attenzione erano soprattutto fatti totalmente estranei, che non avevano alcun rapporto con la battaglia. Come se l'attenzione di quegli uomini moralmente sfiniti riposasse su quei fatti consueti, quotidiani».⁴⁵⁵ La scissione tra il mondo collettivo e privato è accentuata dalla dicotomia delucidata da Leone Ginzburg tra «personaggi storici e personaggi umani» che pullulano nell'opera: i primi indossano una maschera e recitano il ruolo assegnatoli, i secondi, diversamente, «vivono» appartati nella ricchezza e nella spontaneità del loro intimo. Nel corso del romanzo risulta vano qualsivoglia tentativo da parte degli uni di accedere nella realtà degli altri: «*Guerra* è il mondo storico, *pace* il mondo privato» e i due cosmi sono destinati a rimanere disgiunti e chiusi in se stessi.⁴⁵⁶ Se la Storia con le sue guerre folli e irrazionali è intelleggibile alle facoltà umane, come Tolstoj stesso espone nei brani di filosofia storica, l'occhio del narratore onnisciente vira la sua attenzione verso l'altra battaglia, ossia quella più viva e travagliata dei personaggi in lotta contro la propria coscienza.⁴⁵⁷ Circa il rapporto tra la sfera soggettiva e la storia globale anche Nicola Chiaromonte riconosce un «paradosso irriducibile»⁴⁵⁸:

C'è, da una parte, la Pace, la vita reale degli individui, fatta del succedersi di sentimenti, impulsi, pensieri, e vicende quotidiane: lì l'individuo si sente libero e responsabile. In

⁴⁵³ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 17.

⁴⁵⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 306.

⁴⁵⁵ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, pp. 259-260.

⁴⁵⁶ Cf. L. Ginzburg, *Prefazione*, in L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. I, pp. V-VI.

⁴⁵⁷ Cf. *ivi*, pp. VI-VII.

⁴⁵⁸ N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 46.

quest'orizzonte della vita "reale", la vita della società nel suo insieme, le decisioni dei potenti, la grande politica, le guerre e le battaglie, appaiono come una serie di accadimenti privi di senso e di razionalità, in quanto non scaturiscono direttamente dall'esistenza "normale" degli individui e non hanno un rapporto chiaro con i loro motivi ordinari. D'altra parte, oltre e al di sopra di questo, c'è la Storia, il gran movimento che trascina gli individui e i popoli con la forza tale da farli apparire completamente necessitati. E la Storia, infatti, è il regno della Necessità. Ma quale sia la legge di questa necessità nessuno può dire: la vera causa dei grandi movimenti della storia sfugge tanto all'individuo che vi soggiace quanto allo storico che li osserva dal difuori.⁴⁵⁹

Con il dilagare dell'*inward turn*, la grande storia non scompare dal romanzo di secondo Ottocento, al contrario essa rivendica la propria solida resistenza. Come già rivelato in Flaubert, con tutto ciò, il soggetto, che ora catalizza su di sé l'attenzione narrativa, è incapace ad afferrarne il senso. Tale sentimento di estraneità rispetto a una forza di cui si percepisce la presenza, ma che risulta impenetrabile, instilla nell'individuo indifferenza verso la Storia che non si lascia scrutare nella sua totalità. L'esito è un ripiegamento dell'io nella propria piccola monade significativa per, e solamente per, se stesso. Parimenti, mentre Mosca brucia e la guerra non esita a placarsi, «la vita Pietroburghese, pacifica, sfarzosa, preoccupata solo dei fantasmi, dei riflessi della vita, procedeva come al solito; e nello scorrere di questa vita bisognava fare grandi sforzi per rendersi conto del pericolo e della difficile situazione in cui si trovava il popolo russo».⁴⁶⁰ La preoccupazione per le piccole faccende quotidiane eclissa il dramma storico che divampa alle spalle. Nessuno spirito di sacrificio sembra animare i personaggi del romanzo: «Nikolaj Rostov partecipava direttamente e da molto tempo alla difesa della patria, senza alcun proposito di sacrificio ma per caso».⁴⁶¹ Pertanto, l'idea di un popolo infervorato dall'amor di patria, che lotta per rovesciare le sorti della *Guerra*, è in verità una distorsione storica cagionata dalla distanza temporale:

Noi che non abbiamo vissuto in quel tempo, senza volerlo c'immaginiamo che, mentre la Russia era per metà conquistata e gli abitanti di Mosca fuggivano [...], tutti i russi, grandi e piccini, fossero impegnati soltanto a sacrificarsi, salvare la patria o piangere sulla sua rovina. I racconti, le descrizioni di quel tempo parlano tutti, senza eccezione, soltanto dello spirito di sacrificio, dell'amor di patria, della disperazione, del dolore e dell'eroismo dei

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 410.

⁴⁶¹ Ivi, cit., vol. II, p. 419.

russi. Ma nella realtà non fu così. Noi abbiamo questa impressione solo perché di un'epoca passata vediamo esclusivamente l'interesse storico generale, e non vediamo tutti gli interessi particolari, umani delle singole persone. E invece nella realtà questi interessi personali contingenti sono molto più importanti degli interessi generali.⁴⁶²

L'impasto autentico della storia è un amalgama di individualità, le quali sono alle prese con le proprie facezie quotidiane senza lanciarsi in imprese eroiche per essere protagonisti della Storia.⁴⁶³ Chi tenta di comprenderne i meccanismi per pilotarne la direzione, ribadisce Tolstoj, non ottiene altro che «sterilità».⁴⁶⁴ Citati sentenzia che *Guerra e pace* «è un romanzo nato da una fatale rinuncia conoscitiva».⁴⁶⁵ L'autore russo con quest'opera, e in particolare con l'epilogo finale, perora la fatuità di ogni sforzo cognitivo di giungere a una piena e limpida comprensione dell'intricata macchina storica, rimarcando come gli anelli che compongono la catena degli eventi si moltiplichino e frammentino in una successione infinita di cause e inafferrabile all'intelletto umano. Tale teoria storico-filosofica, che sostanzia l'impalcatura dottrinale del romanzo, chiarifica perché in *Guerra e pace* «Tutto diventa molecolare, minuscolo, follemente minuscolo, raccontato da un uomo che adopera il microscopio per descrivere degli spazi che solo il telescopio può raffigurare».⁴⁶⁶ Allo stesso modo, la guerra reale, lungi da realizzarsi secondo il coerente e preciso piano militare, esplose in «un caotico pulviscolo di azioni personali e casuali, un agitarsi di formiche, uno zampettare di animali, che non può essere né capito né raccontato».⁴⁶⁷ I progetti e le previsioni che ammantano «la battaglia ideale» non reggono all'urto con la miriade di eventi casuali che sbrogliano i fili della maglia strategica sapientemente intessuta.⁴⁶⁸ Tale tendenza a disgregare la globalità della guerra in una marea di «schegge» particolari contraddistingue quella che Steiner indica come «tecnica “a mosaico”», la quale, pur generando apparentemente caos, «incarna la brulicante ricchezza della vita».⁴⁶⁹ Nel mondo della prassi tutto diventa imprevedibile e gli ordini dei superiori cadono in un nulla di fatto.⁴⁷⁰ La guerra non è una partita a scacchi e i soldati non sono pedine indirizzate da una mano superiore. A dipanarsi dinnanzi agli occhi dei combattenti è solo un

⁴⁶² Ivi, vol. II, p. 418.

⁴⁶³ Cf. I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, in Id., *Il riccio e la volpe*, a cura di H. Hardy e A. Kelly, Milano, Adelphi, 1986, p. 88.

⁴⁶⁴ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 419.

⁴⁶⁵ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 164

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 165.

⁴⁶⁸ Cf. ivi, pp. 164-165.

⁴⁶⁹ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 108.

⁴⁷⁰ Cf. E. Affinati, *Introduzione*, in L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Roma, Newton Compton, 2016, p. ?.

ginepraio di gesti improvvisati e individuali,⁴⁷¹ come accade durante la famosa battaglia di Borodino:

Non appena quegli uomini uscivano dallo spazio in cui volavano le palle di cannone e le pallottole, subito i superiori che stavano dietro li riordinavano, li sottomettevano alla disciplina e sotto l'influsso di quella disciplina li riconducevano alla zona del fuoco, dove daccapo (sotto l'influsso della paura della morte) dimenticavano la disciplina e si agitavano secondo l'umore causale della folla.⁴⁷²

Per la prima volta di fronte all'assurda carneficina anche il risoluto Napoleone deve avvedersi della vacuità e impotenza di ogni sua disposizione: «Le truppe erano le stesse, i generali gli stessi, i preparativi gli stessi, lo stesso il piano, la stessa *la proclamation courte et énergique*, anche lui era lo stesso, [...] ma lo slancio terribile del braccio ricadeva impotente, come per un incantesimo».⁴⁷³ Tolstoj con questo romanzo denuncia l'*hybris* dell'uomo che pretende di imbrigliare le redini della Storia e di piegarla secondo la propria volontà. In *Guerra e pace* è lo stesso Napoleone a incarnare tale pretesa di roteare a suo piacimento il globo tra le sue piccole mani. Lungi da sedere sul trono della Storia, l'imperatore francese, così anche tutta la costellazione di comandanti, generali, politici, nobili, si muove inconsapevolmente sullo strato superficiale del processo storico, non incidendo in alcun modo sull'andamento degli eventi.⁴⁷⁴ Egli, di fatti, non è a capo di nessuna partita a scacchi, bensì è

soltanto un attore, un burattino di legno e di stoffa, al quale il Grande Burattinaio ha imposto [...] di assumere il potere, di dare battaglia, di vincere e di venire sconfitto perché così vuole la farsa che Egli ha scritto per lui, e il percorso del movimento di marea e di contromarea a cui obbedisce la storia universale. Recita non agisce.⁴⁷⁵

Per Tolstoj, come agisca tale «Grande Burattinaio» non spetta all'uomo comprenderlo. Colui che invece sembra essersi avvicinato alla verità perpetuata dall'autore è Kutuzov, russo comandante in capo che, contrariamente a Napoleone, depone ogni pretesa di fare la storia e si

⁴⁷¹ Cf. I. Adinolfi, *Fa' quel che devi, accada quel che può. La concezione della storia in "Guerra e pace"*, in *Fa' quel che devi, accada quel che può. Arte, pensiero, influenza di Lev Tolstoj*, a cura di I. Adinolfi e B. Bianchi, Napoli, Orthotes, vol. III, pp. 132-133.

⁴⁷² L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 249.

⁴⁷³ Ivi, p. 252.

⁴⁷⁴ Cf. P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 166.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 169.

asservisce alle leggi imperscrutabili del caso. Si muove dietro le quinte, all'ombra, cedendo il palcoscenico alle maschere che si arrogano il ruolo di sovrani della storia,⁴⁷⁶ «come se tutto quel che si stava compiendo e doveva compiersi nel mondo della storia non lo riguardasse minimamente».⁴⁷⁷

Il romanzo segue il progressivo disfacimento dell'idolo di Napoleone che tanto ammalia le coscienze dei giovani di inizio Ottocento, per le quali egli appare come il potente e glorioso condottiero che tiene in scacco l'intera Europa.⁴⁷⁸ Sin dal ricevimento nel salotto della contessa Anna Pavlovna Scherer, che apre l'opera all'insegna della frivolezza e del superficiale luccichio della nobiltà russa, il principe Andrej e Pierre, futuro conte Bezuchov, danno sfogo alla propria venerazione verso l'affascinante imperatore. Ciononostante, nei cuori dei due personaggi si radicalizza progressivamente la disillusione del mito napoleonico sino a scorgerne l'assoluta vanità; emblematica in tal senso è la parabola esistenziale di Andrej Bolkonskij. Inizialmente la noia e l'aridità della sua vita quotidiana infiammano nel principe l'aspirazione a lanciarsi in battaglia per lasciare sulla storia una propria impronta, emulando così il modello napoleonico: «Ci vado perché la vita che conduco qui non fa per me».⁴⁷⁹ Egli ripone dunque nella guerra la speranza di sanare quell'«insoddisfazione della vita»⁴⁸⁰ che Lukács indica come costitutiva dei personaggi del romanzo realistico del periodo. Tuttavia, è giustappunto durante il combattimento che Andrej prende piena consapevolezza dell'illusione, sua e umana, di poter spezzare le catene della storia. Egli, dopo aver rischiato la vita sul campo, si ritrova supino e ferito con gli occhi rivolti verso l'incommensurabilità del cielo. Qui è visitato da una fulminea rivelazione sul senso dell'esistenza, che sembra precorrere le epifanie moderniste. L'illuminazione dirada per un istante la nebbia che ottenebra la sua mente, rivelandogli segretamente la verità, preclusa a tutti, sull'essenza della vita⁴⁸¹:

Aprì gli occhi, sperando di vedere come era finita la lotta dei francesi con gli artiglieri e desideroso di sapere se l'artigliere rosso era stato ucciso oppure no, se i cannoni erano stati presi o salvati. Ma non vedeva nulla. Sopra di lui non c'era più nient'altro che il cielo – un cielo alto, non limpido, e tuttavia incommensurabilmente alto, con nuvole grigie che vi scorrevano piano. «Com'è tutto silenzioso, quieto e solenne, non come quando correvo, –

⁴⁷⁶ Cf. P. Citati, *Tolstoj*, p. 172.

⁴⁷⁷ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 612.

⁴⁷⁸ Cf. V. Lakšin, «*Guerra e pace*»: caratteri di un'epoca, in *Tolstoj oggi*, a cura di S. Graciotti, V. Strada, Firenze, Sansoni, 1980, p. 181.

⁴⁷⁹ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. I, p. 30.

⁴⁸⁰ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 237.

⁴⁸¹ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 341-342.

pensò il principe Andrej – non come quando correvamo, gridavamo e ci battevamo; non come quando il francese e l’artigliere si contendevano lo scovolo, con le facce furiose e spaventate: le nuvole scorrono in modo completamente diverso in questo cielo alto e infinito. Ma come ho fatto a non vederlo prima, questo cielo alto? E come sono felice di averlo finalmente conosciuto. Sì! Tutto è vano, tutto è inganno, tranne questo cielo infinito. Non c’è niente, niente all’infuori di questo. Ma non c’è neppure questo, non c’è nient’altro che silenzio, pace ritrovata. E grazie a Dio!...».⁴⁸²

Andrej viene colpito da uno spiraglio di rivelazione che scopre il velo della vanità della vita umana. Le epifanie, del resto, situano gli eventi nodali della vita oltre il tempo e la realtà esterna, spezzando sia l’avvicinarsi cronologico degli eventi sia la concatenazione sociale che impone di investigare il senso dell’esistenza nel commercio con gli altri individui.⁴⁸³ Mazzoni evidenzia che tali accensioni della mente sono «eventi fondamentali per chi le vive e irrilevanti per gli altri; sono satelliti periferici che diventano centrali solo perché un personaggio, proiettandovi dei significati soggettivi, li sovradetermina».⁴⁸⁴ Quella di Andrej è una folgorazione che balena in tutta la sua pregnanza di significato: la Storia, quella per cui ha combattuto nella convinzione di guidarne la rotta, è irrilevante sulla soglia della morte. Mentre è ancora disteso a terra si palesa dinnanzi a lui Napoleone in persona, tuttavia, la presenza dell’imperatore tanto idolatrato non produce in Andrej alcun effetto. In lotta per non lasciare la debole presa sulla sua vita che, illanguidendo, svela il suo supremo valore, egli constata la mediocrità e insignificanza dell’idolo napoleonico:

Non solo non se ne interessava, ma non vi fece neppure caso [...]. La testa gli bruciava; sentiva che perdeva sangue, e vedeva sopra di sé il cielo lontano, alto ed eterno. Sapeva che quello era Napoleone, il suo eroe, ma in quell’attimo Napoleone gli sembrava un uomo così piccolo e insignificante in confronto a ciò che ora avveniva fra la sua anima e quel cielo alto e infinito, su cui correvano le nuvole. Non gli importava assolutamente, in quell’attimo, chi fosse fermo sopra di lui, che cosa dicesse di lui; era solo contento che gli fossero fermate accanto delle persone, e desiderava soltanto che quelle persone lo aiutassero e lo riportassero alla vita, che gli appariva tanto meravigliosa, poiché adesso la comprendeva in un modo così diverso.⁴⁸⁵

⁴⁸² L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. I, p. 340.

⁴⁸³ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 343.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 341.

⁴⁸⁵ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. I, p. 353.

Lo squarcio di rivelazione dissigilla segretamente al personaggio l'autentica sostanza della vita, che riposa avulsa dall'irrazionale carneficina della guerra. Il soggetto si dimostra alieno e indifferente alla Storia che si dipana dinnanzi al suo sguardo in tutta la sua insensatezza, realizzando che gli eventi e i personaggi storici, tracotanti di condurre i destini umani, «in sostanza», citando il saggio critico di Isaiah Berlin *Il riccio e la volpe*, «non sono nulla: soltanto una sequela di gesti arroganti con cui si pesta l'acqua nel mortaio».⁴⁸⁶ Lo strappo epifanico che spezza la ripetitività del quotidiano frantuma le ambizioni napoleoniche di Andrej, rinnovandogli la fame di un'esistenza vissuta nella sua pienezza; in Tolstoj, rileva Lakšin, palpita sempre «un avido, naturale, irrazionale attaccamento alla vita».⁴⁸⁷ Berlin enuncia la dicotomia tra la Storia governata da forze deterministiche, le quali impediscono di orientare la catena degli eventi secondo le proprie disposizioni, e lo spazio privato, in cui l'uomo può saggiare l'illusione del libero arbitrio.⁴⁸⁸ Pertanto, se l'assurdità della *Guerra* e l'ermetica Sfinge della Storia fuoriescono dal dominio dell'intelletto e della volontà umana,⁴⁸⁹ nel mondo soggettivo l'individuo può crederci libero, perlomeno verso se stesso, poiché la *Pace* «è natura, intrecciarsi di rapporti spontanei, natura accettata e vissuta naturalmente, per così dire. Nella pace, l'enigma dell'esistenza è certo presente, ma prende, per l'individuo, la forma di questione morale privata: come vivere, che cosa fare, che cosa si debba agli altri e che cosa a se stessi».⁴⁹⁰ Il principe Andrej, amareggiato da vicende a lui imperscrutabili, si rintana nel guscio privato. Qui grazie all'amore per Nataša Rostov è rinverdito dai brividi di una gioia trepidante, la quale, tuttavia, si spegne ben presto per il tradimento dell'amata con Anatole Kuragin. La delusione getta Andrej in uno stato di grave sofferenza e perdizione, da cui alla fine ne esce, riscoprendo se stesso in forza della luce che la morte accende nella propria interiorità.⁴⁹¹ Il filo narrativo che segue le vicissitudini particolari del principe svela un individuo il quale, dall'abiura della sua fasulla aspirazione napoleonica a farsi attore della Storia, perviene alla conoscenza della vita nella sua essenza più ricca e genuina.

Come Andrej Bolkonskij, Pierre, il figlio illegittimo del conte Bezuchov, rimane ammaliato dal prestigio di Napoleone Bonaparte, il quale, secondo il giovane educato all'estero e portavoce di ideali alieni al senso comune russo, «si è posto al disopra della rivoluzione, ne

⁴⁸⁶ I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., p. 88.

⁴⁸⁷ V. Lakšin, "*Guerra e pace*": caratteri di un'epoca, cit., p. 183.

⁴⁸⁸ Cf. I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., p. 101.

⁴⁸⁹ Cf. N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 55.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 58.

⁴⁹¹ Cf. P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 130.

ha represso gli abusi mantenendone tutte le conquiste positive: sia l'uguaglianza dei cittadini, sia la libertà di parola e di stampa, e solo per questo ha acquistato il potere».⁴⁹² La glorificazione innalzata da Pierre per «l'uomo più grande del mondo»⁴⁹³ al passo con il progresso sconcerta la nobiltà raccolta nel salotto di Anna Pavlovna, cionondimeno, nell'animo di Bezuchov il fascino verso l'eroe francese s'infrange presto rovesciandosi nel suo opposto. Pierre viene impadronito dall'idea ossessiva di uccidere Napoleone, un atto intrepido che gli avrebbe permesso di superare la sua congenita debolezza:

invece di agire, pensava solo alla sua impresa futura, analizzandone ogni minimo dettaglio. Nelle sue fantasticherie non s'immaginava chiaramente né l'atto stesso del colpire, né la morte di Napoleone, ma s'immaginava con insolita vivezza e con trite voluttà la propria morte e il proprio eroico coraggio.⁴⁹⁴

Quelle di Pierre, tuttavia, sono solo fantasie destinate a liquefarsi al primo contatto con la prassi, la quale aggalla la velleitarietà dei suoi sforzi a sterzare il processo storico mediante l'eroico progetto di estirpare la radice del male dilagante: «Lottava contro la coscienza della propria debolezza, ma sentiva confusamente che non poteva vincerla, che tutto il castello dei precedenti, foschi pensieri di vendetta, assassinio e sacrificio di sé si era dissolto come polvere, al contatto con il primo essere umano».⁴⁹⁵ Lungo il romanzo Pierre dà prova della propria inadeguatezza verso il mondo attivo; egli «è molle e fluido, mite e avvolgente come l'acqua, che adegua la propria forma al luogo dove una mano la versa»,⁴⁹⁶ ossia accoglie con abulia gli eventi che lo coinvolgono. Come riscontrato nei personaggi romanzeschi esaminati nella presente tesi, anche in Pierre l'inerzia viene compensata dall'intensificazione di un'attività riflessiva che non esaurisce mai la sua indagine sull'essenza dell'esistenza umana. Le sezioni che Tolstoj dedica a Bezuchov non sono che elucubrazioni di una «mente che tenta, si sforza, connette e sconnette, si aggroviglia e si smarrisce in sé stessa, ha improvvise illuminazioni e improvvisi scoraggiamenti».⁴⁹⁷ Il suo pensiero sprofonda così a fondo nella meditazione di se stesso da essere cieco verso la realtà esterna.⁴⁹⁸ Il punto in cui più nitidamente (e con una certa vena comica) affiora l'estraniamento del conte dalle vicende storiche è la battaglia di Borodino.

⁴⁹² L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. I, p. 23.

⁴⁹³ Ivi, vol. I, p. 29.

⁴⁹⁴ Ivi, vol. II, pp. 368-369.

⁴⁹⁵ Ivi, vol. II, p. 377.

⁴⁹⁶ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 133.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 135.

⁴⁹⁸ Cf. *ibidem*.

Mentre la guerra deflagra nello spazio circostante, Pierre passeggia sotto i proiettili con occhi strabiliati, non avvedendosi di essere finito su un terreno di morte:

nonostante la sparatoria incessante che si stava svolgendo in quel punto, non sospettava neppure che fosse proprio quello il campo di battaglia. Non sentiva i suoni delle pallottole che stridevano da tutte le parti, e dei proiettili che volavano sopra la sua testa, non vedeva il nemico sull'altro lato del fiume, e per molto tempo non vide i morti e i feriti, benché molti cadessero non lontano da lui. Con un sorriso stampato in faccia, si guardava intorno.⁴⁹⁹

La storia si compie attorno a Pierre, o meglio, egli è «nel cuore stesso della storia»,⁵⁰⁰ con tutto ciò non comprende gli eventi, il cui senso viene annichilito dall'innocenza del suo sguardo. Viktor Borisovič Šklovskij sottolinea come l'episodio si presti bene a esemplificare la tecnica narrativa dello *straniamento*, concetto di sua coniazione che ebbe, e ha tuttora, un enorme fortuna in ambito critico. Adottando il punto di vista di un civile che filtra la realtà storica attraverso lenti opache, Tolstoj offre una prospettiva distorta della battaglia.⁵⁰¹ Pierre è dissociato da quanto accade attorno a lui e scruta il farsi delle vicende come uno spettatore che non afferra il significato dell'opera in scena. L'effetto di straniamento scaturito, puntualizza Šklovskij, si impernia «su rapporti e sensazioni che si producono passando attraverso schemi del tutto particolari e che non hanno poi un riscontro obiettivo nella “realtà” del romanzo». ⁵⁰² Questa, come appare a Pierre, «è sempre avvolta da una ilare o euforica nebbia ideale, che ne sfuma i contorni»⁵⁰³; «egli è l'uomo dell'utopia»⁵⁰⁴ che rinuncia alla vita attiva per crogiolarsi nel sogno e nella meditazione filosofica e così galleggiare intoccato sulle efferatezze perpetrate dalla guerra.⁵⁰⁵ Bezuchov è indifferente al corso della storia, perché indaffarato a cogliere il senso della vita in mezzo all'assurdità del mondo:

«[...] Che cosa è il male? Che cosa è bene? Che cosa bisogna amare, che cosa odiare? Per che cosa vivere, e che cosa sono io? Che cos'è la vita, che cosa la morte? Quale forza governa tutto?» si domandava. E non c'era risposta a nessuna di quelle domande, tranne un'unica, illogica risposta, che non aveva neppure rapporto con quelle domande. La

⁴⁹⁹ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 237.

⁵⁰⁰ P. Citati, cit., p. 133.

⁵⁰¹ Cf. V. Šklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (saggio su Guerra e pace)*, Parma – Lucca, Pratiche, 1978, p. 142.

⁵⁰² Ivi, p. 128.

⁵⁰³ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 135.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 136.

⁵⁰⁵ Cf. ivi, p. 137.

risposta era: «Morirai, finirà tutto. Morirai e saprai tutto – o smetterai di farti domande».

Ma anche morire faceva paura.⁵⁰⁶

Sebbene l'incessante e tormentato rovello della mente lo renda un personaggio «astratto», sottolinea Citati, Pierre «è il personaggio più terrestre di *Guerra e Pace*».⁵⁰⁷ Di fatti, mentre Andrej scova l'infinito oltre la realtà, il conte Bezuchov apprende dall'esperienza in prigionia e dalle illuminanti conversazioni con il compagno Platon Karataev che la felicità abita la realtà stessa e germoglia dalla vita terrena,⁵⁰⁸ intuendo l'inconsistenza delle preoccupazioni umane: «Non lo sfiorava nemmeno il pensiero della Russia, o della guerra, o della politica, o di Napoleone. [...] Ora gli sembravano incomprensibili e perfino ridicoli tanto il suo proposito di uccidere Napoleone, quanto [...] la preoccupazione che il suo nome non venisse infangato».⁵⁰⁹ «Nell'assenza di sofferenze, nel soddisfacimento dei bisogni e di conseguenza nella libertà di scelta delle proprie occupazioni, cioè del modo di vivere, ora vedeva l'indubbia e suprema felicità dell'uomo».⁵¹⁰ E quando il suo maestro di prigionia viene ucciso, un sogno svela a Pierre il nocciolo squisitamente religioso custodito nella vita semplice e genuina: «La vita è tutto. La vita è Dio. Tutto si sposta e si muove e questo movimento è Dio. E finché c'è vita, si gode della consapevolezza della Divinità. Amare la vita, amare Dio. La cosa più difficile e beata è amare questa vita nelle proprie sofferenze, nell'innocenza delle sofferenze».⁵¹¹ Il conte Bezuchov, rintanatosi nella conchiglia della vita privata per sfuggire alle correnti della storia e della guerra, perviene alla più luminosa consapevolezza della felicità umana: essa sgorga dall'accettazione della vita così come è, in tutte le sue afflizioni e affanni,⁵¹² perché nell'*hic e nunc* c'è Dio. Pierre vive la sua caduca esistenza abbracciando il presente con serenità; grazie all'esperienza in prigionia, il sognatore riesce a lacerare il velo delle aspirazioni giovanili trasformandosi in un «realista»: «ama la vita elementare e sente il suo essere fondersi con il Tutto».⁵¹³ E frattanto che la *Guerra* sferza i suoi ultimi colpi, lontano nella *Pace* Pierre corona l'iniziazione alla nuova esistenza: «chiuse gli occhi, e la visione della natura estiva si fuse con il ricordo di un bagno, della sfera liquida e ondeggiante, ed egli si calò chissà dove nell'acqua, finché l'acqua non si

⁵⁰⁶ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. I, p. 422.

⁵⁰⁷ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 136.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 144.

⁵⁰⁹ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 504.

⁵¹⁰ Ivi, vol. II, p. 505.

⁵¹¹ Ivi, vol. II, p. 569.

⁵¹² Cf. P. C. Bori, *Introduzione*, in L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 1990, p. XLVIII.

⁵¹³ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 144.

richiuse sopra la sua testa».⁵¹⁴ Virginia Woolf apprezzò le opere tolstojane per la ricchezza di vita che trabocca dalle loro pagine:

La vita domina Tolstoj, come l'anima domina Dostoevskij. C'è sempre in mezzo ai petali brillanti e rifulgenti questo scorpione, «perché vivere?». C'è sempre nel centro del libro qualche Olenin, Pierre, o Levin che riassume in sé tutta l'esperienza, rigira il mondo fra le sue dita, e non finisce mai di domandarsi, anche quando ne gioisce, qual è il suo senso.⁵¹⁵

Andrej e Pierre si staccano dalla storia per farsi, a detta di Lakšin, «cercatori di verità»⁵¹⁶ ed è nel pieno della loro *quête* che talvolta essi vengono visitati da momenti di folgorazione che dissipano per un istante la patina che appanna il reale. «Mai tante epifanie hanno popolato lo spazio di un romanzo, come quelle che costellano *Guerra e Pace*».⁵¹⁷ Constatata l'assurdità e l'imperscrutabilità delle vicende, i due protagonisti cercano altrove la propria stella polare e scovano un appiglio «nella certezza che l'esistenza non è una ridda insensata di eventi, ma ha un significato. È il sentimento del sacro nella vita»,⁵¹⁸ della gioia naturale che intride l'esistenza e che scaturisce dalla pacifica rassegnazione dei propri limiti. Gli uomini sono di fatti «parte di un tutto infinitamente mobile e vivo»⁵¹⁹ che non può né essere compreso né domato. Essi sono gocce impercettibili di una vasta distesa d'acqua, le quali come viene rivelato in sogno a Pierre, «si muovevano, si spostavano e ora si fondevano da diverse in una, ora da una si dividevano in molte. Ogni goccia tendeva a spandersi, a occupare il maggior spazio possibile, ma le altre, cercando di fare lo stesso, la stringevano, a volte annientandola, a volte fondendosi con essa».⁵²⁰ Berlin rimarca come per Tolstoj la saggezza umana consista nell'accettare lietamente l'appartenenza e dipendenza dell'uomo a un ordine superiore e regolato dalle leggi intelleggibili della necessità. In *Guerra e Pace* solo «l'uomo saggio» sa percepire, pur nebulosamente, la forza oscura che sovrasta il processo storico,⁵²¹ come Pierre, il quale «si sentiva una scheggia insignificante finita fra gli ingranaggi di una macchina che non conosceva, ma che funzionava perfettamente».⁵²² Non vi è nulla di inesorabilmente fatalistico o meccanicistico nella realtà

⁵¹⁴ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 570.

⁵¹⁵ V. Woolf, *Il punto di vista russo*, in Id. *Per le strade di Londra*, traduzione di L. B. Wilcock e J. R. Wilcock, Milano, Garzanti, 1974, p. 50.

⁵¹⁶ V. Lakšin, «*Guerra e pace*»: *caratteri di un'epoca*, cit., p. 183.

⁵¹⁷ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 145.

⁵¹⁸ N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 81.

⁵¹⁹ Ivi, p. 62.

⁵²⁰ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 569.

⁵²¹ Cf. I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., pp. 145-146.

⁵²² L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 442.

tolstojana, l'autore perora una concezione meramente empirica e razionale dell'esistenza umana⁵²³: la serenità tanto agognata dall'uomo risiede nel «tutto, la “pace” come la “guerra”, accettato *così com'è*».⁵²⁴ Quando tale felicità terrena è raggiunta la corrente impetuosa del romanzo si arresta nel finale «anti-idealistico»,⁵²⁵ in cui a imporsi è la quotidianità nella sua banale purezza. La cascata di eventi di *Guerra e pace* viene coronata dalla quieta vita matrimoniale e familiare delle coppie Nataša-Pierre e Mar'ja-Nikolaj. Dopo un'ellissi temporale di sette anni, i personaggi riappaiono nell'epilogo logorati dalla forza del tempo che ha spento le pulsioni giovanili, ma rasserenati nella loro pacifica esistenza. «Benché la superficie del mare della storia sembrasse immobile», rammenta Tolstoj ai lettori, «l'umanità si muoveva ininterrottamente, proprio come il tempo»⁵²⁶:

La giovinezza dei quattro personaggi principali diventa maturità: i desideri sono realizzati; e quelle folgorazioni estatiche di luce, di felicità e di intuizione dell'universo, che avevano posseduto sia Pierre sia Nataša e perfino in modesto Nikolaj, cedono alla prosa della vita quotidiana. Il principio della realtà trionfa, nell'incarnazione dell'esistenza familiare, sulle inquietudini dello spirito. Molto è perduto: moltissimo viene sempre perduto, nei romanzi di Tolstoj, quando viviamo nel tempo; eppure qualcosa di quei sogni giovanili, di quei desideri, di quelle luci, di quelle inquietudini, si conserva nel cuore dei quattro superstiti.⁵²⁷

Il tempo in *Guerra e pace* è un'onda che fluisce incessante, erodendo quasi impercettibilmente le vite dei personaggi. Essi devono attraversare perdite, crisi della coscienza, metamorfosi interiori e rinascite prima di potersi beare nella monotonia della normalità quotidiana, ma anche nel quadretto della vita familiare il tempo si insinua per perpetuare la sua opera. L'epilogo narrativo culmina con il giovane Nikolen'ka mentre, ricordando Andrej Bolkonskij, medita fra sé: «Mio padre! Sì, farò ciò di cui perfino *lui* sarebbe contento...».⁵²⁸ *Guerra e pace* corona il racconto delle esistenze private con i tre punti, «quanto mai appropriati», secondo Steiner, poichè l'opera «che riproduce in modo incomparabile il flusso e la varietà della vita non poteva

⁵²³ Cf. I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., p. 149.

⁵²⁴ N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 63.

⁵²⁵ H. Böll, *Tentativo di avvicinamento. Considerazioni sul romanzo “Guerra e pace” di Tolstoj* (estratti dal saggio critico su *Krieg und Frieden*, Köln, Verlag Kiepenheuer und Witsch, 1973), in *Tolstoj oggi*, cit., p. 174.

⁵²⁶ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 649.

⁵²⁷ P. Citati, *Tolstoj*, cit., p. 177.

⁵²⁸ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 711.

finire con un punto».⁵²⁹ A tale riguardo, George Clay precisa che il tempo tolstoiano «does not run out, it runs on».⁵³⁰ Dopo quattro libri e quindici anni densi di avvicendamenti, lotte sul campo e nell'interiorità, pulsioni sentimentali e sofferenze, «tutto finisce in modo così spaventosamente normale. Si dirà che la montagna ha partorito un paio di topolini?»,⁵³¹ s'interroga retoricamente Heinrich Böll. L'ordinarietà della vita di tutti i giorni è in realtà quanto di più verace e vicino all'esistenza un'opera possa comunicare. Il romanzo realistico di secondo Ottocento, come prorompe dalle opere scandagliate nell'elaborato, costruisce le sue trame sulla contingenza e banalità della vita particolare di individui altrettanto particolari, perché, come ricorda Mazzoni, nel romanzo moderno «Nulla è importante se non la vita»⁵³² e il mondo tolstoiano, con la sua trama feconda di esistenze particolari annodate tra loro, «è così denso di vita».⁵³³ Mimando lo sfacelo cagionato dal tempo sui personaggi e sciogliendo la matassa narrativa nella monotonia della *routine* quotidiana, l'autore con il primo dei due epiloghi rivendica la natura realistica dell'opera e gli intenti di verosimiglianza, sdegnando sia il finale fiabesco dell'amore e della giovinezza eterni sia quello culminante dell'acme tragica.⁵³⁴ Come già evidenziato per *Anna Karenina* e *Madame Bovary*, nessun finale netto arresta il flusso temporale, il quale trascende il singolo uomo e la sua pretesa di essere al centro del cosmo.⁵³⁵

In conclusione, in *Guerra e pace* la Storia, grande protagonista in molti romanzi di primo Ottocento (a titolo di esempio Scott, Puškin e Manzoni), fa sentire ancora il suo grido maestoso e terribile. Cionondimeno, alienati e isolati da essa, i microcosmi privati traboccano di vita, finendo per eclissare il caos della guerra deflagrante con la loro crescente gravidanza. Di fatti, decretata l'imperscrutabilità delle leggi storiche, Tolstoj migra l'interesse dal macroscopico mondo della *Guerra* al microscopico mondo della *Pace*, scandagliando,

con minuzia straordinaria, le bolle di desideri e significati nelle quali le singole persone si muovono [...]. La serietà con cui ogni persona è considerata e l'indugio sui dettagli del suo mondo creano una struttura oggettivamente relativistica che confligge con la parola autorevole del narratore. [...] Sopra, intorno e in mezzo all'intreccio degli interessi umani

⁵²⁹ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 113.

⁵³⁰ G. R. Clay, *Tolstoj's Phoenix. From method to meaning in "War and Peace"*, Evanston, Northwestern University Press, 1998, p. 21.

⁵³¹ H. Böll, *Tentativo di avvicinamento...*, cit., p. 174.

⁵³² L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., vol. II, p. 649.

⁵³³ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 13, citato da D. H. Lawrence, *Why the Novel Matters*, in Id., *Phoenix. The Porthomous Papers*, New York, The Viking Press, 1936; ora in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, ed. by B. Steel, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 191-198.

⁵³⁴ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 100.

⁵³⁵ Cf. *ivi*, p. 112.

⁵³⁶ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 318-319.

si colloca la storia universale che, seguendo il proprio meccanismo, ignora i desideri degli individui e trascina via i destini privati.⁵³⁶

Il cuore del romanzo viene sempre più occupato da microcosmi privati e ciechi verso la forza universale che si eleva sopra di essi, i quali interessano proprio in virtù delle loro logiche soggettive e della particolarità che, seppur irrilevante per il corso della Storia, assume nel romanzo una rilevanza assoluta.⁵³⁷ Tolstoj scava in questi mondi interiori grazie a una sottigliezza di penetrazione che gli permette di spiare dall'interno gli angoli più reconditi dell'animo umano⁵³⁸ e insieme «di riprodurre con meravigliosa esattezza l'irriproducibile, di evocare quasi miracolosamente la piena e intraducibile individualità dell'individuo».⁵³⁹ La sempre maggiore rilevanza che egli attribuisce ai satelliti soggettivi che ruotano attorno alla Storia comporta, a livello formale, una frantumazione della trama: sia *Guerra e Pace* sia *Anna Karenina* «sono imperniati su un'azione centrale che si sviluppa nella scena pubblica, come nel paradigma ottocentesco classico, ma il flusso narrativo è sempre interrotto da piccoli eventi secondari, da impressioni e percezioni che non hanno alcun rapporto con l'episodio principale».⁵⁴⁰ Sebbene Tolstoj ricerchi l'unitarietà del reale, il suo occhio limitato ne coglie e raffigura solo la molteplicità, dal cui caos sa isolare e illuminare le singole individualità⁵⁴¹: «Alla sua disperata ricerca della pietra filosofale», rileva Steiner, «le sue opere oppongono il disordine della bellezza».⁵⁴² Gli eventi collettivi della storia si ritirano per cedere la scena all'«unica cosa autentica, l'esperienza individuale, le specifiche relazioni degli individui tra loro, i colori, gli odori, le passioni, i rari lampi d'intelligenza, i momenti di trasformazione, il normale succedersi giornaliero dei dati privati che costituiscono tutto l'esistente, che sono la realtà».⁵⁴³ Nell'universo tolstojano ci attirano, dichiara Proust, «gli episodi più particolari».⁵⁴⁴

⁵³⁶ Ivi, p. 369.

⁵³⁷ Cf. ivi, pp. 371-372.

⁵³⁸ V. Lakšin, «*Guerra e pace*»: caratteri di un'epoca, cit., p. 184.

⁵³⁹ I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., p. 114.

⁵⁴⁰ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 318.

⁵⁴¹ Cf. I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., pp. 145-146.

⁵⁴² G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 239.

⁵⁴³ I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, cit., p. 91.

⁵⁴⁴ M. Proust, *Giornate di lettura...*, cit., p. 54.

CAPITOLO III

Dal realismo al modernismo. Il coronamento dell'*inward turn*

C'è una maschera per la famiglia, una per la società, una per il lavoro. E quando stai solo, resti nessuno.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*

3.1 *Una categoria problematica*

Sino a questo punto l'elaborato ha illustrato la progressiva radicalizzazione della svolta interiore attraverso la selezione e l'analisi di romanzi europei della seconda metà del XIX secolo, ascrivibili alla categoria critica del realismo ottocentesco, ma che, come è emerso dall'indagine, manifestano già i sintomi della dissoluzione di tale paradigma, precludendo l'emersione del modernismo novecentesco. Guido Mazzoni scandisce la crisi del modello realista e la conseguente affermazione della svolta modernista in tre «stagioni storiche»: ne riconosce un primo embrione a partire dalle opere degli anni Cinquanta dell'Ottocento; dal 1890 la transizione inizia ad essere evidente e rilevante; infine, con il 1910 prende avvio l'epoca del modernismo più maturo, il quale egemonizza lo spazio narrativo dei primi decenni del Novecento.¹ Quello di Mazzoni è uno dei numerosi tentativi che la critica letteraria ha addotto per delimitare i confini di un paradigma a lungo rimasto, e che rimane tuttora, ambiguo per la sua pretesa di abbracciare il fior fiore di una letteratura spiccatamente promiscua, quella primo novecentesca. In questa parte del capitolo si tenta di chiarire gli elementi significativi di tale costruzione critica, accentuandone la problematicità e la sua indissolubilità dai mutamenti del retroterra socioeconomico a cavallo tra i due secoli. Il campo d'indagine viene successivamente ristretto all'impatto che il modernismo ha avuto sull'exasperazione della svolta soggettiva in ambito letterario e insieme allo smascheramento dei suoi legami con la scuola realista. Inoltre, si mira a demistificare il nocciolo ideologico-borghese insito nel culto modernista del perpetuo movimento e del relativismo conoscitivo. La fondatezza della tesi viene infine avvalorata dalla lettura di due romanzi che inaugurano il secolo ventesimo: *I Buddenbrook* di Thomas Mann e *I vecchi e i giovani* di Pirandello, ambedue rimarchevoli per il nitore con cui l'*inward turn* affiora

¹ Cf. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 307-308.

sulle pagine. Dopo essersi inabissati nelle paludi dell'animo umano, oltre la superficie delle maschere sociali, questi autori consegnano al nuovo secolo un referto meticoloso e innovativo del malessere che angustia il soggetto moderno.

Luca Somigli in *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"* traccia l'evoluzione critica del concetto estetico di *modernismo*, il quale, dopo un lungo periodo di silenzio, entra con preponderanza nella sfera di interesse critico solo a partire dagli anni Sessanta, ovvero in concomitanza con il delineamento della definizione di *postmodernismo*. Sebbene la categoria di *modernismo* sia entrata nel lessico critico anglosassone a partire dal 1924 in riferimento a un preciso e omogeneo movimento letterario che vede al centro le figure di Eliot, Joyce, Pound e Lewis (i cosiddetti "uomini del 1914", a cui si aggiungono Yeats, Woolf, Stevens, James, Conrad, Hemingway e Faulkner), finendo per fissare un canone denominato *high modernism*, la cui poetica, in nome del motto poundiano «Make it new», viene presentata come una rottura dalle convenzioni, in realtà, come sottolinea Pierluigi Pellini, il termine fa la sua comparsa già nel 1890 nello spazio letterario latino-americano con allusione allo svecchiamento poetico. Pellini pone poi particolare rilievo alle precoci occorrenze del concetto adottate in ambito francofono già nella seconda metà dell'Ottocento, relativamente a un'arte che si presenta antinomica rispetto alle forme codificate e riflettente la molteplicità del reale.² Eccedendo la ristretta circoscrizione semantica della categoria operata dalla critica angloamericana,³ il dibattito sul paradigma modernista è andato ad ampliare i propri confini. Di capitale importanza è la raccolta di saggi del 1976 curata da Malcom Bradbury e James McFarlane *Modernism 1890-1930*. Essi propongono un allargamento della categoria, intesa in senso lato come fenomeno culturale dell'Occidente sviluppatosi tra gli anni Ottanta dell'Ottocento sino al secondo dopoguerra. Bradbury e McFarlane ne fanno risalire gli albori a Flaubert e Baudelaire e ne individuano la fase aurea tra il 1910 e il 1925.⁴ Tale atteggiamento critico supera la stretta e riduttiva identificazione del termine con la corrente letteraria anglofona dei primi decenni del XX secolo per travalicare i confini cronologici e geografici: «Se il modernismo consiste in movimenti, allora questi movimenti si sono presentati in ondate crescenti durante tutto il diciannovesimo secolo. [...] Il modernismo può apparire sorprendentemente diverso a seconda

² Cfr. P. Pellini, "Cerveaux de fruitier", "enculeurs de mouches". *Per una genealogia del modernismo*, in Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma, 2006.

³ Cf. L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"*. *Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», XXIII (gennaio-giugno 2011), 63, pp. 7-11, in rete: <https://www.allegoriaonline.it/422-dagli-uomini-del-1914-alla-planetarieta-quadri-per-una-storia-del-concetto-di-modernismo-99516505>, consultato il 24/06/2024.

⁴ Cf. M. Bradbury, J. McFarlane, *The Name and Nature of Modernism*, in *Modernism 1890-1930*, a cura di M. Bradbury e J. McFarlane, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 31.

di dove si trovi il centro».⁵ A partire dagli anni Novanta la maggiore flessibilità del discorso critico ha portato a dilatare le soglie del modernismo sino a intenderlo come un «termine-ombrello» che racchiude più movimenti e artisti eterogenei. Il dibattito critico ha a lungo percorso due strade divergenti, solo per certi versi sovrapponibili: da un lato la definizione di modernismo come complesso artistico o letterario di pratiche estetiche, dall'altro un periodo inscindibile dalla temporalità storica, sui cui confini e specificità i critici hanno per molto dibattuto. Nell'insieme, è quest'ultima concezione che ha prevalso⁶ e ha definito il modernismo non solo sulla base di elementi intrinseci il paradigma, bensì anche in relazione alla modernità socioeconomica e culturale su cui il concetto affonda le proprie radici.⁷ «Modernism is our art; it is the art that responds to the scenario of our chaos».⁸ Con tali parole Bradbury e McFarlane interpretano il modernismo come una risposta culturale ai radicali mutamenti della contemporaneità, un'arte che, facendosi portavoce del senso di rottura, alienazione, frantumazione, isolamento, disorientamento insiti nell'uomo moderno, porta sulle proprie spalle il peso della crisi di un'epoca la quale, perduti i fondamenti, si ritrova a brancolare nell'oscurità e assurdità del presente senza la luce del passato.⁹ Per Federico Bertoni il modernismo non sarebbe altro che un termometro efficace a «misurare l'intreccio tra storia culturale e fenomenologia delle esperienze artistiche, in quello che forse è stato l'ultimo tentativo organico della civiltà occidentale per imporre una forma (estetica, ma anche etica e cognitiva) al caos della vita e alle macerie della storia».¹⁰ Walter Benjamin aveva osservato come nella modernità fosse irrimediabile il disfacimento, operato dalla morsa distruttrice del capitalismo e del progresso, dell'antico mondo coeso in un ammasso di rovine, che egli condensa nell'immagine dell'*Angelus Novus*:

L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro,

⁵ Ivi, p. 30 (trad. mia).

⁶ Cf. D. Meneghelli, *Quanto è modernista il "modernismo italiano"?* *Letteratura mondiale, storia letteraria, periodizzazione*, in «Narrativa», (2014), 35-36, p. 80, in rete: <https://journals.openedition.org/narrativa/pdf/1124>, consultato il 25/06/2024.

⁷ Cf. L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"...*, cit., p. 17.

⁸ M. Bradbury, J. McFarlane, *The Name and Nature of Modernism*, cit., p. 31.

⁹ Cf. ivi, cit., pp. 26-27.

¹⁰ F. Bertoni, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 19.

a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.¹¹

Il *modernismo* è dunque un'immagine speculare della *modernizzazione*: il primo termine allude ad un'esperienza estetica e culturale che affonda le proprie radici nel processo storico-economico, a cui fa invece riferimento il secondo termine; tra i due poli, specifica Perry Anderson, si colloca la *modernità*: «the *historical experience* mediating the one to the other».¹² Scott-James già nel 1908, ben prima dei più radicali esperimenti della letteratura modernista, aveva afferrato l'essenza della categoria come risposta storica e culturale alla società moderna con la quale dialoga¹³: «ci sono caratteristiche della vita moderna in generale che possono essere riassunte solo [...] con la parola *modernismo*».¹⁴ Come già accennato, si tratta del frutto più maturo dell'epoca della monopolizzazione capitalistica e dell'accelerazione industriale, della distruzione umana cagionata dalla Prima Guerra Mondiale e degli sconvolgimenti sociali a cui fa riverbero il crollo dei fondamenti culturali dell'Occidente, esasperato dal pensiero di Darwin, Marx, Nietzsche e Freud. Il modernismo è il movimento che meglio ha saputo esprimere la coscienza ed esperienza moderna in un periodo di intense metamorfosi sociali e intellettuali, finendo per permeare la sensibilità degli autori che vissero tali sconvolgimenti.¹⁵ Luca Somigli sottolinea come «In tutte le sue multiformi espressioni [...] il modernismo registrerebbe dunque una condizione di perdita – di certezze, di punti di riferimento, di fede – a cui l'artista dà forma e di cui allo stesso tempo elabora il lutto»¹⁶; diversamente dalla celebrazione dei postmoderni, i modernisti, di fatti, concepiscono come un lutto la presa di coscienza dell'intelligibilità del mondo attraverso la ragione e il linguaggio umano, su cui la cultura positivista aveva riposto assoluta fiducia.¹⁷ Perduta la fede nell'oggettività del reale, il modernismo, specifica Maddalena Graziano, si presenta come «un'arte del dubbio. La sua atmosfera intellettuale è di scetticismo, quella emotiva di solitudine, inquietezza e smarrimento».¹⁸ Le opere registrano come «un metaforico sismografo» le ripercussioni sia della dilagante forza centrifuga del capitalismo sia

¹¹ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.

¹² P. Anderson, *Modernity and Revolution*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson e L. Grossberg, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 318.

¹³ Cf. A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, cit., pp. 18-19.

¹⁴ R. A. Scott-James, *Modernism and Romance*, New York-London, John Lane, 1908, p. IX (trad. mia), in rete: <https://archive.org/details/modernismandrom01jamegoog/page/n12/mode/2up?q=modernism>, consultato il 29/06/2024.

¹⁵ Cf. M. Bradbury, J. McFarlane, *The Name and Nature of Modernism*, cit., pp. 27-28.

¹⁶ L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"...*, cit., p. 15.

¹⁷ Cf. *ibidem*.

¹⁸ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 113.

del «forte terremoto epistemologico» *fin de siècle*, che fa saltare in aria le certezze, le gerarchie e gli schemi interpretativi del mondo distintivi della mentalità ottocentesca¹⁹: «alienazione, frammentazione, rottura dalla tradizione, isolamento ed esaltazione della soggettività, minaccia del vuoto, [...], disprezzo della civilizzazione stessa»,²⁰ tali i tratti precipui del modernismo sunteggiati da Daniel Fuchs. Se la specializzazione lavorativa e l'atomizzazione inferti dal sistema capitalistico sul singolo individuo generano a livello strutturale l'estraniamento del soggetto da se stesso e dagli altri, sintomaticamente, come più volte ribadito, sul piano sovrastrutturale le riflessioni culturali virano verso un sempre più esasperato soggettivismo: «Una volta che Dio e i suoi mezzi per trasmettere gli imperativi morali vengono rigettati, gli individui si ritrovano essenzialmente soli e profondamente divisi tra le pressioni convenzionali della società e la consapevolezza delle proprie motivazioni più intime. Il risultato è una divisione interna all'io». ²¹ Molteplicità, atomizzazione, relativismo corrodono il saldo e austero ego borghese²²; non a caso, molti personaggi modernisti interiorizzano il conflitto tra le norme sociali e la repressa natura istintuale, ossia l'es freudiano o il dionisiaco nietzschiano.²³ L'introspezione nel modernismo supera l'apparente lucidità razionale dei protagonisti ottocenteschi: «l'eroe modernista», avanza Butler, «è molto più minacciato dalla disintegrazione sotto le pressioni diagnosticate da Ibsen, Nietzsche, Freud e molti altri»²⁴ al punto da conoscere una lacerante «alienazione psicologica». ²⁵ Il modernismo, con il suo acceso interesse verso gli abissi dell'animo, radicalizza l'*inward turn* in letteratura, recidendo ineluttabilmente il legame convenzionale tra individuo e collettività.²⁶ Tuttavia, puntualizza Graziano, più che celebrare l'avvenuta rottura tra il mondo e il soggetto, i modernisti mettono a fuoco il sogno disilluso di quest'ultimo di non poterne far parte; al centro dell'interesse si colloca l'estraneità dell'io e la sua incapacità di instaurare relazioni sociali.²⁷ Il passaggio da un'«epica della realtà» a un'«epica dell'esistenza», secondo la terminologia che adotta Debenedetti in *Personaggi e destino*, è qui trasparente: se nella prima «il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia di un collegamento tra sé e il mondo» al

¹⁹ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 20.

²⁰ D. Fuchs, *Saul Bellow and the Modern Tradition*, in «Contemporary Literature» XV (1974), 1, p. 75, in rete: <https://doi.org/10.2307/1207710>, consultato il 29/06/2024.

²¹ C. Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 92 (trad. mia).

²² Cf. *ibidem*.

²³ Cf. C. Butler, *Early Modernism...*, cit., p. 94.

²⁴ Ivi, p. 96 (trad. mia).

²⁵ Ivi, p. 2.

²⁶ A. Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 26.

²⁷ Cf. M. Graziano, *I temi*, cit., p. 123.

punto che ogni sua azione gli risulta «spiegabile», nell'epica dell'esistenza «il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito».²⁸ In *The Meaning of Contemporary Realism* di Lukács riconosce lo stesso sentore di estraneità e di frattura dalla realtà esterna come ingenito nella nuova soggettività modernista:

L'eroe è severamente confinato entro i limiti della propria esperienza. Per lui non esiste [...] alcuna realtà pre-esistente oltre il proprio io [...]. Egli è catapultato dentro il mondo: insensatamente, insondabilmente. Non si sviluppa attraverso un contatto con il mondo, né egli lo modella o è modellato da esso. L'unico sviluppo in questa letteratura è la graduale rivelazione della condizione umana. [...] Il narratore, il soggetto indagante è in movimento; la realtà indagata è statica.²⁹

La potenzialità dei personaggi esiste esclusivamente nell'immaginazione del soggetto incapace di produrre relazioni significative; le possibilità non possono tradursi in azioni decisive. Nota il critico tedesco che una simile ideologia, pur assumendo nelle opere moderniste molteplici forme, segnala il ripudio dell'oggettività narrativa e la resa alla più piena soggettività. L'individuo, immerso in un mondo ridotto a rovine e macerie, non può che rifrangere tale disintegrazione della modernità.³⁰ Celebrando il caos, il movimento, la molteplicità della natura umana, il modernismo incalza pertanto la distruzione della coesa identità borghese.³¹ Si dissolvono definitivamente i tipi caratteriali credibili e duraturi per lasciare la scena a personalità fluide che si infrangono in un prisma di ombre e contraddizioni³² e attraverso la cui instabile percezione viene esperito un mondo «intrinsecamente inesplicabile»,³³ sbriciolato in una *Waste Land*. È rilevante sottolineare come tale estremizzazione soggettiva costitutiva del modernismo conduca paradossalmente alla dissoluzione dell'io: esso può, come nel Perelà di Palazzeschi, dileguarsi in aria oppure, come in Pirandello, essere sottoposto a una disgregazione interiore dell'identità (duplice in *Il fu Mattia Pascal* o multipla in *Uno nessuno centomila*),

²⁸ G. Debenedetti, *Personaggi e destino. Le metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di F. Brioschi, Milano, Il saggiatore, 1977, p. 112.

²⁹ G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press, 1969, p. 21.

³⁰ Cf. *ivi*, pp. 22-25.

³¹ Cf. A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 28.

³² Cf. *ivi*, p. 29.

³³ G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, cit., p. 25 (trad. mia).

anche sotto i colpi dei moti inconsci, come in *La coscienza di Zeno*. «The modernist self»³⁴ si liquefa rendendosi irriducibile a qualsiasi dominante caratteriale fissa e la sua coscienza avanza sulle pagine per libere ondate di pensieri e ricordi come nello *stream of consciousness* joyciano o nei monologhi interiori di Virginia Woolf, abbandonandosi alla marea del tempo esistenziale. L'esito di tale «anti-umanesimo», opposto all'inflessibile umanesimo borghese, è il pieno disfacimento interiore del soggetto, prostrato da profonde crisi che lo portano a interrogarsi sul proprio io e il proprio ruolo nel mondo. L'antropocentrismo borghese collassa così in un assembramento di «personaggi scissi, divisi, interiormente lacerati, alle prese con una superficie brulicante di sintomi, atti mancati e dubbi identitari di cui non intendono le ragioni».³⁵ L'età della crisi e del rifiuto della tradizione, del senso di inappartenenza nel mondo del monopolio capitalistico sconvolto da conflitti economici, lotte di classe e guerre ha ineluttabilmente innescato un'implosione interna al soggetto e un'esplosione irrazionale del saldo edificio della ragione borghese,³⁶ che si polverizza sino a dileguarsi in fumo, etereo protagonista de *Il codice di Perelà*. L'uomo moderno si perde nel metamorfico labirinto della realtà presente, dove nessun filo di Arianna compare per salvarlo dalla perdizione. La crepa tra pensiero e atto, che nelle opere dostoevskijane comincia a essere irreparabile, è divenuta una voragine; i personaggi dei romanzi modernisti non intendono le ragioni delle loro azioni: «Il comportamento esteriore è come la punta di un iceberg che affiora da abissi insondabili».³⁷

3.2 *Modernismo e realismo: due facce della stessa medaglia*

Nei saggi *Beyond the Cave* e *The Ideology of the Text* Fredric Jameson mira a demistificare la veste ideologica che avvolge il concetto di modernismo, spesso definito a partire dalla sua rottura rispetto alla tradizione realista, intesa ideologicamente (si veda Auerbach e Lukács) come mezzo epistemologico privilegiato di conoscenza della realtà mediante una fedele, e quindi possibile, mimesi del mondo; una simile visione dell'arte viene smascherata dal critico statunitense come «il prototipo della falsa coscienza estetica».³⁸ I modernisti, ai fini di

³⁴ C. Butler, *Early Modernism...*, cit., p. 89.

³⁵ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 36.

³⁶ Cf. A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 36.

³⁷ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 28.

³⁸ F. Jameson, *Beyond the Cave. Demystifying the Ideology of Modernism*, in «The Bulletin of the Midwest Modern Language Association», VIII (1975), 1, p. 9, in rete: <https://www.jstor.org/stable/1314800>, consultato l'01/07/2024 (trad. mia).

legittimare il proprio lavoro sganciandolo dalla tradizione, tracciano una netta linea di demarcazione tra il *realismo*, che finisce per incarnare il polo negativo ricolmo di errori, illusioni e superstizioni nella sua pretesa di essere una vera rappresentazione della realtà sociale, e il *modernismo* stesso, concepito come una deviazione dal realismo, ciò che esso non è, la norma da cui deve rompere.³⁹ L'immagine che il modernismo intende lasciare di sé è quella di un «un realismo eliminato, un realismo rifiutato e negato»⁴⁰; in compendio, «un “feticcio” riempito con tutto quello che il modernismo non rappresenta».⁴¹ Nell'ottica di Jameson tale dicotomia è priva di fondamento storico: sia il modernismo sia il realismo sono nella realtà dei fatti due esperienze culturali inscindibili dallo sviluppo della classe borghese e del processo storico mosso dalla mano capitalistica. Tali categorie estetiche non sarebbero altro che «permutazioni di una struttura comune, o almeno riassetti dei termini che hanno in comune»⁴²: «Realismo e modernismo devono essere visti in definitiva come specifiche e determinate espressioni storiche del tipo di struttura socio-economica a cui essi corrispondono, ossia rispettivamente il capitalismo classico e il capitalismo consumistico».⁴³ Nel mondo della crisi e della disgregazione sociale le modalità di rappresentazione caratteristiche del realismo sino ad allora imperanti vengono recepite dal modernismo come inadatte a riflettere i mutamenti della modernità, dove «nemmeno l'oggetto del realismo stesso – la realtà secolare, la realtà oggettiva – esiste più».⁴⁴ Dopo tutto, per quanto concerne la vera natura del modernismo, il critico concorda con Lukács:

lungi da rompere con quella vecchia e strapiena realtà borghese vittoriana, esso finisce per rafforzare tutti i presupposti di base di quest'ultima, ma in un mondo così profondamente soggettivizzato da averli spinti sottoterra, sotto la superficie dell'opera, costringendoci a riconfermare il concetto di una realtà secolare proprio nel momento in cui ci immaginiamo di demolirla.⁴⁵

³⁹ Cf. F. Jameson, *The Ideology of The Text*, in «Salmagundi», (1975), 31/32, pp. 233-234, in rete: <http://www.jstor.org/stable/40546905>, consultato l'01/07/2024.

⁴⁰ Ivi, p. 243 (trad. mia).

⁴¹ V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», XXIII (gennaio-giugno 2011), 63, p. 75, in rete: <https://www.allegoriaonline.it/425-esiste-il-modernismo-italiano#:~:text=L'obiettivo%20di%20questo%20saggio,critiche%20dalla%20storiografia%20letteraria%20tradizionale,consultato%20l'01/07/2024>.

⁴² F. Jameson, *Beyond the Cave*, cit., p. 11 (trad. mia).

⁴³ Ivi, p. 242 (trad. mia).

⁴⁴ F. Jameson, *Beyond the Cave*, p. 9 (trad. mia).

⁴⁵ Ivi, p. 18 (trad. mia).

Il modernismo, dichiara Guido Mazzoni, proprio mentre critica il realismo borghese, muove sì da presupposti realistici, ma li cala in un mondo interamente soggettivizzato. Tra i due fenomeni estetici vi sarebbe pertanto, oltre che rotture, continuità: «prima e dopo la crisi del romanzo ottocentesco, il flusso della novità si appoggia a un sostrato che non muta, perché la mimesi seria del quotidiano e l'esistenza di uno sfondo storico-dinamico rimangono al centro del sistema letterario europeo». ⁴⁶ Le opere moderniste perseguono lo stesso progetto letterario dei grandi romanzieri ottocenteschi: la mimesi seria e realistica della vita quotidiana, ⁴⁷ tradendo, nel loro presentarsi come antitetico alla tradizione realista,

un punto di partenza proprio in quel mondo reale e convenzionale, una sorta di nucleo realistico che le varie rivelatrici deformazioni moderniste e distorsioni “irrealistiche”, sublimazioni o colossali caricature, lo prendono come loro pretesto e materia prima, e senza il quale la loro presunta “oscurità” e “incomprensibilità” non sarebbe possibile. ⁴⁸

Riccardo Castellana, condividendo con Jameson la necessità di non attuare una netta scissione tra le due categorie letterarie, richiama la stretta continuità tra modernismo e realismo, quest'ultimo inteso non «come poetica storicamente determinata e deducibile dalle opere dei grandi romanzieri “realisti” ottocenteschi», bensì «come poetica seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario mediante tecniche di straniamento», ⁴⁹ le quali permettono di scrutare il reale da una prospettiva inusuale. Culler sposa la teoria critica del superamento della barriera tra le due forme estetiche, proponendo una lettura modernista dell'opera flaubertiana. Il critico, reputando l'autore francese come pioniere del modernismo, ⁵⁰ rimarca che «L'applicazione di tali categorie è, in ultima, una questione di lettura. Possiamo leggere Flaubert come realista o modernista, benché la forza e l'interesse di queste due interpretazioni differiscano notevolmente». ⁵¹ Tali concetti estetici di fatti, come rileva Eysteinnsson, non vengono emanati dai testi stessi, ma sono un costrutto elaborato dall'indagine critica, ⁵² indi per

⁴⁶ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 308.

⁴⁷ Cf. *ivi*, pp. 308-309.

⁴⁸ F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay to the ontology of the present*, London-New York, Verso, 2012, p. 120, (trad. mia).

⁴⁹ R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX (2010), 1, p. 23.

⁵⁰ Cf. J. Culler, *The Uses of Uncertainty “Re-viewed”*, in *The Horizon of Literature*, a cura di P. Hernadi, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982, p. 164.

⁵¹ *Ivi*, p. 306 (trad. mia).

⁵² Cf. A. Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 100.

cui, è qui indispensabile storicizzare. Per quanto vicine al modernismo siano molte soluzioni di Flaubert, Baudelaire o Dostoevskij, il loro retroterra storico-culturale non è ancora sconquassato dalla svolta di paradigma novecentesca: «A diverse idee di realtà, corrispondono diversi realismi».⁵³ Castellana, seguendo il filo di tali riflessioni, adotta il concetto di «*realismo modernista*» ai fini di unificare le due forme estetiche in una sintesi che racchiuda questa «forma simbolica della modernità».⁵⁴ Il reale in sé non viene eclissato, il modernismo vira semplicemente la propria indagine verso «un livello differente dell'esperienza umana, la realtà come è processata dalla coscienza»,⁵⁵ estrinsecando tramite nuove forme di realismo il senso di disagio che l'uomo moderno vive internamente.⁵⁶ Come osserva Bertoni, anziché «demolire l'edificio del romanzo classico con slancio avanguardistico e tripudio di esplosioni, i modernisti lo sgretolano dalle fondamenta, ne limano i pilastri e strutture portanti».⁵⁷ Alla radice della mimesi modernista risiede la volontà di una maggiore meticolosità di rappresentazione rispetto ai predecessori ottocenteschi, anche, e soprattutto, alla luce delle nuove scoperte. Infatti, constatato che la vita non è che un flusso perenne, vengono adottate nuove soluzioni di mimesi per registrare al meglio la scomposizione psichica di una realtà che al singolo appare contraddittoria e insensata: «I modernisti si soffermano sul pulviscolo di impressioni minute, di movimenti inconsci e preconsoci da cui una mente comune in un giorno comune è percorsa».⁵⁸ La domanda che Virginia Woolf pone polemicamente ad Arnold Bennet, «But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality?»,⁵⁹ offre una chiave di lettura sostanziale del modernismo: la rappresentazione del reale sopravvive, tuttavia, muta la concezione della stessa: ora è il fluido mondo dell'inconscio umano a catalizzare il fuoco narrativo. Avanzando una propria lettura di *Gita al faro* di Woolf, Auerbach nel capitolo finale di *Mimesis* espone che: «L'autore, quale narratore di fatti obiettivi, passa quasi completamente in secondo piano; quasi tutto ciò che è detto, è il riflesso nella coscienza dei personaggi»,⁶⁰ o meglio, nelle coscienze di più soggetti e sempre diversi. Auerbach riconosce come tratto precipuo delle opere moderniste negli anni che precedono e seguono il primo conflitto mondiale il «molteplice rinfrangersi della coscienza»⁶¹ in un prisma di prospettive relative e particolari che dissolve la realtà.⁶² Raggiunge

⁵³ P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 138.

⁵⁴ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 24.

⁵⁵ A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 36 (trad. mia).

⁵⁶ Cf. V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., p. 78.

⁵⁷ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 22.

⁵⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 309.

⁵⁹ V. Woolf, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, London, Hogarth Press, 1966, p. 10.

⁶⁰ E. Auerbach, *Mimesis...*, cit., p. 317.

⁶¹ Ivi, p. 334

⁶² Cf. ivi, p. 335.

la sua massima fioritura la tendenza che, a partire dal soggettivismo flaubertiano, attribuisce enorme rilevanza ai «piccoli fatti insignificanti per amore dei fatti stessi»,⁶³ ai fatti banali della vita ordinaria che, riverberandosi nella coscienza di chi li esperisce, finiscono per acquisire un significato decisivo nell'esistenza di un soggetto particolare. Collocandosi su questa linea critica, Raffaele Donnarumma ribadisce come il modernismo si possa definire realista in senso lato, poiché sussiste la mimesi seria dei fatti irrilevanti e accidentali e della particolarità dei singoli personaggi: «questa narrativa sta sempre al cospetto di istanze di realtà e di verità senza le quali perderebbe tutto il proprio significato».⁶⁴ L'attenzione rivolta esclusivamente alla fluida e contraddittoria interiorità di un soggetto alienato dalla realtà esterna contraddistingue la rappresentazione modernista della vita. Debenedetti a proposito avanza come l'arte moderna dia origine «a un realismo che tiene conto di tutta la realtà umana, nella quale esiste anche l'Altro o [...] l'irrazionale».⁶⁵ I modernisti credono ancora nell'esistenza della verità oltre il velo di Maya, ossia oltre la superficie visibile del reale. È sintomatico come le tendenze culturali dell'epoca (irrazionalismo, psicanalisi, espressionismo, modernismo) siano accomunate dal progetto di «bucare la crosta del mondo per scoprire qualcosa al di là, in regioni ancora inesplorate, dove la vita può essere colta alle sue scaturigini e dove (forse) si cela la chiave di fenomeni esteriori divenuti incomprensibili».⁶⁶ Rimane aperto nei modernisti l'interrogativo sui modi per accedere al senso dell'esistenza nell'impenetrabilità del mondo⁶⁷, con tutto ciò, essi si discostano dai realisti in quanto non condividono la visione dell'arte come una lente trasparente sul mondo⁶⁸; «le convenzioni del realismo sono nemiche, perché sono cristallizzazioni che irrigidiscono le cose e perché non si esibiscono come convenzioni: producono all'inizio uno sguardo inatteso, ma diventano poi luoghi comuni, stereotipi, cliché».⁶⁹ Castellana puntualizza che «paragonare la scrittura a un vetro opaco e non trasparente non significa, per i modernisti, negare che vi sia qualcosa oltre quel vetro. Non siamo ancora all'esaltazione postmoderna dell'autoriflessività dell'arte».⁷⁰ Sulla stessa linea anche Pellini dichiara che nelle opere moderniste

⁶³ Ivi, p. 331.

⁶⁴ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, p. 26.

⁶⁵ G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il saggiatore, 1970, p. 78.

⁶⁶ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 28.

⁶⁷ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 116.

⁶⁸ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 26.

⁶⁹ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 21.

⁷⁰ R. Castellana, *Realismo modernista...*, cit., p. 29.

la realtà non deve essere rispecchiata, ma filtrata, o perfino deformata, da una coscienza individuale in grado di rivelarne la più intima essenza. Il testo letterario non deve confermare al lettore l'immagine di mondo che già possiede nel suo bagaglio culturale; al contrario, deve distorcere ogni *idèe reçue*.⁷¹

Lungi da aprire una finestra invisibile e senza filtri sul mondo oggettivo, il realismo si rivela «una costruzione artificiale». I modernisti operano nella consapevolezza che il fatto rappresentato esiste solamente nella forma racconto e, nella loro ostinata ricerca della verità, scoperciano ed esibiscono gli artifici letterari che, tutt'altro che neutri, deformano il contenuto oggettivo.⁷² Senza di essi «non c'è alcun accesso alle cose: le quali, dunque, restano noumeni irraggiungibili».⁷³ Se i grandi romanzieri realisti registrano il mondo così come viene esperito nella quotidianità, gli autori modernisti attuano «un continuo sabotaggio. Se il realista vuole rendere il mondo abitabile, il modernista parla di un mondo inabitabile»,⁷⁴ ridotto a macerie e assurdità. Egli avvedutosi dello «“strappo” della convenzione letteraria», lo ostenta accogliendo nella sua arte l'alienante e caotica modernità. È fondamentale rilevare come il modernismo abbia in verità rivalutato il proprio rapporto con la tradizione realista originando a sua volta nuove convenzioni stilistiche, come il flusso di coscienza.⁷⁵ I modernisti ricodificherebbero pertanto il paradigma realista,⁷⁶ registrando la realtà contemporanea, ma scrostandola dalla vecchia e spesso vernice che la ricopre per rivelarla così come la credono davvero.⁷⁷ Nel mondo frammentato del tardo capitalismo monopolistico la compatta vita sociale si è ridotta a un ammasso di bolle soggettive, ognuna prigioniera della propria esperienza privata e verità relativa; tale è la condizione che l'umanità moderna condivide e di cui l'autore modernista si fa portavoce.⁷⁸ Cangiano in *La nascita del modernismo italiano* coglie la contraddittorietà di fondo di tale fenomeno culturale: proprio mentre mira a demistificare i fondamenti ideologici della borghesia, anche nella sua dichiarata rottura dalle convenzioni della tradizione realista, paradossalmente il discorso modernista si colloca pienamente all'interno del pensiero borghese. Dunque, dietro la celebrazione della crisi dell'oggettività nell'immagine del flusso vitale, si cela quello che Cangiano denomina il «trabocchetto (a)storico»⁷⁹ della stessa borghesia:

⁷¹ P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, cit., p. 138.

⁷² Cf. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 26.

⁷³ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 20.

⁷⁴ Ivi, p. 21.

⁷⁵ Cf. V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., pp. 78-79.

⁷⁶ Cf. F. Jameson, *Beyond the Crave*, cit., p. 16.

⁷⁷ Cf. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., pp. 24-25.

⁷⁸ Cf. F. Jameson, *Beyond the Crave*, cit., p. 19.

⁷⁹ Ivi, p. 36.

Il movimento, il cambiamento, la contraddizione non significheranno più, d'ora in avanti, le forme del movimento storico, la lotta delle opinioni sul piano storico, la trasformazione storica delle istituzioni e delle strutture ideologiche, ma significheranno la natura stessa della vita, le regole non modificabili (generali, antropologiche) del palcoscenico della nostra esistenza. Il movimento, il cambiamento, la contraddizione saranno così immortalati nell'immagine della loro astrazione: saranno razionalizzati. L'immagine [...] sarà quella del *flusso*.⁸⁰

Ideologicamente, il flusso della vita viene così cristallizzato ed elevato a nuova natura, eclissando lo stesso storicismo che aveva celebrato il divenire e il cambiamento. La classe borghese, abbandonato l'impeto rivoluzionario del '89, con cui aveva rovesciato il sistema feudale, diviene una forza reazionaria mirante a mantenere la propria egemonia. Dopo i moti del '48 nella logica di tale classe «Al posto della ragione si afferma il principio dell'autoconservazione. La ragione non è più principio di emancipazione, e si trasforma in razionalità economica, ragione calcolante e strumentale [...]. Passiamo cioè ai tempi di consolidamento dell'ordine borghese».⁸¹ Pertanto,

la storia, l'idea di una verità che si modifica seguendo il corso storico, che era stata l'arma migliore nelle mani della borghesia contro le pretese assolutizzanti e atemporalmente delle ideologie feudali, quella stessa arma va in qualche modo depotenziata perché potrebbe ora esser rivolta contro la borghesia stessa.⁸²

Solo recidendo il rapporto tra idee e prassi, ossia negando, quindi naturalizzando, la storicità e transitorietà dei concetti culturali di flusso, contraddizione e caos, la borghesia difende la non trasformabilità della storia salvaguardando il proprio *status quo*:

Il rapporto dei borghesi con ciò che producono, le merci, le fabbriche, la stessa struttura del capitalismo, è un rapporto contemplativo, in quanto essi non sono consapevoli del fatto che il capitalismo è un fenomeno storico, essendo a sua volta risultato di forze storiche ed avendo insite in sé le possibilità del cambiamento o della trasformazione radicale. Essi

⁸⁰ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 35.

⁸¹ G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, p. 157

⁸² M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 35.

possono capire tutto ciò che riguarda il proprio ambiente sociale (i suoi elementi, i suoi funzionamenti e le leggi implicite) ma non riescono a capirne la storicità.⁸³

La celebrazione del cambiamento e l'attacco vemente alla tradizione, gli stessi principi che avevano portato il ceto medio a trionfare sull'aristocrazia, vengono ora universalizzati. Agendo esclusivamente sulla superficie sovrastrutturale, la realtà giace intoccata. «Il fine di ciò è proprio l'eliminazione della storia come forza trasformativa»,⁸⁴ in virtù della quale, altrimenti, il soggetto borghese rischierebbe di perdere quanto conquistato proprio grazie alla difesa del principio del movimento storico. La frantumazione, osannata dal modernismo, della verità oggettiva nel disordine irrisolvibile dei punti di vista

per essere realmente funzionale al discorso ideologico della classe borghese, deve poi [...] trapassare in una nuova forma di astrazione che, negando la possibilità di valori assoluti e ideali, assuma l'orizzonte insolubile del conflitto fra questi particolari come nuova, eterna, astorica, "metafisica" che esalti e protegga il disincanto del mondo.⁸⁵

Da qui si rileva come i pilastri modernisti della morte di Dio, del flusso di coscienza o del relativismo conoscitivo sarebbero dunque i frutti di un acceso culturalismo, ossia di una logica culturale secondo cui le idee sole possono modificare la realtà. A proposito, Cangiano evidenzia che

I valori ideologici che ogni momento storico esprime devono sempre essere veicolati come *eterni*. Il consenso [...] ha il compito di rivestire la fase storica, cioè ancora il sistema delle relazioni sociali, con le stigmate dell'immobilità. È questa la funzione cardine di ogni ideologia borghese (e ciò che Marx definiva «il tradimento della borghesia»): non semplicemente la difesa dei valori immutabili, delle *essenzialità*, ma il proteggere, da un lato, quella capacità trasformativa della storia che l'ha condotta alla vittoria contro le ideologie di matrice feudale [...] e il proteggere, dall'altro, l'apparente valore atemporale di ogni ristrutturazione storica, materiale come ideologica. [...] Il modello verticalista e *essenzialista* non scompare: questo non è più individuato nei presupposti sovratemporali

⁸³ F. Jameson, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, traduzione di R. Piovesan, M. Zorino, Napoli, Liguori, p. 208.

⁸⁴ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 37.

⁸⁵ *Ibidem*.

dei modelli platonico-cristiani, ma sorge ora dall'astrazione degli stessi punti di vista "particolari" razionalizzati sul piano del consenso.⁸⁶

Il modernismo ha saputo attaccare la visione della storia come marcia trasformatrice del mondo, perpetuando un'immagine statica e imm modificabile della stessa proprio mentre ne esalta l'eterno movimento.⁸⁷ Lukács avanza la teoria secondo cui ai modernisti mancherebbe «il senso della prospettiva»: mentre esibiscono la realtà capitalistica come una distorsione e paralisi della condizione umana e celebrano l'immersione nel fluido magma della vita come unica via di fuga dalla storpiatura del reale, operano loro stessi una distorsione.⁸⁸ Veicolando la visione della realtà esterna come immutabile, «l'attività umana è, *a priori*, resa impotente e svuotata di significato»,⁸⁹ tale è dunque l'ideologia modernista che soggiace sotto la superficie. Il ritiro nella coscienza soggettiva da un mondo ridotto a rovine a causa della forza devastatrice del capitalismo occulta il lato oscuro del modernismo, poiché svela

quanto profondamente il soggettivismo sia radicato nell'esperienza del moderno intellettuale borghese. L'individuo, ritirandosi nel proprio io nell'angoscia per la crudeltà dell'epoca, può provare un fascino inebriante verso la sua condizione di abbandono. Ma poi irrompe un nuovo orrore. Se la realtà non può essere compresa (o non è fatto nessuno sforzo per capirla), allora la soggettività dell'individuo – sola nell'universo, rispecchiando solo se stessa – assume egualmente un carattere incomprensibile e raccapricciante. [...] Scindendo il tempo dal mondo esteriore della realtà oggettiva, il cosmo interiore del soggetto è trasformato in un flusso sinistro, inspiegabile. [...] Tuttavia, nella letteratura modernista la disintegrazione del mondo umano – e conseguentemente il disfacimento della personalità – coincide con l'intenzione ideologica.⁹⁰

Così, il particolarismo schierato dallo storicismo contro l'astoricità dei valori universali viene ora sublimato a «realtà del mondo, natura del mondo, negando alla storia stessa ogni possibile direzione di marcia [...]. La frammentazione si sta progressivamente ponendo come realtà, unica, del mondo. È questa la dialettica dello storicismo».⁹¹

⁸⁶ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 13

⁸⁷ Ivi p. 14.

⁸⁸ Cf. G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, cit., pp. 33-35.

⁸⁹ Ivi, p. 36 (trad. mia).

⁹⁰ Ivi, p. 38 (trad. mia).

⁹¹ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 35 (trad. mia).

3.2.1 Dall'unità all'atomo: la decadenza della famiglia Buddenbrook

«Attraverso il ricco decoro del realismo borghese intravediamo una solitudine impenetrabile, la quale, per Mann, costituisce il fondamento dell'essere dell'uomo moderno».⁹² Con tali parole Joseph Peter Stern afferra il tratto saliente, nonché la grandezza, del romanzo d'esordio di Thomas Mann, *I Buddenbrook* (1901). Se da un lato il giovane scrittore costruisce l'impianto narrativo dell'opera secondo i precetti classici del realismo borghese, patente nella perfetta, flaubertiana e zoliana, fedeltà al dettaglio, nella costruzione dell'ambiente e dei personaggi e nell'adozione di un narratore onnisciente extradiegetico, memore della lezione tolstoiana, dall'altro Mann inaugura il Novecento trapiantando un esemplare perfetto di realismo nel caos della modernità:

Il principale modo letterario nel nuovo secolo (e non solo della letteratura) [...] consiste nell'espansione della coscienza oltre il mondo della consuetudine, e quindi nell'indebolimento della convenzione realistica. Ad aver dato un resoconto critico di questa situazione – ad aver avvolto il declino del realismo nella rete sottile e complessa della finzione realistica – è il risultato distintivo del giovane Thomas Mann.⁹³

Il presente paragrafo prende in esame *I Buddenbrook* di Thomas Mann, romanzo che, sulla soglia del XX secolo, annuncia, percorrendo i binari della tradizione realista, l'alba di una nuova epoca letteraria: il modernismo. La storia della decadenza della ricca famiglia commerciale Buddenbrook registra, nel succedersi di quattro generazioni, il progressivo disfacimento del saldo mondo borghese e familiare, radicalizzando la solitudine e il senso di inappartenenza dell'uomo moderno abbandonato nel buio della propria coscienza. A cavallo tra i due secoli l'*inward turn*, consolidato dalle sperimentazioni ottocentesche, ha raggiunto oramai il giro di boa.

Lukács nel capitolo *Franz Kafka or Thomas Mann?* del già citato *The Meaning of Contemporary Realism* mette in guardia sull'adozione dei criteri formali di *modernismo* e *realismo* per l'opacità e indefinitezza del loro confine di demarcazione; tali categorie, difatti, talvolta coesistono nello stesso autore o nella stessa opera.⁹⁴ In aggiunta, nelle parole del critico

⁹² J. P. Stern, *The Theme of Consciousness: Thomas Mann*, in M. Bradbury e J. McFarlane, *The Name and Nature of Modernism*, cit., p. 428.

⁹³ *Ibidem* (trad. mia).

⁹⁴ Cf. G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, cit., pp. 47-48.

emerge la significativa concatenazione tra le due tendenze letterarie sottolineata nel paragrafo precedente:

La linea di demarcazione è spesso sfumata, se non altro perché tutta la scrittura deve contenere un certo grado di realismo. Infatti, qui c'è in gioco una verità fondamentale: il realismo non è uno stile tra gli altri, è la base della letteratura; tutti gli stili (anche quelli apparentemente più opposti al realismo) hanno origine in esso o sono significativamente connessi ad esso.⁹⁵

Come già rimarcato, la letteratura modernista, pur antirealista per definizione, è ben lungi dallo sganciarsi dalla vita contemporanea, anzi, essa riverbera la realtà moderna mediante nuovi mezzi d'indagine, più consoni alle peculiarità e mutamenti del periodo.⁹⁶ Nulla di sbalorditivo se l'autore del classico del modernismo *La montagna incantata* esordisca nel panorama narrativo come «Il grande scrittore realista».⁹⁷ Lukács in *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna* sottolinea che *I Buddenbrook* affonda le proprie radici in un preciso e concreto contesto storico e sociale⁹⁸ al punto da denominare l'autore tedesco come «il grande storico della vita della società borghese».⁹⁹ Di essa Mann sa cogliere nitidamente i sintomi più infimi della decadenza e del suo ineludibile tracollo. Egli «è un realista di rara fedeltà alla realtà, anzi di rara devozione ad essa. [...] Ciò che si offre nell'opera di Thomas Mann è la Germania borghese [...], la sua problematica interna, colta negli strati più reconditi».¹⁰⁰ Per tali ragioni, Lukács battezza il procedimento narrativo del giovane Mann come «critical realism».¹⁰¹ Inoltre, è significativo che l'indagine delle crepe minute all'origine della polverizzazione delle certezze borghesi viene condotta dal romanziere tedesco sempre attraverso la narrazione di «persone vere e situazioni sensibilmente reali».¹⁰² La storia della parabola declinante della famiglia di Lubeca si fa portavoce del crepuscolo della civiltà borghese:

i Buddenbrook non sono semplicemente una stirpe che tramonta, bensì – con tutti i loro tratti cangianti e vivi che trascorrono nella decadenza – sono i portatori di una cultura, di

⁹⁵ Ivi, p. 48 (trad. mia).

⁹⁶ Cf. ivi, p. 49.

⁹⁷ Ivi, p. 56 (trad. mia).

⁹⁸ Cf. ivi, p. 79.

⁹⁹ G. Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 12.

¹⁰⁰ Ivi, p. 17.

¹⁰¹ G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, cit., p. 92.

¹⁰² G. Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, cit., p. 12.

una civiltà borghese, che una volta era il vanto della Germania e nel presente doveva essere fonte del suo rinnovamento, della prosecuzione organica del vecchio glorioso. Allora il susseguirsi delle generazioni dei Buddenbrook è la storia del mutarsi delle tradizioni culturali tedesche nel diciannovesimo secolo.¹⁰³

Il tema della decadenza risulta focale nell'opera di Mann e, in generale, lo sarà nel modernismo. Luca Crescenzi ne discetta le molteplici sfaccettature, notando come nella sagace schedatura delle forze insite al processo di frantumazione dell'ordine borghese, condotta seguendo la grande lezione realista ed elogiata dalla critica lukácsiana, Mann affreschi un mondo in decadimento e senza senso, plasmato dalla coscienza moderna; lo scrittore tedesco è «il massimo narratore della decadenza».¹⁰⁴ Pensatori come Paul Bourget e Nietzsche hanno discettato ampiamente sul senso di tale fenomeno, interpretandolo come l'effetto di un processo di atomizzazione cagionato dalla lacerazione tra l'io moderno, ridotto a cellula isolata, e una società la quale, svuotata dei valori universali, si rivela incapace di soddisfare le esigenze del soggetto.¹⁰⁵ «La *décadence* è, in altri termini, un dominio del caos in cui l'estrema parcellizzazione di ogni insieme pone in primo piano la realtà dell'atomo, del frammento e dell'individuo».¹⁰⁶ Con tutto ciò, se nella storia della decadenza di una famiglia di Lubeca *I Buddenbrook* registra scrupolosamente la crisi della coscienza europea *fin de siècle*, allo stesso tempo l'opera, e su tale aspetto Crescenzi richiama particolare l'attenzione, rappresenta il tentativo di superare, collocandosi «al di fuori e al di là di tale crisi»,¹⁰⁷ il retaggio decadente e nichilista ereditato dall'Ottocento.

Il romanzo accoglie il lettore nella nuova casa sulla Mengstraße della facoltosa e intraprendente famiglia aristocratico-borghese Buddenbrook, mentre questa celebra con amici e parenti il banchetto inaugurale, il cui sobrio lusso costituirà il teatro scintillante su cui si staglierà l'imminente decadenza familiare. Ciononostante, nella casa illuminata dalla ricchezza e prestigio sociale di Johann Buddenbrook, proprietario della ditta commerciale di famiglia, e del figlio Jean, dell'ineludibile declino non figura nemmeno l'ombra, o almeno così appare sulla superficie.¹⁰⁸ I Buddenbrook, rinvigoriti da un solido spirito pratico, conducono la propria vita familiare nel pieno dei valori borghesi, subordinando le dinamiche interne alla pura logica

¹⁰³ Ivi, pp. 25-26.

¹⁰⁴ L. Crescenzi, *Introduzione*, in T. Mann, *Romanzi*, a cura di L. Crescenzi, traduzioni di S. Bortoli e M. Carbonaro, Milano, Mondadori, 2007, vol. I, p. 6.

¹⁰⁵ Cf. ivi, pp. 7-13.

¹⁰⁶ Ivi, p. 9.

¹⁰⁷ Ivi, p. 13.

¹⁰⁸ Cf. L. Crescenzi, *Introduzione*, cit., p. 15.

del profitto e dell'accrescimento della ricchezza, che finiscono per annientare e irrigidire le vive pulsioni interiori. Eppure, dietro il saldo razio cinio imprenditoriale dei capostipiti e il luccicante fasto che ammantava la vita privata della famiglia, Crescenzi ravvisa il germe della decadenza, il quale, lento, ne corrode la pienezza vitale. Mosso da uno spirito intriso di romanticismo, che ben si discosta dalla cultura illuministica del vecchio Johann, Jean è irrimovibilmente devoto ai valori tradizionali tramandati dagli avi e impone una rigida venerazione verso la memoria familiare, sotto il cui soffocante peso le passioni e le naturali inclinazioni dei figli verranno schiacciate.¹⁰⁹ «Quando questa devozione diventa la legge che Jean impone ai suoi figli e a tutta la famiglia è chiaro ormai che i Buddenbrook sono votati a una sicura decadenza»¹¹⁰ e le disastrose vicende matrimoniali della figlia Antonie (Tony) ne sono il frutto più maturo. La giovane Buddenbrook si vede costretta dall'ottuso culto memoriale di Jean a soffocare la sua ardente passione per Morten, studente di medicina e democratico, la cui fresca eccentricità avrebbe costituito un'occasione di svecchiamento per l'impolverata famiglia Buddenbrook.¹¹¹ Se da un lato Tony nella relazione con il giovane esperisce per la prima volta «una grande, indistinta, presaga e nostalgica comprensione di ciò che significa “libertà”»,¹¹² dall'altro è persuasa dal padre a rinunciarvi per non deturpare il nome e il prestigio della famiglia e ad accrescerne il lustro mediante un buon partito: «Aveva sempre saputo che un giorno sarebbe diventata la moglie di un commerciante, che avrebbe fatto un buon matrimonio, vantaggioso, adeguato alla dignità della famiglia e dell'azienda».¹¹³ Jean richiama la figlia esitante al rispetto dei valori fondanti dei Buddenbrook e alla rinuncia della propria natura più autentica:

Noi siamo nati, figlia cara, *per ciò* che con occhi miopi consideriamo la nostra piccola, personale felicità, non siamo individui isolati, liberi, che esistono per se stessi, ma anelli di una catena; e così come siamo, non saremmo pensabili senza la serie di coloro che ci hanno preceduto e ci hanno indicato la strada, seguendo a loro volta con rigore [...] una tradizione sperimentata e rispettabile.¹¹⁴

La spietata logica paterna del profitto e della continuità con il passato familiare piega la vita sentimentale della giovane, la quale, tormentata dallo spettro delle proprie responsabilità nei

¹⁰⁹ Cf. *ivi*, pp. 19-20.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 20.

¹¹¹ Cf. *ivi*, p. 21.

¹¹² T. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, traduzione di S. Bortoli, Milano, Mondadori, 2023, p. 132.

¹¹³ *Ivi*, p. 99.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 138.

confronti dell'autorevole reputazione dei Buddenbrook, acconsente infine il matrimonio con l'affarista Grünlich. Cionondimeno, la repressione dell'eros e l'insopprimibile senso di inappartenenza, che Tony ha soffocato nei recessi dell'io, in un mondo percepito come inautentico decretano l'esito catastrofico delle sue due unioni matrimoniali. Per giunta, il rispetto ossequioso della giovane infelice verso l'inviolabile legge borghese del rafforzamento della rinomanza e del capitale familiare si rovescia in un'inconscia forza sovvertitrice dei valori imposti.¹¹⁵

In un mondo che non ne comprende e, perciò, non può conoscerne la formidabile potenza combinatoria e vitalizzante, l'eros rappresenta un'assenza avvertibile, un vuoto che costringe gli uomini della *décadence* a perseguire sempre più stancamente un'unica, sterile forma d'esistenza fino al suo completo esaurimento.¹¹⁶

La più «ferrea vestale» del memoriale familiare finisce per trasformarsi «quasi inavvertibilmente nella più feroce negatrice di quegli stessi valori e di quello stesso passato che conosce tanto bene e nel cui solco sembra voler condurre la sua esistenza».¹¹⁷ Tony incarna alla perfezione la forza distruttiva di quello che Crescenzi denomina «nichilista attivo nietzschiano»,¹¹⁸ poiché si fa promotrice della liquidazione dei pilastri fondativi della famiglia: i suoi divorzi, assieme a quello della figlia Erika, e i rovinosi consigli d'affari che suggerisce al fratello inferiscono colpi fatali al culto della convenienza e del guadagno economico, nonché alla dignità familiare. Essa scoperchia «l'elemento mortifero annidato nella pia devozione al valore del ricordo» assieme a tutta «l'insensatezza e l'insostenibilità dei valori e dei principi in base ai quali l'esistenza dei Buddenbrook si perpetua attraverso le generazioni»¹¹⁹ in un mondo che per Tony ha oramai perduto ogni senso. Il suo sguardo consapevole, che circolarmente apre e chiude il romanzo, ravvisa i sintomi dello sfacelo familiare e celebra gli ideali della negazione, «l'attesa del nulla come liberazione da ciò che opprime».¹²⁰

Colui che invece non si esime dal perpetuare gli insegnamenti impartiti dalla tradizione familiare è il fratello Thomas, il quale incarna il discendente perfetto che non deflette dalla via tracciata per lui e che egli stesso convintamente segue. La sua austera mentalità viene plasmata

¹¹⁵ Cf. L. Crescenzi, *Introduzione*, cit., p. 22.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 29.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 17.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 29.

¹²⁰ *Ivi*, p. 30.

da una cultura squisitamente borghese: egli vota l'intera esistenza all'etica del lavoro, dirottando le forze che animano il suo spirito all'accumulo di relazioni e capitale e a un attivo dinamismo imprenditoriale grazie al quale traghetta l'azienda al successo.

A Thomas Buddenbrook, preso dal vivo desiderio di mantenere e aumentare il prestigio conforme all'antico nome della ditta, piaceva soprattutto mettersi in gioco in prima persona nella lotta quotidiana per il successo, dal momento che sapeva benissimo di dovere molti buoni affari al proprio contegno sicuro ed elegante, alla propria attraente amabilità, e al proprio tatto di buon conservatore.

«[...] Io sento sempre la necessità di dirigere il corso delle cose in prima persona, con lo sguardo, la parola e i gesti... di dominarlo con l'influenza diretta della mia volontà, del mio talento, della mia fortuna [...]».¹²¹

La personalità di Thomas viene così foggata da virtù borghesi, come la sobrietà, l'intraprendenza e l'autodeterminazione che egli ha interiorizzato e che alimentano la sua sete di successo assieme la fervida ambizione di manovrare il mondo secondo la propria ferrea volontà: «Il desiderio di azione, vittoria e potere, la bramosia di mettere in ginocchio la sorte divampò per un attimo nei suoi occhi, breve e impetuosa».¹²² In società è stimato e rispettato e in politica corona il suo successo con la nomina a senatore: l'aura che sprigiona la figura di Thomas Buddenbrook raggiunge così una brillantezza senza precedenti all'interno della famiglia. Egli salvaguarda la sua autorevole rinomanza dispiegando il contegno e l'autocontrollo contro l'irrazionale vortice dei sentimenti e pensieri che scombussolano l'animo umano:

Anch'io ho riflettuto a volte su questo inquieto, vanesio e curioso lavorio su di sé, perché in passato io pure ho avuto questa inclinazione. Ma ho notato che rende irresoluti, inetti e instabili... e per me la capacità di controllo, equilibrio, sono la cosa principale. [...] Ma noi non siamo che semplici commercianti, bambina mia; le nostre autoanalisi sono disperatamente trascurabili. [...] Ah, dobbiamo metterci al lavoro, che diavolo, e combinare qualcosa, come hanno fatto i nostri antenati...¹²³

¹²¹ T. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., p. 252.

¹²² Ivi, p. 241.

¹²³ Ivi, p. 250.

Come delucidato alla sorella Tony, Tom reprime coscientemente l'attività interiore del suo io, antepoendo ad essa la salda razionalità pratica che orienta le sue azioni al puro vantaggio economico e al consolidamento del prestigio sociale. Sebbene genuinamente innamorato della giovane Anna, egli, ligio al decalogo delle virtù borghesi, soffoca i suoi più autentici sentimenti per separarsi dalla fioraia e attagliarsi alle convenzioni sociali: «Sono le circostanze a scegliere per noi, vedi... Se vivrò erediterrò l'azienda, farò un buon matrimonio...».¹²⁴ Thomas Buddenbrook preferisce fieramente irrigidire il suo palpitante magma interiore dietro la maschera del perfetto e assennato borghese; ciononostante, sarà costretto ad avvedersi tragicamente che una simile repressione degli istinti non è stata altro che una violenza contro se stesso.¹²⁵ Difatti, Tom comincia a covare negli abissi del proprio inconscio il principio di un malessere che, col passare degli anni, accrescerà a dismisura sino a esplodere impetuosamente gettando l'intransigente eroe borghese in un'angosciosa crisi esistenziale:

Così lavorava e forzava il successo a seguire il suo volere; infatti in città il suo prestigio aumentava e, nonostante le sottrazioni di capitale dovute all'apertura dell'attività di Christian [il fratello] e al secondo matrimonio di Tony, la ditta ebbe annate eccellenti. Eppure c'era qualcosa che paralizzava per ore il suo animo, nuoceva all'elasticità del suo spirito, turbava il suo umore.¹²⁶

Nella solitudine l'animo di Tom viene pervaso dalla vaga sensazione di aver oltrepassato l'apogeo dello splendore e di star precipitando vertiginosamente in una fase di declino: «il regresso... la decadenza... l'inizio della fine».¹²⁷ Percepisce infatti impotenza dinnanzi agli eventi che gli sfuggono dalle mani e un senso di spossatezza estingue l'energia attiva di un tempo. Dal suo volto cade l'espressione di sicurezza e contegno «come una maschera mantenuta a lungo solo con l'artificio, per lasciarlo in uno stato di tormentata stanchezza»¹²⁸ che prosciuga l'energica industriosità giovanile. Mann, servendosi del discorso indiretto libero, fa affiorare sulla superficie interrogativi e dubbi esistenziali che angustiano la coscienza del senatore invecchiato, in cui il lume della sua integra razionalità borghese si infiacchisce:

¹²⁴ Ivi, p. 157.

¹²⁵ G. Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, cit., p. 27.

¹²⁶ T. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., pp. 340-341.

¹²⁷ Ivi, p. 404.

¹²⁸ Ivi, p. 438.

Thomas Buddenbrook era un uomo d'affari, un uomo d'azione spregiudicato o una natura riflessiva e piena di scrupoli?

[...] Thomas Buddenbrook era saldamente piantato come i suoi padri in quella vita dura e pratica? Aveva avuto troppo spesso motivo di dubitarne, sa sempre! Aveva dovuto correggere troppo spesso, fin dalla giovinezza, il suo modo di sentire di fronte a quella vita... infliggere duri colpi, subire duri colpi e non *avvertirli* come tali, come una cosa ovvia – l'avrebbe mai imparato del tutto?

[...] Com'era stato sciocco! Com'erano stati ridicoli quei moti dell'animo ogni volta che li aveva sperimentati! Com'era possibile che fossero nati dentro di lui? La domanda infatti era sempre la stessa: era un uomo pratico o un tenero sognatore?

[...] Per tutta la vita si era presentati agli altri come un uomo attivo; ma benché fosse considerato tale con ragione, non lo era forse [...] per consapevole riflessione?¹²⁹

La vita attiva di Thomas Buddenbrook consacrata alla religione del lavoro e del profitto vacilla sotto i duri colpi dell'introspezione, da sempre aliena al suo spirito pratico, ma che ora mette in discussione le fondamenta della propria identità. Una malinconia paralizzante pesa sul suo animo intorpidito che viene svuotato delle antiche aspirazioni di arricchimento e successo. Tale fiacchezza gli impedisce di condurre gli affari come desidererebbe e viene vissuta da Thomas, il quale viene meno al credo dell'intraprendenza attiva precipua dello spirito borghese protestante, come una colpa di piombo che grava dentro di lui. Nessun futuro luminoso per la famiglia Buddenbrook gli si figura all'orizzonte. Ad esacerbare la schiacciante depressione è la morte della madre, la vendita della casa paterna, le voci sul tradimento della moglie, la noia delle grigie giornate, la percezione della morte imminente e la consapevolezza che il cagionevole figlio Hanno non saprà tramandare il lustro dei Buddenbrook e continuare l'attività commerciale. Thomas, tuttavia, non si arrende agli spettri della propria interiorità e camuffa il subbuglio dei nervi dietro una toilette maniacale e una continenza che preservino la propria immagine in società. L'apparenza e la misura prevalgono ancora sull'autenticità dell'io:

Davvero! L'esistenza di Thomas Buddenbrook non era ormai che quella di un attore, ma di un attore la cui vita intera sia diventata fino al minimo e più quotidiano dettaglio soltanto una messa in scena [...]. La totale mancanza di un interesse sincero e appassionato che lo assorbisse, l'impoverimento e la desolazione del suo animo – una desolazione tanto grande che si faceva sentire quasi senza tregua come una pena indefinibile e opprimente – uniti a

¹²⁹ Ivi, pp. 441-442.

un inesorabile impegno interiore [...] a nascondere con ogni mezzo la propria fragilità e a salvare le “apparenze”, avevano reso la sua esistenza quello che era, un’esistenza artificiosa, studiata, forzata, e avevano fatto sì che ogni parola, ogni movimento, ogni minima azione pubblica, diventasse una recita faticosa e snervante.¹³⁰

Con tutto ciò, in solitudine Thomas, perseguitato da uno stato di irrequietezza per l’azionamento continuo del rovello interiore che egli non sa domare, annaspa nella buia meditazione della propria coscienza senza ravvisare vie da seguire. L’amore per il lavoro e la fedeltà alla tradizione di famiglia, fondamenti dell’educazione paterna, non soddisfano più Tom, «troppo bisognoso di metafisica»¹³¹ e attanagliato da ondate di interrogativi sulla vita e sulla morte. I saldi ideali della borghesia rampante di un tempo, che bastavano come incontrovertibile risposta ai quesiti esistenziali, crollano svelando la loro fragilità «di fronte all’occhio vicino e penetrante della morte».¹³² Una soluzione al caos psichico, che sbriciola l’irremovibile ego borghese di Thomas Buddenbrook, sembra ad ogni modo giungere quando gli capita fra le mani un libro di Arthur Schopenhauer. La lettura fortuita del capitolo di *Il mondo come volontà e rappresentazione* intitolato *Della morte e del suo rapporto con l’indistruttibilità del nostro essere in sé* costituisce per Tom una sconvolgente rivelazione epifanica sul significato della vita: le impressioni solo presagite durante la fase depressiva, e mai comprese sino in fondo, trovano nelle parole di Schopenhauer una forza centripeta che le dota di senso. Sebbene il senatore non disponga dei mezzi intellettivi per penetrare a fondo nel linguaggio filosofico, egli sa carpirne quanto basta per far scattare un lampo che gli rivela l’assurdità e la negatività dell’esistenza umana, instillandogli un’inspiegabile serenità dell’animo:

Fu preso da una contentezza sconosciuta, profonda e grata. Provava l’incomparabile appagamento di vedere un cervello immensamente superiore impadronirsi della vita, di questa vita così forte, atroce e beffarda, per sottometterla e condannarla... l’appagamento del sofferente che di fronte al gelo e alla durezza della vita ha sempre nascosto il suo dolore, pieno di vergogna e con cattiva coscienza, e che all’improvviso, dalle mani di un grande, di un saggio, ottiene il diritto, sostanziale e solenne, di soffrire a causa del mondo – di questo migliore dei mondi possibili, di cui con giocoso sarcasmo veniva dimostrato che era il peggiore dei mondi possibili.¹³³

¹³⁰ Ivi, p. 579.

¹³¹ Ivi, p. 614.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Ivi, p. 616.

Se gli uomini, sostiene Schopenhauer, fossero consapevoli che la vita umana non è che una sofferente e precipitosa corsa verso la morte, essi potrebbero condurre la loro esistenza nella pacifica attesa della fine, che, nella visione del filosofo tedesco, acquista la valenza positiva di liberazione dai mali della vita. Una simile concezione riscatta momentaneamente Thomas Buddenbrook dal carcere dei vani doveri e responsabilità borghesi che rendono il presente un inferno; dinnanzi all'inesorabilità della morte, struggersi per essi appare ora vacuo. Il leibniziano motto del «migliore dei mondi possibili», che la propulsiva borghesia degli inizi credeva di poter costruire sotto l'egida delle proprie forze, si rovescia nel suo opposto. Ciononostante, la riflessione schopenhaueriana ricorda all'uomo il suo diritto a soffrire per la violenza di quello che è il «peggiore dei mondi possibili». Dopo tale lezione, Thomas Buddenbrook percepisce una liberazione dal senso del dovere che lo ha portato a sacrificare la sua intera vita alla logica della massima prestazione, infondendogli un benessere rigenerante: «Sentiva tutto il suo essere enormemente espanso e pervaso da una pesante, oscura ebbrezza; la sua mente confusa e inebriata da qualcosa di indicibilmente nuovo, seducente e pieno di promesse».¹³⁴ Stordito e annebbiato dalla criptica lingua filosofica («Non so cos'è stato... so solo che è troppo, troppo per il mio cervello borghese...»¹³⁵), Thomas sprofonda nel sonno, il quale viene repentinamente stroncato dalla visita di una seconda agnizione:

Ed ecco: all'improvviso, fu come se l'oscurità si lacerasse davanti ai suoi occhi, come se il vellutato muro della notte squarciandosi si aprisse, rivelando un lontano paesaggio di luce, profondissimo, eterno... *Vivrd!* [...] È così, vivrò! Si vivrà... e che questo "si" non sia io, è solo un'illusione, è stato solo un errore che la morte correggerà. È così, è così!... Perché? – E a quella domanda la notte si richiuse dinanzi ai suoi occhi. Di nuovo non vide, non seppe e non capì più nulla e si lasciò ricadere sui cuscini, completamente abbacinato e sfinito da quel poco di verità che poco prima aveva potuto scorgere.¹³⁶

Come un lampo rivelatore, le parole di Schopenhauer tornano ad abbagliare per un frangente la mente scombussolata di Thomas Buddenbrook, squarciando il velo che anebbia la verità. Egli giunge all'epifanica constatazione che la sua persona non è altro che la realizzazione finita di qualcosa infinitamente più grande e condivisa con altre infinite storie. Fuoriuscendo da un tutto

¹³⁴ Ivi, p. 617.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, p. 618.

generale, la vita attraversa per breve tempo il mondo fenomenico realizzandosi nell'esistenza contingente, irrilevante ed effimera, di un individuo per poi dissolversi e ricongiungersi con il grande nulla, ossia con lo spirito dell'universo racchiuso in quel "sì" che è la vera essenza della vita. Così enuncia Schopenhauer:

Se quel che rende la morte così terribile ai nostri occhi è il pensiero dell'essere-niente, allora dovremmo pensare con il medesimo orrore al tempo durante il quale non esistevamo ancora. Giacché è incontestabilmente certo che l'essere-niente dopo la morte non può essere diverso da quello che ha preceduto la nascita, e che conseguentemente non può nemmeno essere più spiacevole di esso. Un'eternità intera ha fatto il suo corso quando noi non esistevamo ancora; questo pensiero però non ci disturba in alcun modo. Viceversa troviamo duro, addirittura insopportabile che al momentaneo *intermezzo* di un'esistenza effimera debba seguire una seconda infinità nella quale noi non esisteremo più. [...] L'aver perduto qualcosa della cui mancanza non possiamo accorgerci non è evidentemente un male; ragion per cui il diventar-niente ci dovrebbe tormentare tanto poco quanto l'esser-stati-niente. Dal punto di vista della conoscenza appare dunque che il timore della morte non ha assolutamente alcun fondamento.¹³⁷

Per il filosofo tedesco, dunque, l'individuo deve condurre la propria vana esistenza nella pacifica consapevolezza che «l'uomo, generandosi, sorge dal niente, morendo diventa niente»¹³⁸: è inutile angustiarsi e affliggersi per il pensiero della morte, perché quest'ultima riscatta l'individuo dalla prigione della vita consegnandogli le chiavi d'accesso all'unità primordiale con il tutto.¹³⁹ Essa «non può togliere più di quanto è stato posto dalla nascita; non può dunque togliere ciò che sin dall'inizio ha reso possibile la nascita».¹⁴⁰ Del resto Schopenhauer perora che «ogni individualità è appunto solo un errore particolare, un passo falso, qualcosa che sarebbe meglio non ci fosse; anzi, qualcosa allontanarci dalla quale è il vero e proprio scopo della vita».¹⁴¹ La felicità per il filosofo risiederebbe pertanto nel ritorno a ciò che non si è, all'essenza più autentica dell'io e solo la morte può garantirlo.¹⁴² Tali elucubrazioni scattano in Thomas Buddenbrook una nuova agnizione che illumina il senso della morte:

¹³⁷ A. Schopenhauer, *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione"*, a cura e traduzione di G. Brianese, Torino, Einaudi, 2013, pp. 597-598.

¹³⁸ Ivi, p. 616.

¹³⁹ Cf. ivi, p. 622.

¹⁴⁰ Ivi, p. 632.

¹⁴¹ Ivi, p. 629.

¹⁴² Ivi, p. 631.

Cos'era la morte? La risposta non gli si presentò in parole povere e pretenziose: la sentì, la possedette nell'intimo. La morte era felicità [...]. Era il ritorno da un labirinto indicibilmente tormentoso, la correzione di un grave errore, la liberazione dai vincoli e dai limiti più avversi – rimediava a un incidente deplorabile.

[...] Che cosa finirebbe e che cosa si decomporrebbe? Quel suo corpo... Quella sua personalità e individualità, quel lento, caparbio, imperfetto e odioso *ostacolo a essere diverso e migliore!*

Ogni uomo non era forse un errore e uno sbaglio? Non cadeva in una penosa prigionia non appena nasceva? Carcere! Carcere! Vincoli e limiti ovunque! Attraverso le sbarre della sua individualità l'uomo fissa disperato le mura di cinta delle circostanze esteriori, finché la morte non arriva e lo richiama a casa e alla libertà...

Individualità! [...] Chi, cosa, come potrei essere se non fossi io, se questo fenomeno che è la mia persona non mi delimitasse e non separasse la mia coscienza da quella di tutti coloro che non sono io! Organismo! Cieca, sconsiderata, deplorabile eruzione della volontà che incalza! Meglio, davvero, che la volontà si muova libera nella notte senza spazio e senza tempo, piuttosto di languire in un carcere miseramente illuminato dalla tremula e vacillante fiammella dell'intelletto! [...] Dove sarò quando sarò morto? Ma è di una chiarezza così luminosa, di una semplicità così sbalorditiva! Sarò in tutti coloro che sempre hanno detto, dicono e diranno Io: *ma soprattutto in coloro che lo dicono in modo più pieno, più vigoroso, più lieto...*¹⁴³

La lettura di Schopenhauer porta Tom a meditare sull'assurdità della vita e sulla morte come liberazione dal carcere dell'io. Sebbene nel momento della sua creazione l'esistenza dei singoli organismi sia forgiata dal *principium individuationis*, imprescindibile in questa vita, esso spezza il legame con l'onnicomprensività del tutto. Thomas Buddenbrook un tempo altero della sua solida personalità plasmata e determinata dagli ideali borghesi dell'assiduo lavoro e della fame di profitto, si avvede dell'insignificanza della sua esistenza, interamente sprecata poiché vissuta all'interno del principio di individuazione, che ha scisso l'organismo limitato e misero dell'uomo dall'infinito organismo del tutto. Balena pertanto nella mente del senatore una, pur grossolana, verità: l'affanno continuo con cui si è cucito addosso la veste di perfetto discendente Buddenbrook, borghese rigoroso e austero padre di famiglia non è stato che un abbaglio e la sua vita puramente vincoli e limitazioni. Solo la morte, scrostata della sua valenza tragica, può

¹⁴³ T. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., pp. 618-619.

sgravarlo dal fardello delle responsabilità scaricate su di lui dalla tradizione familiare e dalla società. Le sue preoccupazioni e sofferenze si rivelano irrisorie dinnanzi all'organicità incommensurabile che accoglierà nuovamente l'uomo nel suo grembo dopo il transitorio passaggio sulla terra; una volta dissolta l'individuazione ciò che permane è flusso naturale della vita. Schopenhauer conclude così il suo capitolo:

Quello del morire è l'istante in cui ci si libera dall'unilateralità di un'individualità | che non costituisce il nucleo più profondo del nostro essere, ma che deve piuttosto essere considerata come una sorta di aberrazione di esso: [...] morire di buon grado, aver piacere di morire, morire con gioia è privilegio del rassegnato, di colui che rinuncia e dice no alla volontà di vivere. Solo costui [...] non ha bisogno e non chiede che la sua persona continui a vivere. Rinuncia di buon grado all'esistenza come la conosciamo noi: quel che gli tocca in sorte in luogo di essa ai nostri occhi è *n u l l a* , poiché *n u l l a* è la nostra esistenza rispetto all'altra condizione. La fede buddista la chiama *N i r v a n a* , vale a dire estinzione.¹⁴⁴

Crescenzi riconosce nella personalità di Thomas, opposta a quella del fratello scapestrato Christian e della sorella Tony, i tratti specifici del nietzschiano «nichilista passivo», ossia colui che, intenzionalmente, è incapace di aderire alla vita autentica. Tom, invero, «subisce il perdersi delle certezze residue e [...] al caos della disgregazione dei valori oppone, dapprima una sterile volontà di resistenza, poi un atteggiamento pessimistico e rinunciatario e infine un profondo disprezzo per l'esistenza».¹⁴⁵ Responsabile della prestigiosa eredità familiare e imprenditoriale, che, come uno spettro, lo perseguita instancabilmente, dapprima sotterra i sintomi della sua debolezza d'animo dietro la maschera del borghese imperturbabile e decoroso, manifesta nella cura della sua toeletta, sempre più maniacale mano a mano che i suoi ideali crollano uno dopo l'altro. Con tutto ciò, la resistenza al caos che lo circonda si rivela fallimentare dinnanzi alla verità schopenhaueriana, la quale lo invita a rassegnarsi alla crisi di quei valori imposti che egli ha tentato affannosamente di concretare, con esiti rovinosi, in un brillante programma d'azione.¹⁴⁶ Scopre così che la sua identità, costruitasi perché spinto da illuse ambizioni, possiede «la medesima consistenza posticcia – una vera e propria maschera – della sua toeletta sempre perfettamente curata».¹⁴⁷ Emerge qui la concezione squisitamente modernista «che una

¹⁴⁴ A. Schopenhauer, *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione"*, cit., p. 650.

¹⁴⁵ L. Crescenzi, *Introduzione*, cit., p. 26.

¹⁴⁶ Cf. *ibidem*.

¹⁴⁷ L. Crescenzi, *Introduzione*, cit., p. 27.

visione frammentaria, un'accensione improvvisa e irrelata possano mettere – meglio di una serrata concatenazione argomentativa – sulle tracce di una qualche verità». ¹⁴⁸ Le illuminanti epifanie dell'avventura meditativa riempiono l'animo di Thomas Buddenbrook di un'abbacinante felicità; sono infatti un balsamo per la sua incurabile depressione, la quale si scioglie nella dolcezza di un pianto diretto. Ciononostante, la speranza che la luce di tali rivelazioni possa abbattere le pareti della sua rigida vita borghese per farlo aderire al flusso palpitante della vita vera già sfuma la mattina seguente: «Ma non fu possibile». ¹⁴⁹ L'ebbrezza mistica della notte ha solo lasciato Tom con un amaro imbarazzo per l'intensa attività meditativa: «si svegliò con un vaghissimo senso di disagio per le stravaganze spirituali del giorno prima». ¹⁵⁰ Il penetrante scavo introspettivo della nottata non si confà alla vita pubblica e lavorativa del prestigioso senatore che si ripresenta uguale a prima e che lo richiama ai doveri familiari e sociali: «accadde così che Thomas Buddenbrook, il quale aveva teso avidamente le mani verso verità ultime e supreme, riprecipitasse esausto verso idee e immagini al cui uso devoto era stato educato nell'infanzia». ¹⁵¹ «Quell'uomo tormentato dalla preoccupazione per l'onore della sua casa, per sua moglie, suo figlio, il suo nome, la sua famiglia, quell'uomo sfinito che con fatica e artificio manteneva diritto, elegante e corretto il suo corpo, [...] rinunciò a tutto e si rimise a Dio». ¹⁵² Raffaele Donnarumma nel saggio *Noluntas sciendi, voluntas nesciendi* prende in esame la ricezione della verità da parte dei personaggi più tipicamente modernisti. Essa, delucida Donnarumma, può manifestarsi secondo due modi: da un lato come *noluntas sciendi*, ossia «il rigetto precauzionale di una conoscenza pericolosa e destabilizzante» e dall'altro come *voluntas nesciendi*, «il deliberato rifiuto conoscitivo di qualcosa appreso come verità». ¹⁵³ Il personaggio di Thomas Buddenbrook è esemplare di entrambe le forze: in un primo momento è egli stesso a non voler conoscere (*noluntas sciendi*), preferendo rimanere trincerato dietro la barriera artificiosa del decoro e attivismo borghese, tuttavia, dopo la lettura di Schopenhauer, Tom viene epifanicamente visitato dalla verità sul mondo e sulla propria individualità che a prima istanza accoglie positivamente, ma che, poco dopo, reprime consapevolmente (*voluntas nesciendi*) per scongiurare i rischi del cambiamento. Benché

¹⁴⁸ P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, cit., p. 138.

¹⁴⁹ T. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., p. 620.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ T. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., p. 621.

¹⁵² *Ivi*, p. 622.

¹⁵³ R. Donnarumma, *Noluntas sciendi, voluntas nesciendi. Anthropolgy of the Modern Character*, in «COSMO», XXII (2023), 1, p. 41, in rete: <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1194067>, consultato il 12/07/2024 (trad. mia).

abbagliato dalla verità, Thomas chiude deliberatamente gli occhi per fare ritorno all'inveterata quotidianità e indossare nuovamente la maschera del flemmatico borghese¹⁵⁴:

I Buddenbrook è infatti un romanzo tradizionale; ma è apparsa una crepa. Se il carattere romantico (Faust, per esempio) era un eroe della conoscenza, volontà e azione, il personaggio modernista è un antieroe che rigetta la conoscenza, è debole di volontà e preferisce non agire.¹⁵⁵

Lo scavo introspettivo di Tom nelle pieghe nascoste del suo io si conclude all'alba della solita vita conforme alle convenzioni, in cui egli si rintana per scongiurare il faccia a faccia con la spaventosa verità sull'insignificanza della propria esistenza. Prassi e pensiero, che in personaggi come Andrej Bolkonskij si ritrovavano ancora fusi, perdono in Thomas Buddenbrook ogni punto di contatto: non si può sopportare il peso delle verità ultime «se si ha un ruolo nella vita pratica e si è dunque obbligati a rimanere nei luoghi comuni presi per buoni fin dall'infanzia, dentro quello che Heiddiger, in *Essere e tempo*, chiamerà *das Man*». ¹⁵⁶ I frutti del suo intenso lavoro riflessivo vengono schiacciati dal richiamo ai doveri pratici. Thomas Buddenbrook rappresenta la più viva espressione della decadenza concepita come «un'età chiusa e senza prospettive, un orizzonte delimitato dal nulla oltre il quale nessuna nuova realtà appare impensabile». ¹⁵⁷ Al caos della modernità Tom, sebbene abbia abbracciato per un istante il crollo delle certezze, reagisce rifugiandosi sotto l'ala della tradizione, morendo poco dopo senza essere riuscito a staccarsi la maschera dell'inappartenenza alla vita vera.

Nel romanzo Thomas Mann, dinnanzi alla decadenza del presente, sembra tuttavia preconizzare un suo superamento nella figura di Hanno, l'ultimo discendente Buddenbrook. In un mondo ordinato secondo le logiche capitalistiche, questo personaggio segna una svolta nella storia familiare e narrativa. Astruso da qualsiasi principio utilitaristico borghese, egli infatti vive per e nella musica, la quale sa infondergli un senso di pace e beatitudine in una realtà percepita essenzialmente come dolore e strazio. ¹⁵⁸ L'identità di Hanno costituisce allora uno strappo violento all'interno della tradizione dei Buddenbrook: di fatti, il giovane tradisce la sua inabilità a recitare la parte assegnatagli dal padre e insieme il suo innato desiderio a unire la sua vita ai motivi musicali imbevuti della rivoluzione wagneriana. È rilevante sottolineare che l'ingresso

¹⁵⁴ Cf. *ivi*, pp. 42-43.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 43 (trad. mia).

¹⁵⁶ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 347.

¹⁵⁷ L. Crescenzi, *Introduzione*, cit., p. 31.

¹⁵⁸ Cf. *ivi*, p. 34.

della musicalità di Wagner in casa Buddenbrook attraverso le figure di Gerda e del figlio Hanno è indice di uno sconvolgimento intestino in atto nella famiglia: la passionevole e squilibrata musicalità di *Tristano e Isotta*, che rimbomba nel salone di casa Buddenbrook, è una violenza alla tradizionale e misurata musica classica che ha sempre accompagnato la vita degli antenati. *I Buddenbrook* contengono in nuce un tema che sarà cardinale nell'opera manniana a partire da *Tonio Kröger*: il binomio arte-malattia. Per il romanziere tedesco, l'estro creativo è intrinseco all'individuo malato, poiché funge da lenitivo al dolore che la vita gli arreca; diversamente, la propensione verso la sfera estetica è assente nelle persone sane, ossia coloro che conducono una robusta vita pratica in linea con la materialità borghese. Se nella vulnerabilità del musicista Hanno la malattia trova una manifestazione carnale, essa in realtà è già embrionalmente presente nello spirito dei membri Buddenbrook, basti pensare all'indole estetica del fratello di Thomas, Christian, inscindibile dalla sua salute cagionevole. La malattia che grava sull'animo artistico riflette, pertanto, l'inadattabilità ai ritmi della vita borghese circostante e la breve parabola esistenziale di Hanno ne è un caso esemplare. Con la sua totalizzante vocazione musicale, il figlio del senatore annuncia una nuova era, «l'oltrepassamento dell'umano *tout court*: la realizzazione di qualcosa di inconcepibile»¹⁵⁹ e intelligibile alla logica razionale del padre; l'energico magma interiore del figlio, irriducibile a qualsiasi irrigidimento, trascende la natura umana nella fusione di vita e musica. La «pratica artistica è pericolosa per l'Io [...]: essa infatti richiede di indagare, con tutta la forza dell'immaginazione fino ad arrivare addirittura a identificarsi, il caos delle emozioni e degli istinti, ciò che Mann indica come "l'abisso"».¹⁶⁰ Di tutt'altra pasta rispetto ai decadenti Buddenbrook della terza generazione, Hanno contrasta l'impero del nulla e la nichilistica rassegnazione all'insensatezza del reale trasfigurando la sua intera esistenza nell'esecuzione musicale: abbandonandosi panteisticamente all'impetuosità delle note wagneriane, il giovane Buddenbrook imprime un significato al flusso divenire della sua vita¹⁶¹: «solo dopo aver risolto tutta la propria vita nella propria creazione, Hanno può soccombere al tifo. La vita e la morte hanno recuperato il loro senso nella perfezione della misura estetica».¹⁶² L'anello terminale della storia dei Buddenbrook non manifesta alcun tratto del perfetto discendente di famiglia; fragile di costituzione, egli è allergico allo spirito di intraprendenza impartito da Thomas¹⁶³ e rovescia nella sua persona il modello di uomo ideale delineato dal bisnonno Johann. La parabola della classe borghese si esaurisce così nel suo

¹⁵⁹ Ivi, p. 37.

¹⁶⁰ J. W. Burrow, *La crisi della ragione...*, cit., p. 304.

¹⁶¹ Cf. L. Crescenzi, *Introduzione*, cit., p. 38.

¹⁶² Ivi, pp. 38-39.

¹⁶³ Cf. ivi, pp. 35-36.

capovolgimento: l'arte. È in questo punto che si insinua il passaggio del testimone, avvertito dalla coscienza dei personaggi e del loro creatore, tra Ottocento e Novecento, tra realismo e modernismo, tra l'austera borghesia classica e quella decadente della crisi. Con la morte di Hanno e del proprio talento creativo, schiacciato nel pieno della sua vitalità, tramonta l'epoca dei Buddenbrook, ma una nuova è sul punto di sorgere: il modernismo. Thomas Mann, seguendo il tracollo di una famiglia aristocratico borghese e indagandone i segni della sua dissoluzione, «riassume un'intera stagione della coscienza europea».¹⁶⁴ La salda unità familiare, «centro di una grande vita il quale raccoglie i raggi di luce provenienti da ogni parte», che a inizio romanzo tiene indissolubilmente aggregati i propri membri, viene lentamente frantumata dall'erosione del tempo.¹⁶⁵ I valori tradizionali e i doveri che assoldavano tra loro le generazioni dei Buddenbrook si sfaldano nella crisi degli ultimi eredi, soli nella lotta contro la propria coscienza. La decadenza fa sentire la propria forza distruttiva quando la fede nel decalogo dei valori tramandati cade innalzando dubbi e interrogativi sul loro significato¹⁶⁶:

Ed ogni questione isola colui che la pone [...] e appena l'uomo (o per dir meglio, la comunità degli uomini, della famiglia) non è più all'altezza delle sue faccende, e va perduto l'equilibrio fra lui ed esse, il vincolo, che ancora li legava, va in fumo e l'uomo intristisce quando non gli si presenti più alcuna cosa che per lui significhi vita.¹⁶⁷

La vita ha perso il suo senso e l'individuo si ritrova isolato in un mondo di rovine insignificanti: con il trionfo della forza distruttrice dell'individualismo, che disintegra il solido ordine borghese, *I Buddenbrook* entra nella modernità: «Chiudendosi in una sfera di legami molto ristretta e sostituendo gli dèi pubblici con i dèmoni personali, la forma della vita borghese moderna porta con sé una spinta all'inappartenenza»,¹⁶⁸ la quale costituisce una patologia endemica dell'uomo moderno e di cui Hanno manifesta i sintomi. Emblematico è in questo senso il suo gesto di segnare una linea sul memoriale dei Buddenbrook, sacro depositario della memoria e identità familiare: «È un annuncio della sua morte precoce e, allo stesso tempo, una dichiarazione di inappartenenza. Hanno traccia una riga perché, in quanto ragazzo dotato di talento artistico e segnato dalla malattia, è estraneo alla vita pratica, alla sua catena di

¹⁶⁴ Ivi, p. 40.

¹⁶⁵ Cf. G. Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, cit., p. 174

¹⁶⁶ Cf. ivi, p. 175.

¹⁶⁷ Ivi, p. 175.

¹⁶⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 391.

responsabilità, al legame con una genealogia».¹⁶⁹ Riprendendo la lettura critica di Stern, egli sottolinea come il primo romanzo di Mann, pur nell'adozione di un discorso incanalato pienamente nella tradizione del realismo borghese, ne costituisca il suo superamento: la portata moderna risiede nel progressivo slittamento della coscienza problematica del singolo individuo verso il centro della narrazione. Il compatto cosmo della famiglia Buddenbrook si sbriciola nella solitudine delle coscienze dei suoi membri, come quella esplosiva e repressa di Thomas, logorato dal tarlo del dubbio che ammorba l'uomo moderno, o quella creativa e vitalistica del figlio, fatalmente soffocata da una realtà da cui egli si sente alieno. Ed è proprio nell'«eccesso di coscienza – coscienza artistica» – dell'incompreso Hanno che il romanzo mette un punto alla storia familiare.¹⁷⁰

Con *I Buddenbrook* Thomas Mann conferisce una nuova tonalità a un romanzo squisitamente realista, caricandolo di suggestioni introspettive che saranno peculiari del modernismo. Eysteinson ribadisce come l'opera di Mann sia significativa nello smantellare la netta dicotomia critica tra realismo e modernismo: «a dualism that may in fact prove to be the most deconstructable of all binary systems».¹⁷¹ Mann, ravvisa Giulio Ferroni, «con lucido realismo scompone tutte le complicazioni della coscienza e dell'esistenza borghese».¹⁷² L'appassimento della famiglia non è cagionato tanto da motivi esogeni (di fatto essa non cade in povertà, perde solamente quell'intraprendenza che un tempo l'aveva portata ad accumulare capitale e prestigio), bensì è originata dalla crisi della coscienza di Thomas, scandagliata dall'autore mediante un'introspezione pervasiva: in seguito all'agnizione sul significato della vita e della morte, Tom perde il suo senso di appartenenza alla classe borghese, su cui la sua identità e quella familiare avevano affondato le radici e da cui l'ultimo discendente Buddenbrook fugge in nome della propria prospera interiorità. Tuttavia, fuoriuscito dalla clessidra temporale della memoria familiare, come un fragile e isolato granello di sabbia Hanno è destinato a soccombere, portando a piena maturazione la tendenza alla solitudine e inappartenenza, che sarà, come individua Bertoni «l'assoluta protagonista del modernismo».¹⁷³ La frantumazione dell'unità sociale e familiare, apparentemente indistruttibile, nella dispersione di formiche disorientate in mezzo alle giganti rovine della modernità è il lascito che l'*inward turn*, progressivamente maturatasi nel corso del secondo Ottocento, consegna al nuovo secolo, spianando la strada alle più radicali sperimentazioni moderniste.

¹⁶⁹ Ivi, p. 392.

¹⁷⁰ J. P. Stern, *The Theme of Consciousness: Thomas Mann*, cit., pp. 425-428.

¹⁷¹ A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 190.

¹⁷² G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi Scuola, 1996, vol. IV, p. 26.

¹⁷³ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 121.

3.3. *La reazione italiana al modernismo: il soggettivismo pirandelliano*

Come enucleato nell'introduzione di questo capitolo, la categoria critica di *modernismo* ha per lungo tempo denotato specificatamente un filone della letteratura inglese tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, raccogliendo poi sotto il suo ombrello nomi transnazionali come Kafka, Mann, Rilke o Proust.¹⁷⁴ Per quanto concerne il contesto nazionale, nel seguente paragrafo si intende tracciare l'evoluzione del termine in riferimento alla letteratura italiana di inizio Novecento e le peculiarità che ne definiscono lo spazio di applicazione. Sul suolo letterario nazionale ha faticato ad attecchire tale categoria in riferimento agli autori italiani coevi ai poeti e romanzieri europei già catalogati come spiccatamente modernisti. A differenza dell'ampio e più vago concetto di *modernità*, in uso oramai da tempo per abbracciare autori già del secondo Ottocento, il più ristretto concetto di *modernismo italiano* affiora solo in concomitanza allo sviluppo del dibattito sul postmodernismo.¹⁷⁵ Di fatti, Luca Somigli e Mario Moroni nel loro *Italian Modernism* (2004), che segna una svolta significativa nella ricerca sul fenomeno nel territorio nazionale, evidenziano come la discussione critica sul concetto di postmodernismo abbia reso necessario chiarire a che cosa esso sia, appunto, *post*,¹⁷⁶ alla ricerca di un punto fermo a cui opporre la nascita della nuova logica culturale.¹⁷⁷ Di cardinale importanza è stato inoltre il contributo di Romano Luperini in *Il modernismo italiano esiste*, il quale ripercorre lo sviluppo critico della categoria in ambito italiano. Egli riconosce nei manuali di Ferroni *Storia della letteratura italiana* e di Segre-Martignoni *Testi nella storia*, entrambi di inizio anni Novanta, un contributo coraggioso nel proporre un'innovativa periodizzazione della storia letteraria nazionale tra la fine dell'Ottocento e i primordi del Novecento. Ferroni individua sullo scorcio del secolo XX una letteratura ben distinta dal decadentismo e dalle avanguardie storiche, la quale, nel culto della negazione e della crisi borghese, genera una frattura significativa dalla tradizione narrativa, rivoluzionando la rappresentazione del personaggio e del suo rapporto con la realtà circostante:

¹⁷⁴ Cf. D. Meneghelli, *Quanto è modernista il "modernismo italiano"?*..., cit., vol. IV, pp. 85-86.

¹⁷⁵ Cf. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 7.

¹⁷⁶ Cf. L. Somigli e M. Moroni, *Modernism in Italy. An Introduction*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di L. Somigli e M. Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 4.

¹⁷⁷ Cf. F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 17.

Dal lavoro delle avanguardie [...] occorre distinguere alcune grandi esperienze artistiche, svolte da autori relativamente isolati, che rompono gli schemi tradizionali della rappresentazione e sconvolgono la nozione stessa di personaggio, senza immediatamente proiettarsi verso il futuro [...]. Molti grandi capolavori, che affrontano la realtà del mondo moderno con la più sconvolgente carica conoscitiva, nascono non da intenti programmatici, ma dalla ricerca di un'arte capace di indagare nel fondo più segreto dell'esperienza umana, di metterne in luce tutti gli aspetti e le contraddizioni. Dal fondo stesso dell'esperienza borghese sorge così una grande letteratura, che turba ogni sicurezza, e in cui si trova espressione una bruciante coscienza della negatività della condizione umana, dello squilibrio che corrode gli individui, la società, l'intera civiltà. Questa letteratura [...] scava fino in fondo nei risvolti più nascosti e segreti dell'uomo, svuota la consistenza dell'io e della realtà, scompone e rovescia i limiti dell'esperienza, si accanisce a definire [...] le deformazioni, le follie, i tragici esiti della vita sociale contemporanea.¹⁷⁸

Tra gli autori solitari di questa «Epoca IO» Ferroni cita il fior fiore del modernismo europeo (Proust, Joyce, Kafka, Mann, Musil, Eliot, Woolf) assieme a romanzieri italiani come Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda. Allo stesso modo Segre e Martignoni sganciano questi ultimi dall'inveterata categoria di *decadentismo* per collocarli sotto l'etichetta di «*maestri della modernità novecentesca*».¹⁷⁹ Pur in un panorama letterario avverso alla forma romanzesca e ancorato alle «eredità ottocentesche, cascami dannunziani, frammentismo lirico, prosa d'arte, effusioni autobiografiche e intemperanze avanguardiste», chiarisce Bertoni, «alcuni veri romanzieri si avventurano lungo strade sperimentali e finiscono per costeggiare [...] le migliori esperienze europee».¹⁸⁰ Il modernismo, dunque, avrebbe inaugurato una nuova fase letteraria fiorita dalla crisi del positivismo e dal clima di incertezza esacerbato dal pensiero di Nietzsche, Bergson e Freud, dando voce alla presa di coscienza della radicale rottura rispetto al passato.¹⁸¹ Gli interventi sulla categoria di *modernismo italiano* hanno in seguito inondato il panorama critico degli ultimi decenni, spia della risvegliata volontà di una più precisa sistemazione della storia letteraria italiana di inizio Novecento,¹⁸² rinfrangendo il discorso critico in una raggera di proposte periodizzanti. Donnarumma, allontanandosi dalle posizioni che attribuivano un valore essenzialmente cronologico alla categoria, concepita come un preciso movimento calato

¹⁷⁸ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, cit., pp. 25-26,

¹⁷⁹ Cf. C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia. Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1992, vol. IV.

¹⁸⁰ Cf. F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 30.

¹⁸¹ Cf. R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-7.

¹⁸² Cf. D. Meneghelli, *Quanto è modernista il "modernismo italiano"?...*, cit., p. 86.

all'interno di un arco temporale definito (si pensi alle letture critiche di Mario Moroni e Luca Somigli),¹⁸³ avanza che la nozione di *modernismo* è in realtà «una categoria anzitutto interpretativa, come tutte quelle che hanno anche un significato storiografico»,¹⁸⁴ atta a definire lo spazio dello sperimentalismo narrativo italiano dei primi decenni del secolo scorso. Sulla stessa linea interpretativa di Donnarumma, Riccardo Castellana separa il modernismo dalle avanguardie storiche e relega il decadentismo alle esperienze tardo-ottocentesche, individuando proprio in quello che denomina «realismo modernista» la svolta letteraria che inaugura il XX secolo. Ai suoi epigoni, Pirandello, Tozzi e Svevo, egli assegna il merito di aver ricostruito e rinnovato il romanzo italiano,¹⁸⁵ «facendone lo strumento di rappresentazione dei conflitti della modernità, del nuovo rapporto tra io e mondo, delle angosce del presente».¹⁸⁶ L'etichetta critica di *modernismo italiano*, propugna Donnarumma, offre in tal modo il vantaggio di coprire il vuoto che intercorre tra avanguardie storiche e neorealismo e dare così voce alla crisi del primo Novecento.¹⁸⁷ Gli autori modernisti hanno impresso nelle loro pagine la galassia di contraddizioni tipiche della modernità,¹⁸⁸ tematizzando questioni essenziali per una visione a tuttotondo della cultura contemporanea: il rapporto tra artista e tradizione, l'impatto della tecnologia sull'uomo reificato, il dibattito sulla coerenza e unità della cultura moderna, la riflessione su nuovi modi di rappresentazione del reale.¹⁸⁹ Come più volte enfatizzato, «modernism must be understood in its complex network of relations and reactions to modernity»¹⁹⁰ e in ambito italiano tale categoria epistemologica diventa «la bussola per tracciare nuove rotte nella modernità letteraria».¹⁹¹ Nell'operare una più accurata sistemazione dei fenomeni culturali all'alba del secolo XX, il dibattito critico italiano non ha trascurato le relazioni tra le anime che hanno movimentato lo sperimentalismo primonovecentesco:

Anche se i modernisti costeggiano a modo loro altre grandi esperienze dell'avanguardia europea, dall'espressionismo al surrealismo, tuttavia non si dà mai coincidenza con esse:

¹⁸³ Per un excursus sulle posizioni critiche inerenti alla categoria critica di modernismo italiano cf. M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», XXIII (gennaio-giugno 2011), 63, pp. 83-91, in rete: <https://www.allegoriaonline.it/426-la-narrativa-modernista-italiana>, consultato il 21/07/2024.

¹⁸⁴ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 26.

¹⁸⁵ Cf. R. Castellana, *Realismo modernista...*, cit., p. 24.

¹⁸⁶ Ivi, p. 33.

¹⁸⁷ Cf. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., pp. 11-12.

¹⁸⁸ Cf. L. Somigli e M. Moroni, *Modernism in Italy. An Introduction*, cit., p. 4.

¹⁸⁹ Cf. ivi, p. 12.

¹⁹⁰ Ivi, p. 13.

¹⁹¹ L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"...*, cit., p. 28.

ne condividono infatti l'imperativo del nuovo, ma non ne accolgono né l'ottimismo distruttivo, né la volontà di sbarazzarsi del passato.¹⁹²

Dissociandosi dalla critica letteraria inglese che legge generalmente il modernismo come un movimento avanguardistico, Luperini, Donnarumma e Castellana sciorinano le fratture che escludono il modernismo italiano dal novero delle avanguardie storiche, nonostante condivide con esse il culto del nuovo e della rottura con il passato.¹⁹³ Questi critici marciano come gli autori modernisti operino per lo più in solitaria, non associandosi in movimenti strutturati sulla base di manifesti.¹⁹⁴ Il furore distruttivo del gesto avanguardistico si scioglie in un atteggiamento critico e dialettico venato della nostalgia verso l'antica coesione del mondo che Benjamin aveva riconosciuto come precipua dell'arte moderna. Il modernismo italiano è mosso essenzialmente da due forze radicalmente opposte a quelle che animano lo spirito dei futuristi: da un lato contrasta arditamente la dilagante meccanicizzazione del presente custodendo l'autonomia dell'arte e resistendo alla reificazione delle cose e dell'uomo, il quale trova così nella letteratura modernista lo spazio in cui «è interamente umano per essersi fatto carico sino in fondo della disgregazione e dello smarrimento».¹⁹⁵ Dall'altro non taglia radicalmente i ponti con la tradizione, bensì la sottopone a un giudizio critico per preservarne nostalgicamente la parvenza di una totalità perduta¹⁹⁶:

Se l'avanguardia si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori dalle quali non c'è sopravvivenza. Così, anche quando mette in scena una distruzione dell'uomo, mira a restituirlo. [...] Se i futuristi non sanno che farsene dei classici, i modernisti ambiscono a diventarli.¹⁹⁷

Il modernismo italiano denuncia i risultati e le contraddizioni del progresso, marchiando le proprie opere con il segno della totalizzante e insanabile alienazione dell'uomo moderno; in questo senso, il romanzo pirandelliano *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* esemplifica pienamente la riduzione a macchina del soggetto che porta su se stesso i danni della

¹⁹² R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 12.

¹⁹³ Cf. R. Castellana, *Realismo modernista...*, cit., p. 27.

¹⁹⁴ Cf. *ivi*, p. 28; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 13; R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 8.

¹⁹⁵ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 17.

¹⁹⁶ Cf. *ivi*, pp. 16-17.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 17.

modernizzazione.¹⁹⁸ Il mondo rappresentato dagli autori modernisti pullula di automi e manichini, esito dell'assorbimento totale del soggetto nei ritmi della produzione capitalistica, la quale reifica l'essere umano metamorfosandolo in un freddo macchinario.¹⁹⁹ Sul progresso inarrestabile della società borghese che rende la vita insensata e inautentica «cade un'ombra sempre più cupa di sospetto e sfiducia» e il presente si tinge di un fosco e imminente senso della fine.²⁰⁰ Nel tempo dell'egemonizzazione del sistema capitalistico, delle trasformazioni sociali ed economiche, dei movimenti di massa, dell'elevazione di scienza e progresso a paradigmi gnoseologici incontestabili e della propagazione infestante della moderna tecnologia, l'arte modernista, sollecitata da una spinta spiccatamente anti-borghese, rigetta in nome della propria autonomia la logica utilitaristica che soggiace alle dinamiche della modernità.²⁰¹ Grazie alla sua natura essenzialmente dialettica e conciliatrice, come nota Donnarumma, il modernismo italiano sa mimare le problematicità del tempo presente e insieme combatterle attraverso le utopie e nostalgie dell'io: «è un pensiero storico, perché vive nella costante compresenza dei tempi, e metastorico perché aspira al trascendimento dei conflitti che sono nelle cose, e che non potrebbero produrre, qui e ora, nessuna vittoria senza ombre, nessuna sconfitta permanente».²⁰² Come già assodato, pur nell'abito della novità, i modernisti non distolgono mai lo sguardo da ciò che li ha preceduti; nelle loro opere resistono, di fatto, anelli agganciati saldamente alla catena della tradizione letteraria ottocentesca. In Italia il rinnovamento del romanzo compiuto dalle corone del modernismo, Pirandello, Svevo e Tozzi, avviene mediante una ripresa e riscrittura della grande esperienza verista, portata in auge da Verga. Come in ambito europeo, anche sul suolo nazionale il modernismo mutua dal realismo la mimesi seria del reale e la sostanziale referenzialità della propria rappresentazione, contrastando gli esiti antiromanzeschi del frammentismo vociano, futurismo e lirismo dannunziano.²⁰³ Come asserito da Castellana,

la linea Pirandello-Tozzi-Svevo [...] non ha comportato nessuna vera rottura con la tradizione del realismo ottocentesco, ma ha semmai instaurato con esso (e con Verga in particolare) una relazione dialettica, fatta è vero di contrasti, ma anche di permanenze.

¹⁹⁸ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 86.

¹⁹⁹ Cf. L. Somigli, *Modernism and the Quest for the Real. On Massimo Bontempelli's "Minnie la candida"*, in *Italian Modernism...*, cit., p. 313.

²⁰⁰ Cf. M. Graziano, *I temi*, cit., p. 127.

²⁰¹ Cf. L. Somigli, *Modernism and the Quest for the Real...*, cit., pp. 309-310.

²⁰² R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., pp. 20-21.

²⁰³ Cf. M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 87.

Insomma, il romanzo del Novecento non ha affatto destituito la letteratura di una funzione referenziale e rappresentativa.²⁰⁴

Pertanto, il romanzo modernista italiano, e da tale constatazione Castellana innalza la propria tesi, è «interpretabile in chiave realista».²⁰⁵ Con tutto ciò, se da un lato sopravvivono tecniche narrative del realismo e verismo (la regressione del narratore, l'impiego massiccio del discorso indiretto libero, lo straniamento),²⁰⁶ dall'altro il modernismo ne costituisce insieme il superamento. Lungi da ricomporre la tolstojana oggettività e totalità del reale, i modernisti costruiscono un mondo in balia del relativismo prospettico che rifrange la verità in una moltitudine di punti di vista parziali di singoli soggetti isolati e svela il caos insensato della modernità. Come si è precedentemente accennato, nel realismo modernista il mondo oggettivo permane e continua ad essere raccontato, ciononostante, esso appare solo attraverso il filtro della coscienza umana²⁰⁷: il modernismo inaugura perciò un «realismo esistenziale e psicologico», il cui «vero oggetto di raffigurazione [...] è l'io».²⁰⁸ Pur nella continuità con la tradizione realista tardo ottocentesca, nel modernismo italiano ed europeo muta il criterio della realtà e verità: «Il paradigma della oggettività si sbriciola. Realtà e verità si individualizzano, si soggettivizzano, si fanno precarie e problematiche».²⁰⁹ Al centro dell'attenzione narrativa migrano l'accidentalità e la casualità di eventi quotidiani minuti che aprono al lettore le porte più recondite dell'interiorità dei personaggi. È ciò che emerge dalla lettura di Auerbach all'opera di Woolf (per la quale si rimanda al paragrafo III.2 di questo elaborato). Luperini reputa che la pluralità dei punti di vista e la soggettivazione narrativa, che il critico tedesco individua in Woolf e Proust e che frantumano l'oggettività in una miriade di impressioni soggettive, siano facilmente riscontrabili e applicabili nel contesto letterario italiano:

se da un lato rivelano lo sbandamento, la disgregazione e il declino del mondo moderno, dall'altro sono sintomi di una possibilità, spie di una profondità vitale insopprimibile dell'esistenza. Non è così anche per la quotidianità che emerge dai romanzi di Svevo e Pirandello, percorsi da un segreto vitalismo mentre intorno ai personaggi dominano le

²⁰⁴ R. Castellana, *Realismo modernista...*, cit., p. 26.

²⁰⁵ Ivi, p. 27.

²⁰⁶ Cf. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 24.

²⁰⁷ R. Castellana, *Realismo modernista...*, cit., p. 29.

²⁰⁸ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 87.

²⁰⁹ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 7.

convenzioni e le maschere borghesi, o per il mistero di cui parla Tozzi, implicito nel gesto dell'uomo che per strada raccoglie per un attimo un sasso?²¹⁰

L'evoluzione dell'*inward turn* raggiunge la sua più piena e splendida fioritura: influenzato dalla psicologia ottocentesca e dalle scoperte della psicanalisi, «il modernismo si cala nella botola della mente».²¹¹ Memori della lezione flaubertiana le trame moderniste, sebbene seguano ancora la consequenzialità degli eventi, nel sottotesto vengono minate dai processi psicologici dei loro personaggi, che spezzano i nessi causa-effetto abbandonando i fatti al puro dominio dell'insensatezza e casualità.²¹² Il mondo della coscienza soggettiva monopolizza la realtà esterna, dettando le stesse leggi interiori che regolano la psiche disturbata dei protagonisti. Donnarumma puntualizza che

Il primato del mondo interno passa in Italia non dal monologo interiore, ma dalla psicopatologia di Dostoevskij, che mette insieme pluridimensionalità della vita interiore e teatralità melodrammatica delle trame: da Tozzi a Svevo a Gadda, senza escludere Pirandello, (e Moravia), il modernismo italiano è un'età dostoevskijana.²¹³

Pertanto, la strada battuta da Dostoevskij verso lo smembramento della verità nella rifrazione di punti vista relativi e inconciliabili e verso la disgregazione della coscienza umana in un groviglio di pulsioni contraddittorie e impenetrabili giunge con il modernismo a piena maturazione.

Se l'exasperazione soggettiva accomuna autori modernisti nazionali e transnazionali, vanno ora circoscritte le specificità delle soluzioni italiane. A differenza dell'interiorizzazione joyciana,²¹⁴ il modernismo italiano non riduce le trame a un affastellamento puro e fluido di pensieri, bensì «l'eroe è sempre calato in un mondo storico ben determinato, con delle dinamiche sociali adeguatamente rappresentate»²¹⁵; si pensi al contesto sociale di Zeno Cosini che, per quanto perennemente filtrato dal castello mentale del protagonista, riverbera le logiche della borghesia triestina di inizio secolo. I romanzieri italiani rinunciano pertanto

²¹⁰ Ivi, p. 10.

²¹¹ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 121.

²¹² Cf. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., pp. 27-28.

²¹³ Ivi, p. 31.

²¹⁴ Cf. U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1989, p. 72: «La prospettiva aristotelica è radicalmente rovesciata: ciò che prima era inessenziale diventa centro dell'azione, nel romanzo non accadono più grandi cose importanti, ma accadono tutte le piccole cose, senza mutuo legame, nel flusso incoerente del loro sopravvenire, i pensieri come i gesti, le associazioni di idee come tutti gli automatismi del comportamento».

²¹⁵ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 88.

all'incontaminato flusso di coscienza per non perdere mai di vista le interazioni dei loro soggetti con la realtà circostante e per esibire così il crollo del nesso tra il pensiero del protagonista e la sua attuazione concreta.²¹⁶ Come già anticipato dai romanzi dostoevskijani, «tra l'eroe e il mondo [...] si apre sempre uno iato, in cui il primo termine non ha adeguate strutture per affrontare il secondo».²¹⁷ Allo stesso modo, i personaggi modernisti italiani si rivelano inadatti ad attuare le rivelazioni epifaniche che figurano solo occasionalmente e non presentano lo stesso ruolo strutturale di quelle joyciane o delle intermittenze del cuore proustiane.²¹⁸ Di fatto, i protagonisti dei romanzi italiani, illustra Donnarumma, sono affetti o da un'eccessiva attività riflessiva o da una irremovibile volontà di non sapere (la stessa di Thomas Buddenbrook):

Da un lato, una *libido sciendi* affannata e nevrotica, dall'altro, una *noluntas sciendi* o traumatizzata. Se la prima non consente epifanie, poiché il flusso del ragionare è poco incline a lasciarsi sorprendere da verità impreviste e attimali, proprio all'opposto di quanto insegna Proust, la seconda finirebbe per farle cadere via, mute e inutili.²¹⁹

In conclusione, benché il modernismo invochi l'idolo del nuovo, è anche una stagione di ritorni alla tradizione. La chiusa del saggio di Donnarumma è esaustiva nel cogliere la natura complessa di questa categoria critica:

Gli imperativi modernisti ([...] *make it new*), sono conati, sforzi che combattono il tempo anziché assecondarlo come, invece, si trova a fare l'avanguardia. In Italia, la retorica del nuovo è sequestrata per sé dal futurismo; ai modernisti rimane la rivendicazione di un'arte vera – e vera in quanto arte, contro un mondo che lavora per metterla a tacere [...]. Se la sua natura è dialettica, la sua spinta rimane agonistica.²²⁰

3.3.1 *Il flusso interiore come nuova forma*

Tra i più illustri rappresentanti del modernismo italiano la critica è concorde nell'indicare, assieme a Svevo, Tozzi e Gadda, Luigi Pirandello. È solo il 1893 quando lo scrittore siciliano

²¹⁶ Cf. *ibidem*.

²¹⁷ M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 89.

²¹⁸ Cf. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 31.

²¹⁹ Ivi, pp. 31-32.

²²⁰ Ivi, p. 38.

avanza la propria definizione di modernità, sunteggiando in uno dei suoi primi saggi, *Arte e coscienza d'oggi*, il nocciolo di quanto esposto nel presente capitolo. Dal testo spicca una lucida consapevolezza della percezione di crisi e smarrimento che permea la coscienza umana sullo scorcio del XX secolo: «Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio quel che in fondo è buio presto».²²¹ La solida fortezza degli universali è crollata e l'uomo si ritrova, solo, a vagabondare tra le rovine delle certezze passate. Senza il «lanternone» delle ideologie che possa illuminargli la via, l'individuo, rimasto con il fioco barlume del proprio «lanternino», si perde nell'oscurità che appesta le vite umane²²²:

A me la coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni.²²³

Il relativismo imperante della modernità, smorzando il lume delle verità supreme, condanna l'uomo, chiuso nel covo delle sue interpretazioni, a un'eterna miopia conoscitiva:

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove, è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno riesce a stabilirsi un punto fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili. Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi, che stan come nemi sopra una rovina [...]; castelli di sabbia, cui il menomo soffio atterra [...]. Ieri il realismo e il naturalismo, oggi il simbolismo e il misticismo, domani chi sa che cosa.²²⁴

²²¹ L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p.

²²² Per una concettualizzazione della lanterninosofia pirandelliana cf. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 151-153.

²²³ L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, cit., pp. 202-203.

²²⁴ Ivi, p. 196.

Crollo delle verità oggettive, relatività totalizzante, mobilità prospettica, perdita del senso comune, disgregazione individualistica, contraddittorietà, incertezze; tali sono i tratti costitutivi della coscienza moderna venerati dal modernismo: al Dio delle verità universali sono subentrati i nuovi idoli (i nuovi universali) del relativismo e movimento indomabili. Tali presupposti ricevono la loro più alta formulazione estetica nel saggio *L'umorismo* (1908), «in cui il modernismo italiano trova l'atto di nascita della sua presa di coscienza».²²⁵ Cangiano riconosce nello scritto pirandelliano un'«introiezione, nella teoria, di quella componente di movimento continuo»²²⁶ che, come già rilevato nel secondo paragrafo del capitolo, la reazionaria logica borghese assolutizza deprivandola della sua storicità. La nuova arte umoristica, spiega Pirandello, mira a scoprire il perpetuo divenire della realtà dietro l'immagine immobilizzata della vita che emerge dalla letteratura tradizionale:

Anch'essa l'Arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua con cui le anime si trovano?

L'arte, in genere, *compon*e; l'umorismo *decompon*e.

L'arte astra e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che semplifichi un po' troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. [...] 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. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro.²²⁷

Il brano mette in relazione antitetica l'arte tradizionale e quella umoristica. Se la prima paralizza la vita, astraendola e idealizzandola, in frammenti fissi e coerenti congiunti secondo i principi di logica e ordine («tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo»²²⁸), diversamente l'umorista esalta il perpetuo movimento dell'esistenza umana in tutta la sua irrazionalità e

²²⁵ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 15.

²²⁶ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 37.

²²⁷ L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 944-945.

²²⁸ Ivi, p. 942.

contraddittorietà, nell'intento di offrire una rappresentazione meno semplificata, quindi più aderente al vero, dell'esistenza umana:

La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche [...]. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori ordinariamente buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari. E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo?²²⁹

Il concetto di natura, precedentemente minato dallo storicismo ottocentesco, riaffiora nella sua nuova, ideologica, veste del movimento perenne:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, [...]. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle forme fittizie crollano miseramente.²³⁰

L'esaltazione (cristallizzante) del flusso vitale, che le maschere sociali tentano di cementare in una forma fissa, è il nuovo, astorico, universale contrapposto da Pirandello alle immobili e «astratte generalizzazioni formali che pretendono di fagocitare il particolare dissonante».²³¹

²²⁹ Ivi, pp. 946-947.

²³⁰ Ivi, p. 938.

²³¹ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 38.

L'umorismo attacca la pretesa di oggettività dell'arte tradizionale innestando «il grimaldello (individualistico) della *riflessione*»²³² che manomette il forziere dei valori assoluti per scoperciare il volto nascosto delle cose a discapito dei sistemi astratti e precostruiti.²³³ Pirandello stesso dichiara: «ogni qual volta mi trovo innanzi a una rappresentazione veramente umoristica [...] vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa. Ne cerco la ragione».²³⁴ La presa di coscienza sull'inautenticità delle forme in cui l'uomo è costretto a irrigidirsi è uno strappo che vena di amarezza la risata iniziale. La riflessione umoristica genera così il cosiddetto «*sentimento del contrario*»²³⁵:

Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo [...] a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no*; e tra il *sì* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.²³⁶

La coscienza umana si spacca al cozzo irrisolvibile di contrari equivalenti tra loro, tra i quali nessun superamento dialettico risulta possibile. L'umorista celebra la contraddittorietà della natura umana e «tali portati demistificanti, atti a smontare le ingenuità pretese della logica razionale e del realismo, finiscono per ricomporsi a loro volta in uno schema formale a valenza ontologica, che finisce per eguagliare la realtà (e la verità) al flusso vitale».²³⁷ Ciò, per ora Cangiano, comporta una perdita di coscienza del valore storico degli stessi principi che il modernismo innalza contro le costruzioni mentali comunemente ammesse, invischiandolo in un paradosso insolubile:

L'Umorismo, insomma, dopo aver smascherato le ipocrisie del moderno soggetto borghese [...] termina poi per perfezionare quella stessa logica, compensando il “danno” provocato dalla Storia in una nuova visione ideologica condotta su un livello di astrattezza estremo, sostituito il divenire alla storia e la teoria della conoscenza alla storicità.²³⁸

²³² Ivi, p. 40.

²³³ Cf. ivi, p. 39.

²³⁴ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 916.

²³⁵ Ivi, p. 911.

²³⁶ Ivi, p. 921.

²³⁷ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 42.

²³⁸ Ivi, p. 43.

La venerazione dell'incessante movimento metamorfico della vita e la sfiducia verso la conoscibilità oggettiva del reale decantate dai modernisti «si elevano a leggi generali, acquisendo lo stesso carattere *immobilizzante* delle precedenti speculazioni metafisiche».²³⁹ Se ogni interpretazione soggettiva è parimente degna, la verità, lungi da eclissarsi dietro il particolarismo conoscitivo, finisce per coincidere con lo stesso pluriprospektivismo e per assurgere, nel presentarsi come nudo movimento, a unica realtà possibile, pertanto imm modificabile. La considerazione del flusso come il modo naturale di vivere genera così «una verità fissa e allo stesso modo una corrente immobile».²⁴⁰ La marcia trasformatrice della prassi è stata elusa: si riaffaccia il principio ideologico (più volte segnalato lungo questa tesi), per cui nessuna azione può modificare la realtà.²⁴¹ Ciò costituisce il paradosso congenito l'ideologia modernista, la cui sintomaticità si staglia nitidamente nella poetica pirandelliana. L'autore siciliano

Scardina le incrostazioni del senso comune borghese [...], ma restituisce alla propria classe di appartenenza un'ideologia perfezionata, dove il *flusso* che la natura rappresenta giudica e distrugge, relazionandole alla sua eternità, le *forme* storiche, incluse, naturalmente, quelle che alludono ad una possibile modifica delle condizioni storiche.²⁴²

Pirandello è stato uno dei più rappresentativi e sensibili portavoce delle istanze moderniste. La sua poetica umoristica, dando adito a effetti stranianti nel lettore, mira a evocare l'idea che l'interiorità dell'uomo moderno sia dilaniata da ambiguità irrisolvibili, come quella tra vita e forma.

Nel corso della sua produzione artistica egli ha costantemente rappresentato l'inevitabilità tragica dell'impossibilità di ricomporre l'unità, e quindi l'aura, dell'eroe tragico [...] le opere narrative e teatrali di Pirandello diventano uno spazio in cui la consapevolezza del distacco tra uomini e natura, e la divisione interna agli esseri umani, produce infiniti riflessi e rispecchiamenti, al punto che alla fine prevale una polifonia di voci.²⁴³

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ M. Cangiano, *The "Totality" that Does not Die...*, cit., p. 43 (trad. mia).

²⁴¹ Cf. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 43.

²⁴² *Ivi*, p. 47.

²⁴³ M. Gieri, *Of Thresholds and Boundaries. Luigi Pirandello between Modernity and Modernism*, in *Italian Modernism...*, cit, p. 296 (trad. mia).

L'opera modernista immortalava la realtà esterna come polverizzata dal conflitto irresolubile di interpretazioni soggettive e quella interiore come scissa, multipla e alienata: la frantumazione del soggetto è una specificità dei personaggi di Pirandello, poiché questa è la vera essenza umana,²⁴⁴ la quale si conforma ai nuovi feticci del modernismo:

lo scollamento fra gesto e psicologia, cioè l'inappartenenza del gesto inconsapevole (contrapposto così all'azione consapevole) a chi lo compie; la frammentazione e l'isolamento delle passioni; la rottura dell'unità della persona; la disumanizzazione o burattinizzazione dell'uomo; la meccanizzazione della vita; la volontà, infine, di rivelare il vero volto delle cose oltre le convenzioni e le abitudini che le hanno offuscate.²⁴⁵

Il soggettivismo pirandelliano penetra nella psicologia di soggetti moderni, inabili a comprendere se stessi e il mondo circostante che li respinge²⁴⁶: «Essendo come sono, internamente divisi, questi personaggi sono fundamentalmente incapaci di stabilire un rapporto armonioso con il mondo dell'esperienza».²⁴⁷ La svolta interiore, che nel corso dell'Ottocento ha progressivamente abbandonato la lente macroscopica puntata sugli eventi pubblici per scandagliare microscopicamente l'oscuro e irrazionale mondo psichico di un soggetto in crisi, raggiunge con il modernismo esiti inauditi: «Scuotendo l'io dal trono di cartapesta dei suoi privilegi revocati, i modernisti finiscono con l'infliggergli la stessa pena che gli infliggono i tempi: per questo, poi, si trovano a cercargli una riabilitazione e a farne l'unica sorgente abilitata del discorso».²⁴⁸ In *Arte e coscienza d'oggi* Pirandello traccia il ritratto dell'uomo contemporaneo, sunteggiando i segni che saranno costitutivi dei personaggi modernisti affetti dal quello che definisce «inanismo contemporaneo», ossia

egoismo, spossatezza morale mancanza di coraggio di fronte alle avversità, pessimismo, nausea, disgusto di se stessi, neghittaggine, incapacità di volere, fantasticheria, straordinaria emotività, suggestibilità, bugiarderia incosciente, facile eccitabilità dell'immaginazione, mania d'imitare e sconfinata stima di se stessi. Esso s'adagia, anzi si sdraia in un concetto di determinismo fatale.²⁴⁹

²⁴⁴ Cf. *ivi*, pp. 298-300.

²⁴⁵ R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 120.

²⁴⁶ Cf. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 112.

²⁴⁷ M. Gieri, *Of Thresholds and Boundaries...*, cit., p. 301 (trad. mia).

²⁴⁸ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 20.

²⁴⁹ L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, cit., p. 197.

Simili termini non suonano nuovi all'orecchio: essi, infatti, sono progressivamente emersi già nel corso del secondo Ottocento grazie al meticoloso scandaglio introspettivo operato dai grandi romanzieri (toccati in questa tesi) su personalità problematiche, precorrendo la strada verso il modernismo. Schiacciati dalle rovine della tradizione gli individui che si apprestano a fare il loro ingresso nel nuovo secolo si sentono «smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile». La realtà è priva di senso e gli uomini non possono che chiudersi in se stessi nella vana attesa di «un avvenimento qualunque, purché nuovo e straordinario, che finalmente venga a scuoterli, a interessarli». Ma sussistono solo solitudine e frustrazione, le quali ingrigiscono le loro vite trascinate, incatenandoli a un'incancellabile indolenza: «E vivere, perché?», «E come si crede alla vanità della vita, si crede all'inutilità della lotta [...]. Il possesso non risponderà giammai al desiderio, l'uomo non si libererà giammai dalle sue catene». All'orizzonte, dichiara Pirandello, non si intravede solamente «il tramonto di un'intera concezione religiosa, politica e filosofica; ma un crepuscolo dei popoli; non solo una *fin de siècle*, ma una *fin de race*».²⁵⁰ L'uomo non dispone più delle forze attive necessarie per spezzare le sbarre della prigione che lo ingabbia. Egli è perseguitato da un insopprimibile stato di inquietudine e smarrimento e le sue decisioni vengono incessantemente manovrate dall'illogica casualità delle forze irrazionali che sconvolgono il suo inconscio. I modernisti manifestano l'intento patente di dileguare una volta per tutte la finta risoluta coerenza della maschera borghese, esaltando l'immodificabilità del reale e l'inafferrabilità della mutevole e franta interiorità umana. Ciononostante, lungi da dissolvere le logiche della borghesia capitalistica, il modernismo finisce per essere il frutto della sua più sordida ideologia.

3.3.2 *La soggettivazione totalizzante ne I vecchi e i giovani*

La scelta del romanzo conclusivo della presente tesi è ricaduta su *I vecchi e i giovani* di Pirandello (pubblicato a puntate nel 1909 e poi in volume nel 1913), poiché, pur nel recupero di espedienti narrativi spiccatamente ottocenteschi (l'impalcatura storica e il narratore extradiegetico), che diversi critici, tra cui Giovanni Macchia, leggono come un passo indietro

²⁵⁰ Ivi, pp. 195-200.

rispetto alle innovazioni de *Il fu Mattia Pascal* e *L'Umorismo*,²⁵¹ l'opera si dispiega come pienamente ascrivibile alla poetica modernista, fruttando gli esiti più maturi e radicali del lento processo di soggettivazione ampiamente tracciato in questo elaborato. Sebbene il paradigma ottocentesco sopravviva nella veste formale, l'*inward turn* produce risultati eversivi tali da marcare un punto di non ritorno nella narrativa di inizio Novecento. È l'epoca del modernismo.

Come accennato, *I vecchi e i giovani* esibisce la tipica veste narrativa del romanzo storico, affrescando come sfondo delle vicende particolari un tassello significativo della storia dell'Italia unita, quello delle sommosse, brutalmente represses, dei Fasci siciliani e degli scandali della Banca Romana, in particolare negli anni che intercorrono tra il 1892 e il 1894 e che segnano il tramonto degli ideali risorgimentali. Ciononostante, come preannunciato sintomaticamente da alcuni romanzi storici di secondo Ottocento (si pensi ai già esaminati *Guerra e pace* e *L'educazione sentimentale*), che manifestano la progressiva eclissi delle grandi vicende storiche dietro la galassia delle stelle soggettive, *I vecchi e i giovani* disintegra la pretesa di oggettività costitutiva del genere storico in un'accozzaglia di punti di vista parziali; gli eventi storici, come dichiara Salinari, sono ridotti a «fatti accessori e non caratterizzanti».²⁵² Angelo Pupino puntella la stessa tesi, precisando come nel romanzo non è che sia assente la storia, o il suo legame con le vicende private, «Solo che non è fondante».²⁵³ I motivi socio-politici, prosegue, vengono sì riportati con scrupolosa aderenza e referenzialità rispetto al mondo extra-finzionale, tuttavia il baricentro dell'opera è «la dimensione dei personaggi più intima e recondita, magari ignota a loro stessi; sono le psicologie individuali fin nei tortuosi recessi dell'inconscio. Solo per costruire una loro cornice si inquadrano in una data storia, ma possono sussistere [...] anche fuori di quella».²⁵⁴ L'impalcatura del romanzo storico viene pertanto superata, avanza Aldo Maria Morace, dall'interno, ossia rovesciando la fiducia verso l'universalità e la totalità oggettiva nel moderno caos delle opinioni e crisi soggettive. Crollano i tradizionali schemi interpretativi della realtà con cui gli uomini solevano attribuirle «un senso assolutizzante, una direzione progressiva, una consistenza» per resistere al naufragio e

²⁵¹ Cf. G. Persiani, *Note per una rilettura de "I Vecchi e i giovani" di Luigi Pirandello*, in *Atti del V Congresso degli Italianisti Scandinavi*, Bergen, 25-27 giugno 1998, a cura di K. Blücher, Bergen, Universitetet i Bergen, 2000, p. 56.

²⁵² C. Salinari, *I vecchi e i giovani*, in *Il romanzo di Pirandello. Scritti di A. L. de Castris, N. Borsellino, N. Tedesco, G. Mazzacurati, G. Rosowsky, C. Salinari, M. Ricciardi, C. Micocci, F. Angelini, E. Ferrario, R. Sogliuzzo, M. Guglielminetti, R. Barilli, G. Andersson, J. Moestrup, K. Zaboklicki, G. Finocchiaro Chimirri, F. Nicolosi*, a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, 1976, p. 104.

²⁵³ A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Roma, Salerno, 2008, p. 203.

²⁵⁴ Ivi, p. 204.

parcellizzazione dell'esistenza.²⁵⁵ Proprio il romanzo meno innovativo, stando a un filone della critica letteraria, è in realtà secondo Morace «il più contemporaneo di Pirandello per questo ribaltamento [...] scarnificante di un possibile rapporto fiducioso con la Storia»,²⁵⁶ la quale si rivela oramai, giudica Vittorio Spinazzola, incapace di fornire ai moderni la bussola indispensabile per orientarsi in mezzo all'anarchia delle esistenze e valori umani.²⁵⁷ Con questo romanzo Pirandello intercetta il sentimento diffuso di disincanto della contemporaneità, innestandolo nell'epoca postrisorgimentale e proponendolo (ideologicamente) secondo forme narrative più tipicamente ottocentesche, sulle quali, cionondimeno, apporta notevoli innovazioni. Margherita Ganeri rileva come l'autore siciliano, inneggiando al relativismo totalizzante e alla fatuità dei valori sociali e soggettivi, eroda ogni certezza storica²⁵⁸:

i grandi eventi storico-politici restano sullo sfondo, nascosti alla visuale e non scandiscono davvero il ritmo dell'azione. Nei *Vecchi e i giovani* [...] il *continuum* cronologico si frantuma in una pluralità di monadi pulviscolari. [...] Il tempo e lo spazio, quindi, sono relativizzati e soggettivizzati. E dunque non esiste più, e non è più documentabile, la verità dei fatti: tra storia e finzione sembra essersi azzerato lo scarto sostanziale su cui si era fondato il genere.²⁵⁹

Il romanzo, pur sotto le spoglie della tradizione letteraria, ne esibisce allo stesso tempo uno scarto irrimediabile, radicalizzando la soggettivazione e vanificazione totale della storia, oramai deprivata di un sistema valoriale collettivo:

Ogni personaggio ha le proprie ragioni politiche, che sono differenti perché scaturite da diverse motivazioni personali, avendo gli interessi individuali preso il posto dei programmi condivisi, e avendo dunque le motivazioni psicologiche rimpiazzato quelle storico-sociali. Il diritto del personaggio al proprio contingente punto di vista pone in crisi i valori sovra-individuali introducendo quella mancanza di coesione che distrugge ogni possibile elemento simbolico sovra-individuale tipico del romanzo storico.²⁶⁰

²⁵⁵ Cf. A. M. Morace, *Introduzione*, in L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, a cura di A. M. Morace, Milano, Mondadori, 2018, p. LVII.

²⁵⁶ Ivi, pp. LVII-LVIII

²⁵⁷ Cf. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori riuniti, 1990, p. 20.

²⁵⁸ Cf. M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, pp. 145-146.

²⁵⁹ Ivi, pp. 146-147.

²⁶⁰ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 52.

Il relativismo è il nuovo paradigma gnoseologico che si affaccia e si impone sull'orizzonte culturale del nuovo secolo, traducendosi, nell'opera pirandelliana, in un mutamento continuo dei singoli punti di vista che gremisce le pagine di voci e opinioni contrastanti. La narrazione nei *Vecchi e i giovani* procede secondo un affastellamento di «microstorie senza sequenzialità, formalizzando il caos dei fatti e la disgregazione delle coscienze individuali».²⁶¹ La realtà storica che Pirandello affresca sullo sfondo frustra l'agognato sogno di un'Italia organica e compatta: i particolarismi e gli interessi personali frantumano l'orizzonte politico, condannando la nazione a una crisi latente e a un futuro senza prospettiva di mutamento.²⁶² Nel vuoto del presente ogni personaggio avanza seguendo la tremolante lanterna della propria verità, tanto che nel romanzo è assente un punto di vista privilegiato che riconduca il coacervo di opinioni a una visione organica, centrifugando il corpo narrativo in una galassia di prospettive inconciliabili.²⁶³ Basti pensare alla nobile famiglia Laurentano, nucleo catalizzatore delle vicende narrate, frantumata al proprio interno dal cozzo delle opinioni socio-politiche: il principe Don Ippolito è un sostenitore nostalgico del decaduto regime borbonico, il fratello intellettuale Don Cosmo, avvedutosi della precarietà della vita, si dissocia da ogni partito politico, e la sorella Caterina, ligia agli ideali patriottici del padre, rinuncia alla propria ricchezza per fuggire con il garibaldino Stefano Auriti. Il figlio di questi, Roberto, da ragazzino si unisce al padre nella spedizione dei Mille, per presentarsi poi, vecchio e disincantato, alle elezioni nazionali per un seggio nel collegio di Girgenti, mentre il nipote, Antonio Del Re, incagliato in un'insofferente abulia esistenziale, giunge ad aspirare idealisticamente, quindi fallimentarmente, a un atto terroristico che faccia esplodere il Parlamento. Tra i giovani della famiglia Laurentano spicca la figura di Lando, figlio di Ippolito, che aderisce al socialismo in maniera tiepida e superficiale, solo perché indotto dal desiderio personale di demolire le paralizzanti forme inautentiche della vita e aderire così al suo perpetuo flusso. In casa Laurentano, infine, si distingue il personaggio di Mauro Mortara, ex-rivoluzionario e garibaldino al seguito di don Cosmo e guardiano, astruso dalla temporalità storica, delle memorie antiquate del suo sogno risorgimentale. Da un simile catalogo di ideali politici emerge un quadro altamente prismatico, «ulteriore sintomo della frammentazione valoriale, cioè dell'atomizzazione».²⁶⁴ Come constata Ganeri, se la lotta tra i partiti si risolve nella dichiarazione di vincitori e vinti, quella tra gli uomini, invece, trascina tutti, vecchi e giovani,

²⁶¹ A. M. Morace, *Introduzione*, cit., p. VII.

²⁶² M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., pp. 50-51.

²⁶³ Cf. A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Roma, Salerno, 2008, p. 231.

²⁶⁴ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 54.

allo smacco esistenziale: il disincanto svela l'insensatezza della vita umana.²⁶⁵ A esasperare l'irriducibilità delle opinioni a una verità unica e condivisa è l'adozione di un narratore eterodiegetico, il quale, memore della lezione verista, «si riflette nei molteplici specchi deformanti dei suoi tanti e disparati personaggi»,²⁶⁶ immergendosi nella loro coscienza e mimetizzandosi dietro la loro limitata visuale. Paradigmatico è il passo in cui il narratore si rifrange nella relatività dei punti di vista degli abitanti di Girgenti, i quali si sforzano di ricostruire, velleitariamente, la verità sia dietro la fuga da Roma degli amanti Nicoletta, moglie del ministro Corrado Selmi, e Aurelio Costa, direttore delle miniere di Flaminio Salvo, sia dietro la loro uccisione ad opera degli operai delle solfare:

Ma *forse* per astio, ecco, per astio contro Dianella Salvo [la figlia di Flaminio], che amava segretamente il Costa... *Forse?* [...] *Forse* egli, il Costa, credeva, o almeno sperava che, annunciando subito all'arrivo che anche lui si era ribellato al Salvo, quelli dovessero accoglierlo come uno di loro e non tenerlo più responsabile delle mancate promesse. E poi, lì, ad Aragona, aveva la casa; *forse* vi andava soltanto per prendere la roba [...], col proposito di ripartire subito, di ritornarsene in Sardegna al posto di prima. Sì; ma con la donna? doveva andar lì, tra nemici, con la donna? [...] Eh, ma *forse* ella, ella stessa aveva voluto affrontare insieme il pericolo [...].

Così, i particolari della strage erano per minuto e quasi con voluttà d'orrore descritti e rappresentati, come se tutti vi avessero assistito e lo avessero ancora davanti agli occhi.²⁶⁷

L'accozzaglia di supposizioni parziali impedisce di ricomporre la frantumata obiettività; la voce narrante ne registra la scomposizione insolubile, senza avanzare alcuna soluzione all'ingarbugliato enigma; del resto, si chiede Pupino, «esiste poi *la* verità?». ²⁶⁸ Ciò che appare come realismo, suggerisce Cangiano, è invero sottoposto a un grappolo di impressioni e opinioni intradiegetiche,²⁶⁹ le quali sbucano grazie all'impiego pirandelliano, per Spinazzola rivoluzionario, della terza persona:

La voce del narratore tende così a confondersi con quella dei personaggi narrati; e l'assolutezza del suo punto di vista si relativizza, nella partecipazione alla molteplicità dei loro punti di vista parziali, interessati, univoci. [...] Per questo aspetto, l'io leggente non

²⁶⁵ Cf. M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 150.

²⁶⁶ A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., p. 221.

²⁶⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 331-332 (il corsivo è mio).

²⁶⁸ A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., p. 229.

²⁶⁹ Cf. M. Cangiano, *The "Totality" that Does not Die...*, cit., p. 37.

può dunque più affidarsi semplicemente alla garanzia di oggettività fornitagli da un io scrivente ben identificato, che si qualifica come il depositario aprioristico d'un criterio di verità indiscutibile.²⁷⁰

L'onniscienza tolstoiana che sbroglia gli intricati fili narrativi per riannodarli in un arazzo armonico e compatto è oramai un miraggio: nell'opera pirandelliana conflagra il relativismo gnoseologico, sancendo il fallimento di ogni progetto collettivo e individuale.²⁷¹ Sebbene l'autore riesumi un espediente precipuo del romanzo realista e naturalista, a discapito della prima persona adoperata nell'acuto scavo introspettivo del *Fu Mattia Pascal*, il narratore dei *Vecchi e i giovani*, mediante il «metodo di straniamento dall'interno»,²⁷² tradotto formalmente in discorsi indiretti liberi o soliloqui, sa calarsi con grande profondità di scandaglio nei meandri della mente umana, scrutando, grazie al suo «camaleontismo continuo»,²⁷³ le inquietudini inconscie dei diversi personaggi. Ognuno di essi, fatta eccezione, come si vedrà, di Don Cosmo, patisce un collasso psicologico conseguente allo sgretolamento del sistema valoriale socialmente ammesso²⁷⁴ e al naufragio delle proprie idealità. Sia i vecchi sia i giovani soffrono una latente crisi di identità che sospinge alla luce l'inautenticità delle loro maschere:

ciascuno di essi, si trova al centro di un dibattito in cui gli impulsi del profondo, discordanti e imprevisi, aggrediscono e condannano il volto di superficie. La linea del bene e del male si fa incerta e serpeggiante, man mano che accanto alle motivazioni solari emergono quelle inconscie, cioè quelle represses dal sistema dominante più o meno volontariamente accettato.²⁷⁵

I personaggi, prosegue Barilli, vanno incontro a uno scioglimento irrefrenabile della loro personalità fissata in forme precostruite: «i caratteri individuali a tutto tondo [...] *non ci sono più*, o perlomeno stanno liquefacendosi».²⁷⁶ Disorientati dinnanzi all'insensatezza della modernità:

²⁷⁰ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 25.

²⁷¹ Cf. M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 150.

²⁷² V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 166.

²⁷³ Cf. *ivi*, p. 154.

²⁷⁴ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 52.

²⁷⁵ R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1981, p. 157.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 160.

i personaggi pirandelliani vanno errando alla vana ricerca di una formula di salvezza dall'inesistenza, si contraggono spasmodicamente in un conato resistenziale all'assurdo, per poi ricadere sconfitti nel vuoto dell'atonia, nell'accidioso involversi della vita dentro il gioco mascherante delle sue vane formule di interpretazione.²⁷⁷

Qui la poetica umoristica trova una piena applicazione: grazie al suo occhio distaccato, essa scompone la coscienza dei personaggi mettendo a nudo l'illusorietà delle loro forme ideali e scandagliando la pesante insoddisfazione, sedimentata nel fondo della propria esistenza, verso una vita che spegne ogni aspirazione al mutamento.²⁷⁸ Lungi da deragliare dai binari delle dichiarazioni poetiche di Pirandello, *I vecchi e i giovani* ne costituiscono un brillante esemplare. Nell'imbastire l'intricata psiche delle sue creature, egli si serve della «complessità chiaroscurale del sentimento del contrario»,²⁷⁹ generando identità scisse e plurime sull'orlo di una dissoluzione totale. Tra le figure maggiormente bersagliate dalla scomposizione umoristica dell'interiorità si segnala Lando Laurentano. Il giovane angustiato da dubbi e tormenti esistenziali incarna il «dramma dell'uomo nuovo»²⁸⁰: dotato di una spiccata sensibilità, egli avverte il peso della stagnazione del suo tempo che pietrifica ogni pulsione trasformatrice dello *status quo*. «Età sterile, per forza, la sua [...]. Bisognava assistere, tristi e inerti, allo spettacolo di tutti coloro che avevan dato mano all'opera e volevano ora essere soli a darle assetto».²⁸¹ Lo stato di impotenza e inettitudine che aggrava il malessere interiore di Lando, precludendogli ogni slancio attivo per scuotere l'Italia addormentata, si rovescia in una morbosa «febbre dell'agire, del fare, dell'andare».²⁸² Sull'orizzonte dell'età presente si intravedono solo «Composizioni artificiose, vita fissata, rappresa in forme immutabili, costruzioni logiche, architetture mentali, induzioni, deduzioni», un muro di finzioni che «fissava in sé e tutt'intorno a sé in forme determinate il flusso continuo della vita!». Perciò, sollecitato dall'eroica missione di radere al suolo le iniquità che aggravavano sulla maggioranza degli italiani e di risvegliare in essa «una volontà e un sentimento che facessero impeto a scalzare, a distruggere, a disperdere tutte quelle forme imposte da secoli, in cui la vita s'era ponderosamente irrigidita», Lando Laurentano si avvicina alla causa socialista: «immaginava qualche scoppio improvviso che mettesse in iscompiglio ridicolo a un tempo e spaventoso tutto quel mondo fatuo, fittizio».²⁸³ È

²⁷⁷ A. M. Morace, *Introduzione*, cit., pp. XXIII-XXIV.

²⁷⁸ Cf. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 59.

²⁷⁹ M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 148.

²⁸⁰ R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 162.

²⁸¹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 250.

²⁸² A. M. Morace, *Introduzione*, cit., p. LVIII.

²⁸³ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 253-255.

da puntualizzare che ciò che lo muove davvero è un malessere intestino verso le maschere che paralizzano la piena vitale palpitante nei recessi del suo io ed è proprio dal rovello della sua psiche che affiorano in tutta la loro gravidanza i precetti enunciati nell'*Umorismo*:

Ma se già egli stesso, con quel suo corpo, era una forma determinata, una forma che si muoveva, che poteva seguire fino a un certo punto questo flusso della vita, fino a tanto che, man mano irrigidendosi sempre più, il movimento già a poco a poco rallentato non sarebbe cessato del tutto! Ebbene, certi giorni, arrivava a sentire per il suo stesso corpo, così alto e smilzo, per il suo volto bruno pallido [...] dal naso imperioso in contrasto con gli occhi da arabo sonnolento e voluttuoso, una strana antipatia. Se li guardava nello specchio come se fossero d'un estraneo. Dentro quel suo stesso corpo, intanto, in ciò che egli chiamava anima, il flusso continuava indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti ch'egli imponeva per comporsi una coscienza, per costruirsi una personalità. Ma potevano anche tutte quelle forme fittizie, investite dal flusso [...] ch'egli aveva con cura incanalato ne' suoi affetti, nei doveri che si era imposti, nelle abitudini che si era tracciate, poteva in un momento di piena straripare e sconvolgere tutto.

Ecco: a uno di questi momenti di piena egli anelava!²⁸⁴

Lando attende pertanto l'onda impetuosa che abbatta la forma fissa della sua identità e rispetto alla quale egli si riconosce come un «estraneo». Dinnanzi allo specchio vive uno sdoppiamento del proprio io, sino a ridursi a «ombra vana, minima, che un lieve soffio avrebbe spazzato via»,²⁸⁵ personificando lucidamente la dicotomia umoristica tra vita e maschera. Eppure, se la causa meridionale gli pare appagare la sua personale propulsione al disordine contro le forme irrigidite, individuate nello stato liberale, Lando permane ingabbiato nel suo narcisistico desiderio di una vita autentica, per la quale, sottolinea Cangiano, non è disposto a rinunciare ai suoi privilegi aristocratici.²⁸⁶ Analogamente, Morace intuisce come l'appoggio alle masse operaie di Lando in realtà «sia un inconsistente socialismo di reazione e di rimozione, come fuga da se stesso ma non dalla società di cui è parte nel profondo».²⁸⁷ Quando si raccoglie l'adunanza dei rappresentanti dei Fasci nella sua casa romana, egli vi partecipa con distacco, come se fosse uno spettatore a teatro: «gli pareva la prova generale di una rappresentazione. Tutti quei giovani si erano anche loro assegnate le parti e gli pareva che [...] le recitassero con

²⁸⁴ Ivi, p. 153.

²⁸⁵ Ivi, p. 256.

²⁸⁶ Cf. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., pp. 60-61

²⁸⁷ A. M. Morace, *Introduzione*, cit., p. XL.

artificioso calore». Lando non riesce a scrollarsi di dosso l'estraneità rispetto agli ideali di cui vorrebbe farsi portavoce: «Perché lui solo non riusciva ancora a comporsi una parte? perché ancora, ancora dentro, esasperatamente, gli scattava la protesta: - No, non è questo?». ²⁸⁸ Se alle prime notizie dei moti deflagrati in Sicilia si riaccende nel Laurentano la speranza che «Là, là soltanto, forse, or ora, la gioventù nuova, al gioventù soffocata, attossicata, sacrificata, potrebbe dare un crollo a questa vile, oltracotante oppressione dei vecchi, e prendersi finalmente uno sfogo, e affermarsi vittoriosa», ²⁸⁹ quando la piena agognata sopravviene in tutta la sua impetuosità, Lando cade in una crisi che lo conduce a una rivalutazione delle proprie idee. ²⁹⁰ Una volta tornato sull'isola imbrattata del sangue popolare, egli, svuotato dei suoi slanci ideali, prende coscienza della follia e velleitarietà delle illusioni socialiste:

Come avevano potuto illudersi i suoi amici d'esser riusciti in pochi mesi, con le loro prediche, a rompere quella dura scorza secolare di stupidità armata di diffidenza [...] che incrostava la mente dei contadini e dei solfarai di Sicilia? Come avevano potuto creder possibile una lotta di classe, dove mancava [...] ogni coscienza?

Tutta, da cima a fondo, la tattica era sbagliata. Non una lotta di classe, impossibile in quelle condizioni. ²⁹¹

Senza una coscienza di classe i sogni socialisti si sono rivelati bolle di fantasia scoppiate cruentemente nella morte e sangue innocente. In Lando la chimera di un'azione trasformatrice del reale si estingue dunque nell'indignazione verso se stesso e i suoi compagni, ²⁹² scoperciando la sua estraneità rispetto un'ideologia da cui, inconsciamente, si è sempre sentito alieno:

Lando mirò i penosi atteggiamenti sguajati, le comiche acconciature, le facce disfatte dalla stanchezza de' suoi amici, e invidiò il loro sonno e ne provò sdegno allo stesso tempo. [...] Potevano dormire, quei suoi amici, dimentichi del sangue di tante vittime, dimentichi dei compagni caduti in mano dalla polizia [...].

Si alzò anche lui [...], desideroso d'uscire all'aperto, a trarre una boccata d'aria, per liberarsi dall'angoscia che l'opprimeva. ²⁹³

²⁸⁸ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 275.

²⁸⁹ Ivi, pp. 344-345.

²⁹⁰ Cf. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 151.

²⁹¹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 379.

²⁹² Cf. C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 266.

²⁹³ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 416.

Conscio del disastroso fallimento dei suoi ideali («uno sbaglio commesso»²⁹⁴), al fioco lume della candela riceve la visita di un'epifania, emblematica dei personaggi modernisti, che lo estrania dalla sua persona, distaccandolo dalla vita:

ebbe l'impressione che una strana realtà impensata gli s'avventasse a gli occhi all'improvviso, con la stramba inconseguenza di un sogno. Da un pezzo non vedeva più la ragione de' suoi atti, che gli lasciavan tutti uno strascico di rincrescimento, un amaro sapore d'avvilimento; ma ora, più che mai, di fronte alla realtà così stranamente spiccata di quel suo zio fuori della vita, in quell'antica solitaria campagna [...], con quella candela in mano. Fu tentato di spengerla. [...] Udì la voce del vento, i boati del mare: fuori era il bujo tempestoso; anche quello della sorte, che lo aspettava. Bisognava che in quel bujo, a ogni costo, assolutamente, trovasse una ragione d'agire, in cui tutte le sue smanie si quietassero, tutte le incertezze del suo intelletto cessassero dal tormentarlo. Ma quale? ma quando? ma dove?²⁹⁵

Dissipandosi, l'agnizione abbandona Laurentano al buio di un angoscioso interrogativo sul senso da attribuire alla propria vita mummificata in un'inscalfibile sterilità. Seguendo le orme del nonno, egli ripone nell'esilio a Malta la speranza di colmare quel vuoto esistenziale che lo consuma internamente,²⁹⁶ scovando quella «ragione d'agire» contro l'inerzia che ammorba il suo tempo e che alla fine, si insinua il sospetto, sia forse più sua.²⁹⁷ Lo scacco deludente del suo progetto d'azione mette a nudo l'inappropriatezza di Lando ad estrinsecarlo sul piano della prassi; il giovane Laurentano di fatti non porta avanti una lotta politica o storica, bensì la personalistica battaglia culturalista dell'esistenza contro la forma e che egli si illude di trasporre sul piano della vita reale. La sua è «un'illusione attuativa» (la stessa poi dei personaggi esaminati in questa tesi) che lo trattiene nella pura sfera contemplativa, distogliendolo in tal modo dal campo dell'azione e quindi dall'attuazione concreta dei suoi ideali.²⁹⁸ Lando sussume su di sé i tratti precipui del personaggio pirandelliano il quale, nel disincanto delle proprie costruzioni mentali, viene colto da una straziante crisi d'identità. È colui che dinnanzi allo specchio «si vede vivere»²⁹⁹ nello sdoppiamento e dissolvimento della propria personalità, che

²⁹⁴ Ivi, p. 382.

²⁹⁵ Ivi, p. 414.

²⁹⁶ Cf. A. M. Morace, *Introduzione*, cit., p. LV.

²⁹⁷ Cf. A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., p. 203.

²⁹⁸ Cf. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., pp. 61-62.

²⁹⁹ Cf. G. Persiani, *Note per una rilettura de "I Vecchi e i giovani" di Luigi Pirandello*, cit., p. 60.

riesce così a squadrare dall'esterno per cogliere l'inautenticità della sua forma. Va sottolineato che Lando non è l'unico personaggio a manifestare una simile lucidità di coscienza, di fatti, anche Francesco D'Atri, grazie a una sottile attività introspettiva, si scopre estraneo a se stesso, a quella maschera di primo ministro che il suo autore si cura di dipingere umoristicamente. Lontano dall'eroico garibaldino e straordinario politico che era stato nel suo glorioso passato, Francesco compare come la caricatura di un uomo anziano divenuto a sessantasette anni il marito di una giovane ragazza, Giannetta, dal corpo villosa e dalla folta barba tinta color canarino come quei radi capelli che cingono la sua grossa nuca lucida. Il riso scaturito dal ritratto buffo e ridicolo si rovescia in compassione per quell'uomo che «soffriva atrocemente, in silenzio», morso dal pianto della figlia (acquisita perché frutto del tradimento della moglie con Corrado Selmi), la quale risveglia in lui l'insopportabile senso di colpa per il ricordo di una bambina disumanamente trucidata durante la repressione dei rivoltosi a Caltavuturo. È l'immagine di se stesso riflessa nello specchio che gli svela la perdita del contatto con il suo io più autentico, sepolto da una stratificazione di maschere spietate, le quali scindono la sua identità in molteplici ruoli attoriali che egli ripugna, ma a cui è incatenato, nonostante il suo desiderio di ritirarsi dalla scena:

da un pezzo ormai Francesco D'Atri non aveva più la guida di sé, né più lui soltanto comandava in sé a sé stesso. Non eran più suoi gli occhi con cui si guardava; eran d'un altro Francesco D'Atri, che dallo specchio gli si faceva incontro ogni mattina con aria rabuffata e di sdegnoso avvillimento [...]. Né questo era il solo Francesco D'Atri che si rifacesse vivo in lui, nella senile disgregazione della coscienza [...].

Egli era oramai un povero vecchio, che volentieri si sarebbe rannicchiato in un cantuccio per non smuoversene più; ma tanti altri *lui* spietati, che gli sopravvivevano dentro, approfittando di quel suo smarrimento, non volevano lasciarlo in pace [...] e lo costringevano a mentire senza bisogno, a sorridere quando non ne aveva voglia.³⁰⁰

Francesco D'Atri scopre in se stesso *centomila* «altri *lui*», generati dagli sguardi esterni alla sua persona e che lo costringono a condurre la propria vita nella finzione e nella menzogna. Essi vanificano e rifrangono il suo essere *uno*, rendendolo pertanto *nessuno*: la materia che plasmerà Vitangelo Moscarda è già presente *in nuce* in questo personaggio. L'unità del soggetto viene liquidata in seguito allo sdoppiamento umoristico che scompone, sempre e solo dall'interno,

³⁰⁰ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 225-226.

l'identità del personaggio: «È nell'io [...], è in esso, nella sua intimità, non in una dualità o pluralità di individui, che si può insomma cogliere e misurare l'annichilimento dell'integrità in virtù di una tensione antitetica che può scinderla persino in "centomila" frammenti».³⁰¹ È degno di attenzione il caso di Flaminio Salvo, il quale, nonostante l'orgoglio di essere il campione della vita pratica e vincitore della lotta per il successo, facendosi portavoce della borghesia capitalistica più scaltra e intraprendente, talvolta riceve, proprio come Thomas Buddenbrook o Andrej Bolklonskij, l'intuizione dell'inconsistenza dei propri trionfi che suscita in lui nausea e disgusto per il ruolo che deve recitare: «E di tant'altra vita, vita d'affetti e di idee, che mi s'agita dentro, nessuno che abbia mai avuto il più lontano sospetto... Con chi puoi parlarne? Sono fuori della parte che devo rappresentare».³⁰² Barilli intuisce come in Pirandello i personaggi più risolti e irremovibili nelle loro costruzioni mentali siano quelli che più di frequente sono visitati da lampi rivelatori³⁰³: «Non ci meraviglieremo quindi che proprio dalla bocca del Salvo venga uno dei più intensi elogi alla vita, alla sua mobilità e fluidità»,³⁰⁴ con cui, subdolamente, mira a irretire Aurelio Costa, inducendolo a non reprimere le sue pulsioni vitali e ad affrancarsi dalla sua condizione attuale. A monte, Salvo è sollecitato dalla speranza che il ragazzo ceda all'antica passione per la moglie di Capolino, Nicoletta, e rinunci in tal modo alla figlia Dianella, per la quale il padre ambisce a un partito migliore: «Non ti tracciar vie da seguire, figliuolo mio; né abitudini né doveri; va', va', muoviti sempre; scrollati di tratto in tratto d'addosso ogni incrostatura di concetti; cerca il tuo piacere e non temere il giudizio degli altri e neanche il tuo».³⁰⁵ L'invito di Salvo a rinunciare al ruolo sociale da recitare innesca nel giovane Aurelio un'improvvisa crisi di identità tale da fargli esperire lo sdoppiamento del proprio io:

ebbe l'impressione di non trovar più se stesso in sé, e si fermò come per cercarsi. [...] egli era per gli altri qualcosa di più, che per sé stesso, un altro Aurelio Costa, ch'egli non conosceva bene [...]; restava perciò dinnanzi agli altri, in uno stato d'animo angustioso, in una strana apprensione confusa, di venir meno all'aspettativa altrui, di decadere dalla sua reputazione [...].

³⁰¹ A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., pp. 178-179.

³⁰² L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 211.

³⁰³ Cf. R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., pp. 163-164.

³⁰⁴ Ivi, p. 164.

³⁰⁵ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 212.

Quella sera, Aurelio Costa avvertì più che mai quel senso di inesplicabile fastidio che gli cagionava sempre la propria ombra, che s'allungava sperticamente, assottigliandosi innanzi a lui.³⁰⁶

Estraniato dalla versione di sé conforme alle aspettative altrui, ma che egli non riconosce, l'indolente Aurelio presta ascolto al tarlo inculcatogli dalle parole di Salvo, fuggendo assieme a Nicoletta verso il loro tragico destino. Similmente a Flaminio Salvo, il deputato Corrado Selmi encomia a Caterina la leggerezza, solo apparente, della propria vita, libera dalle forme che ne congelano il magma palpitante:

la vita è una piuma, donna Caterina! Un soffio, e via... Lei vuol dar peso a una piuma? [...] Dovendo vivere, scusi, non le sembra che sia necessario mantenere l'anima nostra in uno stato... dirò così, di fusione continua? Perché arrestare questa fusione e far apprendere l'anima, fissarla, irrigidirla in codesta forma triste, di piombo?³⁰⁷

Eppure, le intuizioni fulminee di simili personaggi sulla vera essenza dell'esistenza si spengono come un lampo³⁰⁸: da un lato Flaminio Salvo torna a recitare la parte del borghese approfittatore, il quale, smanioso di procacciarsi vantaggi utilitaristici, è disposto a tutto, alla morte di Aurelio o alla pazzia della figlia; dall'altra Corrado Selmi, lungi da librarsi in aria come vapore, precipita nel fango di uno scandalo per debiti, che lacera il proprio essere svelando il volto orrido di se stesso:

Ebbe di nuovo paura di sé: paura di assumer coscienza precisa di un certo che oscuro e orrendo che gli s'era cacciato all'improvviso nel fondo dell'essere e glielo scompigliava, dandogli quell'impressione d'esser come squarciato dentro, irrimediabilmente. [...] Sentì, con terrore, che non gli era più possibile ristabilire una relazione qual si fosse tra sé e tutto ciò che lo circondava. Sì, poteva guardare; ma che vedeva? poteva parlare; ma che dire? poteva muoversi; ma dove andare? [...] Pensare seriamente, agire seriamente non avrebbe potuto, se non al costo di cedere al proposito oscuro e violento, che stava a distruggergli dentro tutti gli elementi della vita. Baloccarsi poteva coi frantumi di essa, che dal tumulto interno balzavano a galla della sua coscienza squarciata.³⁰⁹

³⁰⁶ Ivi, pp. 212-213.

³⁰⁷ Ivi, p. 160.

³⁰⁸ Cf. R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 166.

³⁰⁹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 310.

Sull'orlo di un irreversibile disfacimento interiore, che riduce la sua identità in un coacervo di rottami, Corrado Selmi si suicida in un disperato, panico, abbandono al flusso della vita e distacco da ogni vanità: «Si sentì lassù libero, libero e sereno, sopra tutti gli odii, sopra tutte le passioni, sopra e oltre il tempo, inalzato [...] dal suo grande amore per la vita, solo con esso e in esso, ch'egli difendeva, uccidendosi. E in esso e con esso si sentì puro, in un attimo, per sempre».³¹⁰ Nel romanzo, sottolinea Spinazzola, «l'io prende atto di non aver un punto di stabilità interiore al quale rapportare le relazioni intessute con gli altri: e rinuncia a capire, rinuncia ad agire, infine rinuncia a vivere».³¹¹ Persino per i personaggi muniti del robusto e calcolatore raziocinio borghese, «prigionieri non d'altri che di se stessi, la vita si trasforma [...] in cupa attesa di morte».³¹²

I vecchi e i giovani è una storia sia di fallimenti collettivi, si pensi all'instirpabile corruzione del governo italiano, alla questione meridionale o allo smacco del socialismo e dei moti operai in Sicilia repressi nel sangue, sia di sconfitte personali: «dei vecchi che non hanno saputo passare dagli ideali alla realtà e si trovano responsabili degli scandali [...] e dei giovani che sentono di soffocare in una società ormai cristallizzata che non permette l'azione trasformatrice e, quindi, il libero esprimersi della personalità».³¹³ Uno a uno i sogni di riscossa e affermazione dei personaggi scoppiano a contatto con una realtà che, ridottasi a una landa di insensatezza, sterilità e morte, non figura alcun miraggio di cambiamento: «Illusioni: bolle di sapone, che possono a un tratto diventar palle di piombo».³¹⁴ «Il divenire storico», avanza Spinazzola, «è intessuto tutto e soltanto di occasioni mancante»³¹⁵: Caterina Laurentano muore nel disincanto dei propri ideali liberali; il figlio Roberto, inghiottito anche lui dagli scandali romani, viene arrestato; Antonio Del Re rimane invischiato in uno stato di inerzia che rende inani e vane la sua aspirazione rivoluzionaria; Lando abbandona amareggiato un'isola indolente che si lascia schiacciare; il principe Ippolito e la grossolana Adelaide (sorella di Salvo) si ritrovano incatenati dall'opprimente vincolo matrimoniale da cui, in ultima, la donna si affranca fuggendo con Capolino; Dianella, avvedutasi della fuga di Aurelio, degenera nella pazzia e il padre, espressione della solida e scaltra razionalità borghese, prende coscienza del bilancio fallimentare della propria vita, constatando l'irrisorietà delle ricchezze faticosamente inseguite

³¹⁰ Ivi, p. 319.

³¹¹ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 184.

³¹² Ivi, p. 162.

³¹³ C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, cit., p. 254.

³¹⁴ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 267.

³¹⁵ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 49.

e l'effimerità della sua personalità, una costruzione di carta destinata a crollare. Nella solitudine, infatti, un senso di nausea e stanchezza pesano sul suo animo apatico: «tutta l'opera mia è andata in fumo! [...] tutte le mie fatiche e le mie lotte. [...] Fumo? Vanità?» e «con l'arida nudità del suo animo desolato, senza più uno straccio d'illusione» Flaminio Salvo esce di scena.³¹⁶ L'ultima tessera del domino a crollare è Mauro Mortara. Questo, portando in petto le sue quattro medaglie patriottiche, fugge da Valsania e si lancia per unirsi alle milizie nazionali contro gli insorti nel parossismo dell'esaltazione: «sentì veramente a quel punto d'esser la Sicilia, la vecchia Sicilia che s'univa ai soldati d'Italia, per la difesa comune, contro i nuovi nemici».³¹⁷ Con tutto ciò, egli viene trucidato dalle stesse milizie al fianco delle quali intendeva combattere e le quali, dinnanzi al cadavere dell'uomo «armato come un brigante», si chiedono sgomente: «Chi avevano ucciso?»³¹⁸ e con l'interrogativo il romanzo si conclude, o sarebbe meglio dire, rimane aperto. L'atto eroico che Mauro Mortara vorrebbe compiere per riportare idealisticamente in auge il fasto delle sue gesta passate, lungi da costituire l'apogeo tragico dell'opera, scade nella totale insignificanza.³¹⁹ La morte casuale di questa «monade irrelata dal tempo» lascia un punto interrogativo in sospeso: essa «non è *significante* perché non è una conclusione reale».³²⁰ Il romanzo segna così il tramonto di ogni ideale risorgimentale e i vivi, i fili delle cui storie particolari alla fine non vengono tirati, sono abbandonati in un presente senza senso e un futuro vuoto.³²¹ Persiani etichetta *I vecchi e i giovani* come

Romanzo della crisi, dell'individuo e della società, [...] opera di demistificazione (anche in ciò rivelandosi variante de "Il fu Mattia Pascal", dove allo spegnersi di "tutti quei lanteroni" fa seguito "indescrivibile lo scompiglio delle singole lanterne") di miti pubblici e privati, non più capaci ormai di offrire schemi interpretativi del mondo, né tantomeno di consolare.³²²

L'unico personaggio che sin dall'inizio è in grado di «guardare fino in fondo nell'infinito vuoto, nell'infinito niente»³²³ è don Cosmo Laurentano, il quale scruta con stoico distacco lo sfilacciarsi delle vite particolari nella lucida consapevolezza della caducità del tutto.

³¹⁶ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 394-395.

³¹⁷ Ivi, p. 419.

³¹⁸ Ivi, p. 420.

³¹⁹ Cf. G. Persiani, *Note per una rilettura de "I Vecchi e i giovani" di Luigi Pirandello*, cit., p. 62.

³²⁰ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., pp. 57-58.

³²¹ Cf. M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 143.

³²² G. Persiani, *Note per una rilettura de "I Vecchi e i giovani" di Luigi Pirandello*, cit., pp. 62-63.

³²³ A. M. Morace, *Introduzione*, cit., p. XXIV.

Indifferente alle dinamiche sociali e alla lotta tra partiti, egli catalizza le sue energie intellettuali nella riflessione sul senso dell'esistenza, avulso dalla sfera pratica, si immerge in un'attività squisitamente contemplativa: «Era così astratta e solitaria l'anima di don Cosmo, che la vita comune non riusciva a penetrargli nella coscienza con tutti quegli infingimenti [...] e spesso, perciò, dalla gelida vetta della sua stoica noncuranza lasciava precipitar come valanghe le verità più crude». ³²⁴ Ed è proprio la rivelazione di una di queste che induce don Cosmo a enunciare la precarietà del razioicinio umano e l'irrisorietà dei suoi fondamenti di fronte alla vera essenza della vita:

c'è da godere della grandezza, ecco, della grandezza dell'ingegnaccio umano, che su un'ipotesi, cioè su una nuvola, mi spiego? fabbrica castelli, castellucci, castellacci: tutti questi sistemi filosofici [...] sapete che mi pajono? chiese, chiesine, chiesucce, chiesacce, di vario stile, campate in aria. [...] Soffiate, ruzzola tutto; soffiate, e tutti questi castellacci che pajono montagne, crollano, perché dentro non c'è niente: il vuoto, signor mio; tanto più opprimente, quanto più alto e solenne l'edifizio: il vuoto e il silenzio del mistero. ³²⁵

Le imponenti costruzioni filosofiche su cui la civiltà occidentale ha a lungo piantato le fondamenta dei propri paradigmi gnoseologici sono state spazzate via leggere come piume: ciò che lasciano è un vuoto silenzioso. Pirandello fa pronunciare a don Cosmo, in virtù del suo sguardo straniato che svela umoristicamente la mascheratura e l'inautenticità della vita quotidiana, la verità metafisica che il romanzo vuole propinare:

Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco! Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo, che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci fuori, come realtà, ciò che, poco dopo, egli stesso ci scopre come una nostra illusione deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... [...] Bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, finché non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà... passerà [...] Anzi, vedi? è già passato. ³²⁶

³²⁴ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 41.

³²⁵ Ivi, p. 42.

³²⁶ Ivi, pp. 415-416.

Don Cosmo, da cui «spirava quello stesso sentimento che spira dalle cose che assistono impassibili alla fugacità delle vicende umane,³²⁷ annuncia pertanto di aver aperto gli occhi sull'inganno della realtà, una fatamorgana che appanna la vista degli uomini e riveste ogni cosa con il velo luccicante dell'illusione. Tali conclusioni sul volto ingannevole del reale, del resto, erano già state pronunciate da personaggi come Anna Karenina o Andrej Bolkonskij. Non dissimilmente, dunque, Don Cosmo giunge a reputare come nulla sia in realtà autentico, come tutte le cose, le vicende storiche, gli ideali politici, le speranze di riscatto, i sogni di mutamento, siano «Realtà d'un momento... minchionerie».³²⁸ Ciononostante, fuori di esse scorre la piena vitale, la quale le inghiotte nell'indomabile flusso che «non conclude»³²⁹ e in «un divenire che incessantemente trae gli enti dal nulla e al nulla li restituisce»³³⁰: solo immergendosi in questo «oltre cosmico» è possibile ottenere l'alternativa allo stato di crisi e desolazione del presente.³³¹

Cangiano legge *I vecchi e i giovani* come una calzante esemplificazione di quel processo di naturalizzazione costitutivo del modernismo (delucidato nel paragrafo precedente) che cristallizza il disfacimento dei fondamenti filosofico-esistenziali *fin de siècle* nella forma dell'incessante movimento. Se da un lato, come delucida Spinazzola, l'esaltazione del caos e dell'anarchia dei particolarismi si presenta come un attacco sfrontato alla rigida ideologia borghese,³³² essa dall'altro perfeziona quella stessa logica culturale che

nella ricomposta immagine di un *flusso* naturale [...], eliminata la storia, si pretende universale, muovendo il suo verdetto contro tutto ciò che rifiuta di acquisire i caratteri disgreganti di quello stesso flusso. [...] Si tratta di un'immobilità immortalata nell'immagine (immobile) del movimento. Il movimento originato dalla coscienza storicista trapassa qui in una nuova legge naturale proiettata a fare del disincanto non uno strumento di analisi critica [...], ma il custode di un immobilismo proiettato a esaltare il movimento.³³³

³²⁷ Ivi, p. 415.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 416.

³³⁰ A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., p. 245.

³³¹ Cf. *ibidem*.

³³² Cf. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 152: «Lo scrittore esibisce quasi una voluttà di stravolgere e contraffare tutto ciò che caratterizza la mentalità della classe cui pure appartiene: senso del decoro e delle convenienze formali, opportunismo filisteo, grettezza utilitaria, infine e soprattutto tendenza a ignorare o misconoscere le contraddizioni insanabili della vita, pretendendo di imporre al caos in cui tutti ci agitiamo un assetto razionale, che si qualifica soltanto come disordine organizzato».

³³³ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 63.

Come già constatato, dietro la critica modernista rivolta alle finte e innaturali costruzioni della borghesia risiede il velato trucco ideologico della stessa, la quale, smaniosa di salvaguardare tenacemente la propria egemonia traballante sotto i colpi delle sommosse operaie, elide la storia come marcia inarrestabile, generando una nuova, astorica e immota universalità, ossia quella della dissoluzione di tutti gli ideali universali nel flusso caotico dell'esistenza. Tale «pessimismo esistenziale», sancisce Spinazzola, «viene assunto come paradigma di verità, da predicare con certezza di fede».³³⁴ Anche Giancarlo Mazzacurati in *Pirandello nel romanzo europeo* smaschera il dissimulato atto ideologico che scalpita nel sottotesto e che finisce per «distendere, dopo tanti lucidi svelamenti, un ultimo velo indistinto sopra le rovine incombenti delle ideologie risorgimentali [...]: rovine che andavano ad associarsi a quel panorama nebbioso di frantumi che è la storia stessa, nella vicenda dei suoi tempi illusori».³³⁵ Se, come constata don Cosmo, dinnanzi al movimento perenne della natura i sistemi filosofici e le pretese di oggettività appaiano come chimere da demistificare, la fanatica adorazione modernista per il mutamento perpetuo, la disarmonia, l'assenza di verità e la rifrazione relativista delle prospettive finisce per fissare lo stesso flusso in una nuova forma naturalizzata, deprivandolo del suo valore storico (ossia la sua sintomaticità rispetto a una precisa realtà socio-economica) e preservando di conseguenza «l'immutabilità dello spazio sociale nel quale si è immersi»,³³⁶ cioè quello del dominio della borghesia. La visione storica che affiora nei *Vecchi e i giovani* è dunque quella di uno stagno immutato e immutabile (dove sguazza la sordida ideologia borghese), che frustra ogni tentativo di smuoverne le acque: «L'accidia [...] era radicata nella più profonda sconfidanza della sorte, nel concetto che nulla potesse avvenire, che vano sarebbe stato ogni sforzo per scuotere l'abbandono desolato».³³⁷ È rilevante rimarcare come anche in quest'opera si riverberi lo stesso principio ideologico dell'immodificabilità del mondo seminato in tutti i romanzi discettati nel corso della presente indagine. Si perpetua la convinzione che la storia non può essere mutata, poiché così procede il mondo: «Il passato continua a morire ogni giorno, e il futuro non sa nascere ancora».³³⁸ All'uomo moderno, e di questo don Cosmo ha piena coscienza, non rimane che accettare la vera natura, riapparsa dopo la stagione dello storicismo ottocentesco, della realtà divenuta un guazzabuglio insensato di punti di vista relativi e inconciliabili tra loro. Con il modernismo il particolare assurge a nuovo generale e

³³⁴ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 20.

³³⁵ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il mulino, 1987, p. 237.

³³⁶ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 64.

³³⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 8.

³³⁸ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 190.

«l'ideologia dell'anti-*totalità* [...] deve apparire come *totalità*». ³³⁹ Nel «vuoto d'un tempo senza vicende» ³⁴⁰ e soggiogato dall'«anarchia dei particolari», ³⁴¹ «il diritto al “punto di vista” del personaggio svaluta i valori collettivi e apre al relativismo, introducendo nell'assenza di coesione il germe dell'*insignificante* che distrugge ogni possibile nucleo simbolico e lascia l'individuo a significare esclusivamente se stesso». ³⁴² La realtà oggettiva del naturalismo, scientificamente verificabile, diventa «materiale letterariamente inerte» dissolvendosi «in un prisma di punti di vista e in un abisso di doppi fondi interiori, nel versante notturno della psiche». ³⁴³ Come già constatato genericamente per le opere moderniste, anche nella prosa di Pirandello la lente di indagine slitta radicalmente dalla realtà esteriore a quella più oscura dell'inconscio umano, trivellando la corteccia delle apparenze per puntare lo sguardo oltre il buco e spiare i demoni reconditi. ³⁴⁴ Ad inasprire l'insofferenza interiore dei personaggi è il fallimento della rivolta contro le convenzioni (lo stesso a cui, si rammenta, hanno dovuto fare fronte Anna, Emma, Giuda, Sue o Thomas), le cui catene rendono inautentica la loro natura e inane ogni tentativo di fuga; ne consegue un lancinante malessere esistenziale e infine una rinuncia alla vita. ³⁴⁵ È un punto su cui si sofferma Salinari:

la realtà della nuova civiltà industriale e borghese con le sue città inumane, le sue leggi ipocrite, i suoi costumi e i suoi meschini pregiudizi, con le sue forme di organizzare, insomma, che cristallizzavano ogni slancio, soffocavano ogni volontà di rinnovamento, finivano per diventare un carcere in cui era vano dibattersi. ³⁴⁶

Il senso di alienazione nei confronti di un mondo falso e incomprensibile si traduce a livello esistenziale nel dualismo di forma e contenuto, ossia nel desiderio di una vita più autentica contro la finzione delle maschere che ne soffocano la vitalità. Secondo l'interpretazione ottimistica di Barilli, Pirandello sembrerebbe scovare le possibilità di rivalsa dal presente insterilito proprio nel mondo sublunare dell'inconscio, l'unico «capace di far saltare gli argini, di liberare un fiotto di energie impensate». ³⁴⁷ Con tutto ciò, ne *I vecchi e i giovani* i personaggi che urtano contro le forme rigide della società per tuffarsi nel perenne divenire della vita

³³⁹ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 62.

³⁴⁰ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 3.

³⁴¹ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 58.

³⁴² Ivi, p. 52.

³⁴³ Cf. F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 26.

³⁴⁴ Cf. ivi, p. 32.

³⁴⁵ Cf. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 184.

³⁴⁶ C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, cit., p. 267.

³⁴⁷ R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 155.

vengono tragicamente travolti dalla piena; la ribellione contro «qualsiasi istanza di socializzazione oggettivamente, cioè, moralmente, fondata»³⁴⁸ sfocia nello smacco esistenziale. Esemplificato è il caso di Nicoletta Capolino, la quale, nauseata dalla finta recita matrimoniale che deve intrattenere assieme al marito, estrinseca i moti interiori che cozzano con la parte che deve recitare: «Tutto, tutto falso in lei, dentro e fuori e intorno. E una lotta segreta, continua, per vincer l'afa del disgusto, per non sentir l'impiccio della maschera, quantunque già sul volto le fosse divenuta fina con la stessa pelle».³⁴⁹ Quando in ultima decide di scollarsi di dosso la maschera di moglie buona e fedele, fuggendo assieme ad Aurelio, il suo destino è già tragicamente segnato: ad attendere i due amanti, avventuratisi nel mondo delle pulsioni irrazionali, c'è la morte. La sonda dell'autore si inabissa indiscretamente nei plutonici crateri dell'interiorità umana, dove il personaggio pirandelliano, rigettato da un mondo esteriore intelligibile e immutabile, si chiude e «si autoconsuma in un'inerzia funerea oppure piomba nella notte della follia»,³⁵⁰ come accade a Dianella Salvo, la quale, vedendo vanificata ogni possibilità di dare sfogo ai suoi sentimenti più sinceri, cade in uno stato di totale delirio che scioglie le briglie della ragione (pare qui precorrere la pazzia di *Enrico IV*). Avvedutosi che la vita è una recita che occulta quanto avviene dietro le quinte, se non al prezzo di un collasso psichico o la morte, il personaggio de *I vecchi e i giovani*, «mentre vive con maggior intensità, cioè aliena e brucia il suo patrimonio coscienziale, sente l'esigenza di rimpiazzarsi in un cantuccio di sé, a guardarsi vivere: cioè a guardarsi recitare, poiché la vita è teatro».³⁵¹ A permeare il romanzo è dunque l'amara sensazione di impotenza verso un mondo statico la quale, «innestandosi nel vuoto della coscienza priva di scopi, porta a un processo di scomposizione e quindi di decomposizione dell'io, che si separa da se stesso e guarda dall'esterno la propria spoglia cadavericamente vivente».³⁵² Morace coagula la quintessenza del romanzo definendolo come «una ontologia negativa del vedersi vivere e dell'esistere, declinata per deragliamento da coscienze frantumate e fantasmi allucinati, sul crinale fra finzione e pazzia».³⁵³ Con *I vecchi e i giovani* l'*inward turn* viene così spinto sino alle estreme conseguenze: l'autore preme sul pedale della soggettivazione che fagocita ogni aspetto della realtà, compresa quella storica, ora filtrata «dall'interno della condizione esistenziale

³⁴⁸ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 19.

³⁴⁹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 166-167.

³⁵⁰ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 178.

³⁵¹ Ivi, p. 166.

³⁵² Ivi, p. 160

³⁵³ A. M. Morace, *Introduzione*, cit., p. LVIII.

individuale».³⁵⁴ Ad essere nodale è la «condizione esistenziale dei personaggi, delle loro personalità molteplici, contraddittorie e contrastanti e la realtà illusoria che si creano per vivere».³⁵⁵ Come Salinari, parimenti Cangiano riconosce nella frammentazione psicologica dei caratteri il vero protagonista dell'opera.³⁵⁶ Il romanzo storico, persa la fiducia nell'universalità, «diventa in Pirandello un genere scompositivo»³⁵⁷; l'irrazionale sommerge e demolisce l'armonico mondo borghese e, a livello formale, la coesione narrativa che, esplodendo in un cumulo di fili spezzati, appare come «una superficie priva di appigli su cui galleggiano personaggi sconfitti e senza destino».³⁵⁸ Pur nella sua volatilità e contraddittorietà, l'io costituisce irrimovibilmente il cuore delle opere dei modernisti, i quali non cessano di manifestare un acceso interesse verso gli abissi dell'interiorità umana.³⁵⁹ È giovevole ribadire ulteriormente che i capisaldi modernisti sunteggiati in questa sede, come la rappresentazione della realtà esterna mediante i filtri della coscienza dell'io, la rifrazione della verità nel caos delle opinioni soggettive e la rilevanza dei più insignificanti fatti quotidiani trovano negli esperimenti narrativi del secondo Ottocento una vitale fonte di nutrimento.³⁶⁰

Sulla soglia della Prima Guerra Mondiale, che annienterà il genere umano con l'impeto della sua absurdità, Pirandello coglie con estrema lucidità il senso di vertigine di soggetti ridotti ad atomi isolati, i quali contemplanò, estraniati da sé, la liquefazione del proprio io in un mondo oramai ridotto a una insensata *Waste Land*:

scorse qua e là tanti bei mucchietti di parlatura, disposti quasi con arte, e si chinò a mirarli con curiosità. Avevano lavorato bene quelle tarme! E nessuno, intanto, pareva tenesse in debito conto la lor fatica... Eppure, il frutto, eccolo là, bene in vista, che diceva: “Questo è fatto. Portate via!”. Stese una mano a uno di quei mucchietti, ne prese un pizzico e strofinò le dita. Niente! Neanche polvere...³⁶¹

Tutto si distrugge, ogni fissità si fonde nel perenne flusso della vita, gli assiomi si polverizzano nel coacervo dei punti di vista, così come i caratteri stabili e coerenti dei soggetti primo ottocenteschi si liquefanno una volta per tutte. Con il modernismo la svolta interiore partorisce

³⁵⁴ M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano...*, cit., p. 49.

³⁵⁵ C. Salinari, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 96.

³⁵⁶ Cf. M. Cangiano, *The “Totality” that Does not Die...*, cit., p. 37.

³⁵⁷ M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 148.

³⁵⁸ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 35.

³⁵⁹ Cf. M. Graziano, *I temi*, cit., p. 121.

³⁶⁰ Cf. P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, cit., p. 150.

³⁶¹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 54.

le sue creature più inafferrabili: contraddittori e imprevedibili, liquidi e mutevoli, i personaggi modernisti appaiono come quanto di più vicino c'è alla vita, o almeno, così i romanzi vogliono far credere.

BIBLIOGRAFIA FINALE

Testi letterari

- Dostoevskij Fëdor, *Delitto e castigo*, traduzione di Emanuela Guercetti, Torino, Einaudi, 2014.
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, traduzione di Maria Luisa Spaziani, Milano, Mondadori 1997.
- Flaubert Gustave, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, traduzione di Lalla Romano, Torino, Einaudi, 2018.
- Gončarov Ivan Aleksandrovič, *Oblòmov*, traduzione di Emanuela Guercetti, Milano, Mondadori, 2021.
- Hardy Thomas, *Giuda l'oscuro*, traduzione di Giuliana Aldi Pompilj, Milano, BUR, 2004.
- James Henry, *Ciò che sapeva Maisie*, in Id., *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. III, pp. 15-311.
- Mann Thomas, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, traduzione di Silvia Bortoli, Milano, Mondadori, 2023.
- Pirandello Luigi, *I vecchi e i giovani*, a cura di Aldo Maria Morace, Milano, Mondadori, 2018.
- Svevo Italo, *Una vita*, a cura di Mario Lunetta, Roma, Newton & Compton editori, 2004.
- Tolstoj Lev Nikolaevič, *Anna Karenina*, traduzione di Claudia Zonghetti, Milano, Einaudi, 2017.
- Tolstoj Lev, *Guerra e pace*, traduzione di Emanuela Guercetti, Torino, Einaudi, 2019, vol. I-II.
- Turgenev Ivan Sergeevič, *Il diario di un uomo superfluo*, Latina, L'argonauta, 1986.
- Turgenev Ivan, *Padri e figli*, traduzione di Giuseppe Pochettino, Torino, Einaudi, 2014.
- Zola Émile, *Thérèse Raquin*, traduzione e a cura di Giuseppe Pallavicini, Torino, Einaudi, 2022.

Testi critici e teorici

- Adinolfi Isabella, *Fa' quel che devi, accada quel che può. La concezione della storia in "Guerra e pace"*, in *Fa' quel che devi, accada quel che può. Arte, pensiero, influenza di Lev Tolstoj*, a cura di Isabella Adinolfi e Bruna Bianchi, Napoli, Orthotes, vol. III, pp. 117-147.

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, traduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2015.
- Affinati Eraldo, *Introduzione*, in Lev Tolstoj, *Guerra e pace*, Roma, Newton Compton, 2016.
- Amendola Giovanni, *Né ideale né reale*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, a cura di Delia Castelnuovo Frigessi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 317-328.
- Anderson Perry, *Modernity and Revolution*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 317-333.
- Andrews Larry R., *The Spatial Imagery of Oblomovism*, in «Neophilologus», LXXII (1988), 3, pp. 321–334, in rete: <https://doi.org/10.1007/PL00020405>, consultato il 05/05/2024.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1981, voll. II.
- Aurégan Pierre, *Flaubert*, Paris, Nathan, 1991.
- Bachtin Michail Mihailovič, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- Bachtin Michail Mihailovič, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1980.
- Bachtin Michail Mihailovič, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988.
- Baldi Valentino, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», XXIII (gennaio-giugno 2011), 63, pp. 66-82, in rete: <https://www.allegoriaonline.it/425-esiste-il-modernismo-italiano#:~:text=L'obiettivo%20di%20questo%20saggio,critiche%20dalla%20storiografia%20letteraria%20tradizionale>, consultato l'01/07/2024.
- Barilli Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1981.
- Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995.
- Berlin Isaiah, *Il riccio e la volpe e altri saggi*, in Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe*, a cura di Henry Hardy e Aileen Kelly, Milano, Adelphi, 1986, pp. 69-157.
- Berman Marshall, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, Bologna, Il mulino, 2012.
- Bertoni Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bertoni Federico, *Letteratura. Teoria, metodi e strumenti*, Roma, Carocci, 2018.
- Bertoni Federico, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp. 15-37.

- Böhmig Michaela, *Il sogno di Oblomov. Apologia dell'orizzontalità*, in «Europa Orientalis», XII (1993), 1, pp. 33-48 in rete: http://www.europaorientalis.it/rivista_indici.php?id=17, consultato il 06/05/2024.
- Böll Heinrich, *Tentativo di avvicinamento. Considerazioni sul romanzo "Guerra e pace" di Tolstoj* (estratti dal saggio critico su *Krieg und Frieden*, Köln, Verlag Kiepenheuer und Witsch, 1973), in *Tolstoj oggi*, a cura di Sante Graciotti e Vittorio Strada, Firenze, Sansoni, 1980.
- Bonifazi Neuro, *L'alibi del realismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Bori Pier Cesare, *Introduzione*, in Lev Tolstoj, *Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 1990.
- Borowec Christine, *Time after Time. The Temporal Ideology of Oblomov*, in «The Slavic and East European Journal», XXXVIII (1994), 4, pp. 561–573, in rete: <https://doi.org/10.2307/308414>, consultato il 05/05/2024.
- Bottioli Giovanni, *Introduzione*, in Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, traduzione di Lalla Romano, Torino, Einaudi, 2018, pp. V-XXI.
- Bradbury Malcom, McFarlane James, *The Name and Nature of Modernism*, in *Modernism 1890-1930*, a cura di Malcom Bradbury e James McFarlane, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 19-55.
- Brombert Victor, *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*, traduzione di Caterina Badini, Bologna, Il mulino, 1989.
- Brooks Peter, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, traduzione di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995.
- Burrow John Wyon, *La crisi della ragione. Il pensiero europeo 1848-1914*, Bologna, Il mulino, 2002.
- Butler Christopher, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Cacciavillani Giovanni, *La coscienza immaginante nell'"Educazione sentimentale"*, Rimini, Panozzo, 2000.
- Cangiano Mimmo, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- Cangiano Mimmo, *The "Totality" that Does not Die. On the early Twentieth-century Novel-essay and two Rearticulations of Burgeois Culture*, in *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, a cura di Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti e Lorenzo Marchese, Berlin, De Gruyter, 2022, pp. 33-44.

- Cangiano Mimmo, *Su "Dossier Benjamin" di Fredric Jameson*, in «Le parole e le cose», giugno 2022, in rete: <https://www.leparoleelecose.it/?p=44309>, consultato il 27/06/2024.
- Carpi Anna Maria, Castoldi Alberto, Colummi Camerino Marinella, Fiorentino Francesco, Iotti Gianni, Marucci Franco, Merlini Giuseppe, Moretti Franco, Orlando Francesco, Sabbadini Silvano, *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di Francesco Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993.
- Castellana Riccardo, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX (2010), 1, pp. 23-45.
- Chiaromonte Nicola, *Credere e non credere*, Bologna, Il mulino, 1993.
- Citati Pietro, *Il male assoluto*, Milano, Adelphi, 2013.
- Citati Pietro, *Tolstoj*, Milano, Adelphi, 2022.
- Clay George R., *Tolstoy's Phoenix. From method to meaning in "War and Peace"*, Evanston, Northwestern University Press, 1998.
- Cohn Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- Conroy Melanie, *Before the "Inward Turn". Tracing Represented Thought in the French Novel (1800-1929)*, in «Poetics Today», XXXV (2014), 1-2, pp. 116-169.
- Cordelli Franco, *Il gigante di Turgenev*, in Ivan Turgenev, *Padri e figli*, traduzione di Giuseppe Pochettino, Torino, Einaudi, 2014, pp. V-XX.
- Crescenzi Luca, *Introduzione*, in Thomas Mann, *Romanzi*, a cura di Luca Crescenzi, traduzioni di Silvia Bortoli e Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori, 2007, vol. I, pp. 5-45.
- Culler Jonathan, *The Uses of Uncertainty "Re-viewed"*, in *The Horizon of Literature*, a cura di Paul Hernadi, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982, pp. 299-306.
- Curti Luca, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di "Una Vita"*, Pisa, ETS, 1991.
- De Gaultier Jules, *Il bovarismo*, traduzione di Elisa Frisia Michel, Milano, SE, 1992.
- Debenedetti Giacomo, *Il personaggio uomo*, Milano, Il saggiatore, 1970.
- Debenedetti Giacomo, *Personaggi e destino. Le metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di Franco Brioschi, Milano, Il saggiatore, 1977.
- Debenedetti Giacomo, *Ettore e Schmitz*, in Id., *Saggi 1922-1966*, a cura di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 1982.
- Di Giacomo Giuseppe, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma, Laterza, 1999.
- Dobroljubov Nikolaj, *Che cos'è l'oblomovismo?*, in Ivan Aleksandrovič Gončarov, *Oblòmov*, traduzione di Emanuela Guercetti, Milano, Mondadori, 2021.

- Donnarumma Raffaele, *Gadda modernista*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- Donnarumma Raffaele, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.
- Donnarumma Raffaele, *Noluntas sciendi, voluntas nescendi. Anthropolgy of the Modern Character*, in «COSMO», XXII (2023), 1, pp. 41-51, in rete: <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1194067>, consultato il 12/07/2024.
- Duquette Jean-Pierre, *Flaubert ou l'architecture du vide*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972.
- Eco Umberto, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1989.
- Edel Leon, *The Psychological Novel 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1955.
- Ehre Milton, *Oblomov and His Creator. Life and Art of Ivan Goncharov*, New Jersey, Princeton University Press, 1973.
- Ey Henri, *Consciousness. A Phenomenological Study of Being Conscious and Becoming Conscious*, traduzione di John. H. Flodstrom, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978.
- Eysteinsson Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca-London Cornell University Press, 1990.
- Flaubert Gustave, *Extraits de la correspondance, ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Editions du Seuil, 1963.
- Ferroni Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi Scuola, 1996, vol. IV.
- Forster Edward Morgan, *Aspetti del romanzo*, traduzione di Corrado Pavolini, Milano, Il saggiaatore, 1968.
- Fuchs Daniel, *Saul Bellow and the Modern Tradition*, in «Contemporary Literature» XV (1974), 1, pp. 67–89, in rete: <https://doi.org/10.2307/1207710>, consultato il 29/06/2024.
- Fusco Mario, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, traduzione di Paola Bimbi, Palermo, Sellerio, 1984.
- Ganeri Margherita, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.
- Gavezzeni Franco, *Introduzione*, in Italo Svevo, *Romanzi*, a cura di Pietro Sarzana, Milano, Mondadori, 1985.
- Gay Peter, *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese 1815-1914*, traduzione di Maria Baiocchi, Roma, Carocci, 2003.
- Ghidetti Enrico, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

- Gide André, *Dostoevsky*, New Directions, 1961.
- Gieri Manuela, *Of Thresholds and Boundaries. Luigi Pirandello between Modernity and Modernism*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 294-306.
- Ginzburg Leone, *Prefazione*, in Lev Tolstoj, *Guerra e pace*, traduzione di Emanuela Guercetti, Torino, Einaudi, 2019, vol. I, pp. V-VIII.
- Girard René, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981.
- Graziano Maddalena, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp.113-131.
- Guglielmi Guido, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001.
- Hazard Paul, *La crisi della coscienza europea*, a cura di Paolo Serini, Torino, UTET, 2007.
- Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, a cura di Luigi Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1976.
- Ioli Giovanna, *Introduzione*, in Italo Svevo, *Romanzi*, a cura di Giovanna Ioli, Torino, UTET, 1993, pp. 9-34.
- Jacobus Mary, *Sue the Obscure*, in «Essays in Criticism», XXV (1975), 3, pp. 304-328, in rete: <https://doi.org/10.1093/eic/XXV.3.304>, consultato il 03/04/2024.
- James Henry, *Prefazione*, in Id., *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. III, pp. 5-14.
- Jameson Fredric, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, traduzione di Renzo Piovesan, Maria Zorino, Napoli, Liguori, 1975.
- Jameson Fredric, *Beyond the Cave. Demystifying the Ideology of Modernism*, in «The Bulletin of the Midwest Modern Language Association», VIII (1975), 1, pp. 1-20, in rete: <https://www.jstor.org/stable/1314800>, consultato l'01/07/2024.
- Jameson Fredric, *The Ideology of The Text*, in «Salmagundi», (1975), 31/32, pp. 204-246, in rete: <http://www.jstor.org/stable/40546905>, consultato l'01/07/2024.
- Jameson Fredric, *A Singular Modernity. Essay to the ontology of the present*, London-New York, Verso, 2012.
- Jameson Fredric, *Dossier Benjamin*, a cura di Massimo Palma, traduzione di Flavia Gasperetti, Roma, Treccani, 2022.
- Jeuland Meynaud Maryse, *Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Bologna, Pàtron, 1985.

- Kahler Erich, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.
- Kant Immanuel, *Critica della ragion pratica*, traduzione di Vittorio Mathieu, Milano, Rusconi Libri, 1993.
- Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, traduzione di Ena Marchi e Anna Ravano, Milano, Adelphi, 1988.
- Lakšin Vittorio, "Guerra e pace": caratteri di un'epoca, in *Tolstoj oggi*, a cura di Sante Graciotti e Vittorio Strada, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 177-188.
- Levine George, *Hardy's "Inward Turn". From Mindless Matter to the Art of the Mind*, in «The Hardy Review», XV (2003), 2, pp. 11–25, in rete: <http://www.jstor.org/stable/45301554>, consultato il 02/04/2024.
- Lo Gatto Ettore, *L'«Oblòmov» di Gonciaròv e l'oblomovismo*, in Id., *Saggi sulla cultura russa*, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925.
- Lo Gatto Ettore, *Prefazione*, in Ivan Aleksandrovič Gončarov, *Oblòmov*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Torino, Einaudi, 1949.
- Lukács György, *The Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press, 1969.
- Lukács György, *L'anima e le forme; Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1972.
- Lukács György, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Lukács György, *Realism in the Balance* in Ernst Bloch, György Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno, *Aesthetic and Politics*, London, Verso, 1980, pp. 28-59.
- Luperini Romano, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12.
- Magris Claudio, *Flaubert e il libro su niente*, in Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 16-22.
- Maranini Lorenza, *Il '48 nella struttura della "Éducation sentimentale" e altri studi francesi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963.
- Martinelli Milli, *Leggere Dostoevskij. Viaggio al centro dell'uomo*, Milano, Edizioni Unicopli, 1999.
- Marx Karl ed Engels Friedrich, *Manifesto del partito comunista*, traduzione dall'edizione critica del Marx-Engels-Lenin Institut di Mosca di Emma Cantimori Mezzomonti, Torino, Einaudi, 1989.
- Mazzacurati Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il mulino, 1987.
- Mazzoni Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il mulino, 2011.

- Meneghelli Donata, *Quanto è modernista il “modernismo italiano”?* *Letteratura mondiale, storia letteraria, periodizzazione*, in «Narrativa», (2014), 35-36, pp. 77-91, in rete: <https://journals.openedition.org/narrativa/pdf/1124>, consultato il 25/06/2024.
- Minkowski Eugène, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi, 2004.
- Molinari Sergio, *Razionalità ed emozione. Osservazioni sullo stile di Ivan Gončarov*, Padova, Marsilio, 1970.
- Montale Eugenio, *Omaggio a Italo Svevo*, in Italo Svevo ed Eugenio Montale, *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp.71-87.
- Morace Aldo Maria, *Introduzione*, in Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, a cura di Aldo Maria Morace, Milano, Mondadori, 2018, pp. V-LVIII.
- Moretti Franco, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.
- Moretti Franco, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, vol. IV.
- Nabokov Vladimir, *Lezioni di letteratura*, traduzione di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1982.
- Nabokov Vladimir, *Lezioni di letteratura russa*, traduzione di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1987.
- Newton Kenneth M., *Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction*, in «The Thomas Hardy Journal», XXIII (2007): 142–55, in rete: <http://www.jstor.org/stable/45273368>, consultato l'01/04/2024.
- Nietzsche Friedrich, *Frammenti Postumi 1885-1887*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, traduzione di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1975, vol. VIII/1.
- Nietzsche Friedrich, *Al di là del bene e del male*, traduzione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1996.
- Nowotny Helga, *Tempo privato. Origine e struttura del concetto di tempo*, Bologna, Il mulino, 1993.
- Pallavicini Giuseppe, *Nota al testo*, in Émile Zola, *Thérèse Raquin*, traduzione e cura di Giuseppe Pallavicini, Torino, Einaudi, 2022, pp. XI-XIV.
- Paris Bernard J., *Dostoevsky's Greatest Characters. A New Approach to “Notes from the Underground,” Crime and Punishment and The Brothers Karamazov*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Paulson William, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, New York, Twayne Publishers, 1992.

- Pellini Pierluigi, “*Cerveaux de fruitier*”, “*enculeurs de mouches*”. *Per una genealogia del modernismo*, in Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Artemide, Roma, 2006.
- Pellini Pierluigi, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153.
- Persiani Giuseppe, *Note per una rilettura de “I Vecchi e i giovani” di Luigi Pirandello*, in *Atti del V Congresso degli Italianisti Scandinavi, Bergen, 25-27 giugno 1998*, a cura di Kolbjørn Blücher, Bergen, Universitetet i Bergen, 2000.
- Pirandello Luigi, *Arte e coscienza d’oggi*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 185-203.
- Pirandello Luigi, *L’umorismo*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 775-948.
- Praloran Marco, *Il tempo nel romanzo*, in Franco Moretti, *Il romanzo. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 225-250.
- Proust Marcel, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Milano, Il saggiatore, 1965.
- Pullini Giorgio, *Dalla crisi della persona alla dissoluzione (vitale) del personaggio*, in Renato Barilli, Giorgio Pullini, Michael Rössner, Paolo Puppa, Brian Moloney, Giorgio Patrizi, Mario Ricciardi, Maria Antonietta Grignani, Giorgio Luti, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, introduzione di Enzo Lauletta, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 25-51.
- Pupini Angelo Raffaele, *Pirandello o l’arte della dissonanza*, Roma, Salerno, 2008.
- Ricciardi Mario, *Tempo e scrittura attraverso i romanzi di Svevo*, in Renato Barilli, Giorgio Pullini, Michael Rössner, Paolo Puppa, Brian Moloney, Giorgio Patrizi, Mario Ricciardi, Maria Antonietta Grignani, Giorgio Luti, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, introduzione di Enzo Lauletta, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 125-140.
- Ricoeur Paul, *Il tempo raccontato*, in Id., *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1988, vol. III.
- Ricoeur Paul, *Dell’interpretazione. Saggio su Freud*, traduzione di Emilio Renzi, Milano, Il saggiatore, 2002.
- Rousset Jean, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976.
- Salinari Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Salinari Carlo, *I vecchi e i giovani*, in *Il romanzo di Pirandello. Scritti di Arcangelo Leone de Castris, Nino Borsellino, Natale Tedesco, Giancarlo Mazzacurati, Giuditta Rosowsky, Carlo Salinari, Mario Ricciardi, Claudia Micocci, Franca Angelini, Edoardo Ferrario, Richard*

- Sogliuzzo, Marziano Guglielminetta, Renato Barilli, Gösta Andersson, Jorn Moestrup, Krzysztof Zaboklicki, Giovanni Finocchiaro Chimirri, Francesco Nicolosi, a cura di Enzo Lauletta, Palermo, Palumbo, 1976.
- Sartre Jean-Paul, *Immagine e coscienza. Psicologia e fenomenologia dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1984.
- Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura e traduzione di Giorgio Brianese, Torino, Einaudi, 2013.
- Schopenhauer Arthur, *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione"*, a cura e traduzione di Giorgio Brianese, Torino, Einaudi, 2013.
- Scott-James Rolfe Arnold, *Modernism and Romance*, New York-London, John Lane, 1908, in rete:
<https://archive.org/details/modernismandrom01jamegoog/page/n12/mode/2up?q=modernism>, consultato il 29/06/2024.
- Segre Cesare, Martignoni Clelia, *Testi nella storia. Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1992, vol. IV.
- Šklovskij Viktor, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (saggio su Guerra e pace)*, Parma – Lucca, Pratiche, 1978.
- Somigli Luca e Moroni Mario, *Modernism in Italy. An Introduction*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 3-31.
- Somigli Luca, *Modernism and the Quest for the Real. On Massimo Bontempelli's "Minnie la candida"*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 309-350.
- Somigli Luca, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», XXIII (gennaio-giugno 2011), 63, pp. 7-29, in rete:
<https://www.allegoriaonline.it/422-dagli-uomini-del-1914-alla-planetarieta-quadri-per-una-storia-del-concetto-di-modernismo-99516505>, consultato il 24/06/2024.
- Spinazzola Vittorio, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori riuniti, 1990.
- Steiner George, *Tolstoj o Dostoevskij*, traduzione di Cristina Moroni, Milano, Garzanti, 2005.
- Stern Joseph Peter, *The Theme of Consciousness: Thomas Mann*, in *Modernism 1890-1930*, a cura di Malcom Bradbury e James McFarlane, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 416-429.
- Strada Vittorio, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1969.

- Strada Vittorio, *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986.
- Sumner Rosemary, *Thomas Hardy. Psychological Novelist*, New York, St. Martin's Press, 1981.
- Taylor Charles, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, traduzione di Rodolfo Rini, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Tortora Massimiliano, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», XXIII (gennaio-giugno 2011), 63, pp. 83-91, in rete: <https://www.allegoriaonline.it/426-la-narrativa-modernista-italiana>, consultato il 21/07/2024.
- Vercellone Federico, *Introduzione a Il Nichilismo*, Roma, Laterza, 2009.
- Vittorini Elio, [*«Una vita»*], in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. I, pp. 206-219.
- Watts Cedric, *Thomas Hardy. Jude the Obscure*, London, Penguin Books, 1992.
- Williams David Anthony, *The Hidden Life at its Source. A Study of Flaubert's L'Éducation Sentimentale*, Hull, Hull University Press, 1987.
- Woolf Virginia, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, London, Hogarth Press, 1924.
- Woolf Virginia, *Il punto di vista russo*, in Id., *Per le strade di Londra*, traduzione di Livio Bacchi Wilcock e J. Rodolfo Wilcock, Milano, Garzanti, 1974, pp. 42-50.
- Zola Émile, *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Thérèse Raquin*, traduzione e cura di Giuseppe Pallavicini, Torino, Einaudi, 2022, pp. XV-XX.