

IL MODERNISMO E IL TEMPO: RIVOLGIMENTI CONCETTUALI IDENTITARI E FORMALI

1 La modernità e il tempo: scienza e nuove tecnologie

La concezione del tempo costituisce uno dei modelli portanti di ogni cultura e civiltà. Intorno ad essa gravitano rituali, visioni metafisiche, organizzazione sociale, espressioni dell'immaginario e, in sintesi, i significati stessi dell'esistere. Le molteplici versioni che si sono susseguite attraverso tutto l'arco dello sviluppo umano possono essere sintetizzate in quattro categorie, ognuna segnata da un'immagine spazializzata. La figura del cerchio come segno di una versione naturalistica della temporalità che prevede il ritorno ciclico, circolare appunto, degli eventi. La figura della linea o della sua variante, la freccia, che ne raffigura uno sviluppo progressivo, contraddistinto da un inizio e una fine, espressione soprattutto della concezione teleologica del pensiero giudaico-cristiano. L'immagine del punto che designa un tempo senza finalità, frammentato e vissuto all'insegna di un presente privo di sviluppi. La forma della spirale che incorpora e fonda in modi antinomici, contraddittori, un tempo espresso dalle figure delineate nelle tre suddette categorie. La figura che meglio racchiude i percorsi della cultura materiale della modernità è rappresentata dal secondo tipo, trasformato tuttavia da radicali processi di secolarizzazione. I motivi religiosi che la compongono (rappresentati dal motivo della genesi, della caduta, e dell'espiazione-redenzione) sono trasformati da una nozione del tempo visto come processo liberatorio-emancipativo che persegue nel progresso conoscitivo, scientifico e tecnologico l'affermazione di un'autentica natura umana e obiettivi di felicità terrena. La teleologia trascendentalistica si è mutata in quella immanentistica. La salvezza divina fa posto a un riscatto tutto umano. Il piano divino, incentrato sui concetti di grazia e ordine provvidenziale, è sostituito dal progetto illuministico, guidato da una razionalità che persegue leggi scientifico-matematiche e genera uno sviluppo esplosivo della tecnica mai visto nelle epoche passate.

I rivolgimenti scientifici della modernità cancellano definitivamente le narrazioni mitiche connesse alle concezioni tradizionali del tempo, e inseriscono questo nell'ottica di formule e calcoli matematici che perseguono dati obiettivi, svincolati da esigenze umane di ordine emozionale ed esistenziale. Da Galileo a Newton, da Einstein a Max Planck, le finalità sono di acquisire conoscenze capaci di penetrare nei meccanismi che regolano le leggi della natura, indipendenti da ansie e desideri umani. Max Weber, grande interprete della modernità, evidenzia i processi di de-magificazione e di "disincanto" che inabissano i modelli magico-religiosi e

provocano una rottura profonda con la dimensione di sacralità che teneva avvolto il mondo.¹ Gli elementi della natura sono “cosificati”, oggetti da forgiare al di là di ogni legame col divino. Scienza e tecnologia diventano gli strumenti fondamentali per le società del capitalismo industriale, dominato dalla razionalizzazione della vita e guidato dai principi di produzione, funzionalità ed efficienza. Il tempo è ridotto a elemento basilare per la mercificazione di ogni aspetto delle attività umane. Tra l'Ottocento e i primi del Novecento il tempo non è più avvicinato seguendo i cicli naturali della natura, ma in base alle esigenze della macchina e dei suoi ritmi. La meccanizzazione alla base della rivoluzione industriale non è separabile dalla meccanizzazione stessa del tempo. L'espansione delle reti ferroviarie rimodella radicalmente la percezione umana del tempo: è necessario intervenire con la creazione di un tempo universale, standard, che elimina il rapporto della posizione specifica di una comunità col sole. La Conferenza Internazionale dei Meridiani crea le zone temporali e il sistema dei ventiquattro fusi orari. Il tempo diventa funzionale al trasporto di merci e di genti ai fini dello sviluppo economico. Il principio di simultaneità tra il tempo specifico di un luogo determinato rispetto a un altro a qualsiasi distanza diventa essenziale alla logica del capitalismo industriale. Anche l'invenzione del telegrafo è legata alla nozione della simultaneità (temporale). La seconda legge della termodinamica afferma che l'entropia totale di un sistema, la cui prima equazione è realizzata da Ludwig Boltzmann nel 1875, aumenta in proporzione al fluire del tempo. L'entropia dei grandi sistemi non può diminuire e non è pertanto reversibile. L'incremento del disordine ha la sua correlazione nell'incremento di energia prodotta dal calore. Questi principi sono inseparabili dal fattore tempo e determinano che ogni ordine raggiunto da un sistema (incluso il nostro universo) è seguito da un equilibrio termodinamico che va incontro a un grado di disordine sempre maggiore.

In contrapposizione al postulato di un tempo assoluto avanzato dalla fisica newtoniana, Einstein introduce nella scienza della modernità un tempo relativo che sconvolgerà le visioni stesse dello spazio. Il tempo subisce un rallentamento in proporzione all'incremento del moto. Alla velocità della luce il tempo subirà il massimo rallentamento possibile. Dilatazione del tempo e velocità sono inseparabili e pertanto il tempo diventa relativo rispetto all'osservatore. Un osservatore in movimento farà un'esperienza assolutamente diversa di un evento rispetto a un osservatore in posizione stazionaria. Il tempo degli eventi del cosmo non ha un valore assoluto e universale. Le stesse sequenze (linearità) di passato-presente-futuro, considerate irreversibili nelle nostre esperienze quotidiane, non reggono più. La problematica del tempo nelle teorie di Einstein può essere inserita nell'ambito più vasto della nuova fisica che si distanzia nettamente dalle posizioni di Newton. La meccanica delle onde nell'equazione di Erwin Schrödinger o il principio di incertezza formulato da Werner Heisenberg esprimono l'impossibilità di predire le

1 Cfr. Weber 1905.

esatte posizioni e il *momentum* di particelle all'interno di un sistema in una data condizione di movimento. Il fattore tempo è inserito in orizzonti di analisi probabilistiche e non esatte, e le teorie della fisica quantistica rivoluzioneranno ulteriormente le versioni della temporalità avanzate nel ventesimo secolo, ponendo dubbi fondamentali sulla struttura temporale dell'universo.

2 La modernità, il tempo e gli orientamenti filosofici

Queste scoperte sconvolgono le percezioni stesse della realtà e trovano indubbe corrispondenze nell'ambito letterario, ed estetico in genere, per quanto riguarda sia gli elementi formali costitutivi, sia quelli concettuali. D'altra parte non si possono trascurare le posizioni filosofiche in proposito.

Friedrich Nietzsche elabora una nozione circolare del tempo, il suo eterno ritorno dell'uguale (in *La gaia scienza* e *Così parlò Zarathustra* – 1882 e 1891 rispettivamente), che si colloca sul versante opposto delle versioni teleologiche e lineari. Gli elementi che compongono il mondo sono limitati (un sistema finito) e collocati all'interno di un tempo illimitato (un sistema infinito) e pertanto condannati a ripetersi in un inesauribile accadimento di se stessi. Questa concezione sconvolge, da un lato, l'unicità del presente e, dall'altro, mortifica il concetto di progresso e di acquisizione interminabile della conoscenza che verrà ad allinearsi con le reazioni critiche del modernismo all'ottimismo della modernità. A quest'orientamento Nietzsche oppone una filosofia della storia (si veda in particolare *Umano, troppo umano*, 1878) in cui le realtà umane sono inserite nel flusso di un costante divenire che nega la possibilità di accedere a verità atemporali, trans-storiche, o universali. Henri Bergson distingue il tempo fisico esaminato analiticamente dalla scienza dal tempo percepito dalla coscienza umana, ciò che egli chiama "durata". L'esperienza interiore del tempo, inseparabile dal flusso memoriale, non rende possibile un istante singolare e autonomo, essendo esso mediato da eventi del passato e da proiezioni nel futuro. Il tempo nella versione tradizionale della scienza è spazializzato, cioè formato da punti distinti e coesistenti indipendentemente l'uno dall'altro, ma per il filosofo francese non esistono eventi temporali separati e distinti nell'esperienza concreta della nostra esistenza. La scienza segue un modello meccanicistico del tempo che cristallizza gli attimi del presente e ne fornisce una conoscenza esclusivamente pragmatica che non corrisponde alla temporalità del vissuto, al fluire incessante della coscienza. Il tempo coscienziale, discontinuo e sconnesso, o riordinato dagli interventi memoriali, può essere colto dalla letteratura e dalle arti in genere e non dalla scienza, poiché legato alla complessità e all'instabilità stessa dell'esperienza umana.

Alle riflessioni di Bergson si possono affiancare quelle del filosofo inglese John McTaggart, sebbene si tratti di un approccio metodologico marcatamente antitetico. Nei suoi lavori, pubblicati tra il 1908 e gli anni '20, egli mira a dimostrare l'ir-

realtà del tempo. La tesi non è per nulla inedita (riemerge sotto varie forme nella storia della filosofia da Parmenide ad Aristotele, ad Agostino) ma McTaggart la affronta con strumenti argomentativi abbastanza singolari. La sua non è, come in passato, una riflessione speculativa incentrata sull'ineffabilità della dimensione temporale contrassegnata, come sosteneva Aristotele, dall'impossibilità di essere sottoposta ai procedimenti della logica. In questa posizione, il tempo è inafferrabile dal momento in cui oscilla tra l'essere e il non-essere, tra un prima che non esiste più e un dopo che non è ancora presente. McTaggart riuscirà ad affrontare il problema adoperando proprio quegli strumenti logici e analitici che sembravano impossibili all'interno del pensiero filosofico.² I paradossi insiti nelle versioni della temporalità portano alla conclusione che il tempo è un'irrealtà, nella misura in cui le nostre concezioni dimostrano limiti che non rendono possibile la loro corrispondenza a una realtà verificabile.

A questi orientamenti è possibile aggiungere quello dello storicismo tedesco, rappresentato da Wilhelm Dilthey, le cui riflessioni (a cominciare da *Introduzione alle scienze dello spirito*, 1883) gravitano intorno alle funzioni delle scienze umane e della storia in particolare. A differenza delle scienze naturali, che assumono la categoria del tempo come orizzonte astratto, le scienze umane devono interpretare il tempo come esperienza del vissuto. Il passato, assunto come storia di specifiche esperienze umane, è latore di significato nel presente. L'ermeneutica della storia è diretta a dare orientamento al presente e a proiettarci nel futuro. Il passato non è staccato dal presente e rivive costantemente nella psicologia individuale e collettiva.

Con la fenomenologia di Husserl il tempo diventa l'elemento unificante di ogni forma di autocoscienza.³ Il presente è concepito come "presenza vivente", vale a dire che in esso si racchiude sia il passato sia il futuro, poiché inseparabile dall'intenzionalità della coscienza, dallo sguardo del soggetto nel suo inevitabile rapportarsi agli oggetti del mondo. E tuttavia, nonostante i tentativi di risoluzioni idealistiche, l'infinito allargarsi nel tempo dell'orizzonte intenzionale non permette mai approdi conoscitivi permanenti e assoluti.

Martin Heidegger rivoluziona le concezioni cartesiane di un soggetto unitario, autonomo, e separato dal mondo a iniziare dalla critica della presenza svincolata dal flusso mutevole del tempo.⁴ Al soggetto, esaminato come essere-nel-mondo (*Dasein*), è sottratta una sua autodeterminazione dal momento in cui, da una parte, è sottoposto all'incontro con le cose che lo precedono e con la storia e, dall'altra, è svuotato dal divenire differenziante del tempo, un rapporto di relazioni tra presente, passato e futuro che necessariamente coinvolge un'assenza. La temporalità governa l'esistere e la coscienza che ne abbiamo costituisce la nostra essen-

2 Cfr. McTaggart 1908.

3 Cfr. Husserl 1985, che raccoglie lavori scritti tra il 1893 e il 1917.

4 Cfr. Heidegger 1927.

za di esseri umani. L'esistenza, intesa come progetto di possibilità, è radicata nel tempo. Esistere nel tempo significa che siamo ciò che non siamo, nella misura in cui non siamo più il nostro passato e non siamo ancora il nostro futuro. Il tempo determina la nostra coscienza del nulla, l'essere-per-la-morte, da cui nasce l'angoscia della finitudine.

Lo sguardo d'insieme appena proposto non pretende ovviamente all'esaustività. Nondimeno, tocca punti nevralgici che sono venuti a formare la dimensione culturale, scientifica e tecnologica del tempo all'interno della modernità e in particolare delle sue ultime espressioni, e andrebbe corredato con le riletture postmoderne che ne sono state date, fra gli altri, da Gilles Deleuze e Gianni Vattimo, che collocano Bergson, Nietzsche, Heidegger in antitesi alla modernità trasformandoli in pensatori che contribuiscono a segnare la sua fine.

Gli argomenti di Deleuze e di Vattimo sono incentrati su un modello abbastanza ristretto, e lo schema che essi costruiscono della modernità e della sua cultura è troppo compatto e solidale rispetto alle sue molteplici espressioni. Infatti, i due autori esibiscono analisi incentrate esclusivamente su alcune posizioni filosofiche, escludendo manifestazioni del modernismo che rientrano di diritto nelle complesse manifestazioni della sua cultura, e finirebbero per costringere in uno schema postmoderno autori che vanno da Pirandello a Svevo, da Palazzeschi a Gozzano, a Montale. Inoltre, se si volessero avvalorare le tesi di Deleuze e Vattimo in un ambito più lato del pensiero occidentale, Eraclito, Michel de Montaigne, Calderón de la Barca, o i poeti barocchi dovrebbero essere classificati all'interno della postmodernità. Si pensi a dichiarazioni di Montaigne (1580), come la seguente, che in una rapida affermazione spazza via la stabilità temporale del soggetto e gli obiettivi durevoli o immutabili dei progetti umani: «non c'è alcuna esistenza costante, né del nostro essere né di quello degli oggetti. E noi e il nostro giudizio, e tutte le cose mortali andiamo scorrendo e rotolando senza posa».⁵

3 Il modernismo e il tempo

A) *Il futurismo e la celebrazione del tempo accelerato*

Come si vedrà, fatta eccezione di movimenti come il futurismo, il modernismo non sposa le tesi della modernità, ma reagisce alle sue condizioni materiali e alle sue ideologie dominanti, vivendone le contraddizioni in modo drammatico e conflittuale. Non si identifica con la fiducia nel progetto di emancipazione e progresso che facevano da guida alla sua fase illuministica o con la sicurezza conoscitiva delle scienze positivistiche della fine del XIX secolo, ed esprime proprio le contraddizioni e le "rovine" individuali e collettive che i pensatori cui ci siamo riferiti hanno evidenziato in sede sociologica, storica e politica.

5 Montaigne 2012, p. 801.

Già Benjamin, nelle sue analisi di Baudelaire e del *flâneur*,⁶ aveva centrato un aspetto fondamentale: le versioni dell'eterno che reggevano i principi stessi di valori, verità, o sistemi conoscitivi, hanno dato luogo al paradigma dell'effimero e del transeunte, del costante bruciarsi delle nostre esperienze del mondo. Il modernismo vive i mutamenti apportati dalla scienza, dalla tecnologia, dall'urbanizzazione, e dall'organizzazione del lavoro con la coscienza di un tempo accelerato. Esso ha inoltre una visione entropica del tempo, nella misura in cui non è più percepito come una lunga e lineare progressione di eventi, ma come un fluire discontinuo, sconnesso, disordinato.

Provvisorietà, entropia e accelerazione verranno a costituire l'organizzazione testuale del tardo modernismo o la base delle sue versioni del reale. Le relazioni rilevate tra i campi del sapere non presuppongono necessariamente influenze dirette, adozioni passive della ricerca scientifica da parte della letteratura. Un caso clamoroso è rappresentato dal risoluto rifiuto di Pirandello di avvalorare le interpretazioni critiche che facevano risalire la sua visione relativistica del mondo alle teorie di Einstein. Si tratta piuttosto, nella maggior parte dei casi, di rapporti omologici, corrispondenze e simmetrie che fondano i paradigmi di un'epoca. Allo stesso tempo, è indubbio che i modelli culturali e le espressioni estetiche siano plasmati dai processi di interiorizzazione delle tecnologie o dai loro stimoli. Ne è paradigmatica l'esperienza del futurismo, che si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Marinetti, infatti, dichiara:

Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono, del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano [...] non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.⁷

La velocità della macchina e la sua "bellezza", il "movimento aggressivo" e "il passo di corsa" celebrati nei primi Manifesti sono direttamente legati a una nuova concezione del tempo, anzi, a un suo superamento: «Il Tempo e lo Spazio morirono ieri».⁸ I futuristi anticipano quella che oggi è spesso definita la "modernità accelerata", si pensi alle versioni, anche se in termini critici, della velocità proposte da Paul Virilio connesse all'istantaneità e ubiquità dell'era elettronica.⁹ Marinetti collega lo sviluppo della tecnica all'accelerazione del tempo e della vita stessa in termini inequivocabili: «[a]cceleramento della vita, che ha oggi, un ritmo rapido. Equilibrio fisico, intellettuale e sentimentale sulla corda tesa della velocità».¹⁰

6 Cfr. Benjamin 2007.

7 De Maria 1973, pp. 99-100.

8 Ivi, pp. 5-6.

9 Cfr. Virilio 1977.

10 De Maria 1973, p. 100.

Goethe dopo l'invenzione della locomotiva aveva già colto la radicale trasformazione del tempo nella modernità, ma identificava la velocità con il diabolico, tanto da spingerlo a coniare il termine "velociferino", la velocità portatrice di un tempo infernale, venuta a sconvolgere i ritmi naturali del mondo. In una simile prospettiva si colloca anche il romanzo di fantascienza di H.G. Wells, *La macchina del tempo*, pubblicato nel 1895. La celerità della macchina sconfigge i limiti del tempo e catapultava i suoi viaggiatori in un futuro distopico, fatto di mostri, distruzioni e cataclismi che vedono il pianeta terra alla fine della propria vita. Interessante rilevare che i viaggi nel tempo (nel passato o nel futuro) saranno contemplati come possibilità reali da parte della nuova fisica. Comunque, al livello di altri generi letterari, come il romanzo di avventura, non erano mancate le celebrazioni del superamento dei ritmi agricoli del tempo da parte della macchina. Si pensi al romanzo di Jules Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni*, del 1873, che trova ispirazione nell'enorme ampliamento delle reti ferroviarie del suo tempo e nella costruzione del Canale di Suez che accelerano gli spostamenti al livello planetario. Le posizioni futuriste espresse nei primi Manifesti sono rafforzate nel *Manifesto dell'arte futurista* approntato da Ivo Pannaggi, Enrico Prampolini, e Vinicio Paladini.¹¹ L'arte del mondo agricolo è, secondo i futuristi, legata a una nozione ciclica del tempo. La nuova arte, sorta nell'ambito della tecnologia industriale, ha il compito di allargare la psiche e i sensi al tempo del futuro.¹² Infatti, è proprio la visione di un tempo accelerato a prospettare per i futuristi la visione di una nuova soggettività, anzi la nascita di un nuovo essere umano bionico, anticipando, tra l'altro, la dissoluzione del soggetto umanistico espresse dalle teorie del post-umano e del postmodernismo in genere. In un Manifesto del 1910, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, Marinetti rileva la «inevitabile identificazione dell'uomo con la macchina» e prospetta un corpo capace di sconfiggere limiti spaziali e temporali: «dichiariamo [...] che nelle carni dell'uomo dormono delle ali [...] il Sogno e il desiderio, che oggi sono parole vane, regneranno sovrani, sullo Spazio e sul tempo domati».¹³ La glorificazione della tecnologia si salda col desiderio della sconfitta della forza distruttrice del tempo.

All'angoscia dell'inarrestabile consumarsi del tempo e del "nulla eterno" della generazione dei Romantici, Marinetti oppone la glorificazione della tecnologia come strumento salvifico contro la sua azione devastatrice. Il *cyborg* futurista si oppone al disfacimento della carne sottoposta alle leggi di Kronos e la sostituisce con la solidità del metallo, un *leitmotiv* che compare già nel *Manifesto tecnico* del 1912 («l'uomo meccanico» liberato «dall'idea della morte»)¹⁴ Qualche anno più tardi è reiterato energicamente:

11 Pannaggi - Prampolini - Paladini 1922.

12 Ivi, p. 7.

13 De Maria 1973, p. 40.

14 Ivi, p. 84.

Umanizzazione dell'acciaio e metallizzazione della carne nell'uomo moltiplicato. Corpo motore alle diverse parti intercambiabili e rimpiazzabili. Immortalità dell'uomo!¹⁵

Il principio di simultaneità (legato come si è visto anche alla riorganizzazione industriale del tempo) è applicato alla concezione stessa del soggetto di cui si prospettano identità multiple e fluide, liberato dalla necessità di costruirsi un centro identitario fisso e riparato dai rivolgimenti temporali: «Coscienze molteplici e simultanee in uno stesso individuo [...]. Moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani». ¹⁶ Le versioni futuriste del corpo e della soggettività hanno la propria genesi nella reinterpretazione del tempo in chiave tecnologico-industriale. La simultaneità e l'istantaneità degli accadimenti e delle percezioni, rese possibili dalla celerità raggiunta dalle nuove tecnologie, non sono da intendere solo come elementi costitutivi dell'immaginazione estetica, ma come orientamenti che fondano una versione inedita dell'umano. I futuristi rovesciano la sensibilità romantica incentrata sull'*angst* del presente e il sentimento nostalgico per il passato. Essa è contrapposta alla dinamicità del presente e alla tensione verso un futuro capace di riscatto dalle fossilizzazioni nel passato. La retorica dell'immortalità della carne tecnologica, e quindi del permanente e del duraturo, non contraddice la versione di un presente dinamico e aperto al divenire. Infatti, nel Manifesto *Guerra solo igiene del mondo* (1915), Marinetti insiste sull'«infinito progredire» dell'arte e coglie nel «perituro», nel «transitorio» e nell'«effimero» il tratto fondamentale del nuovo.¹⁷ Questa posizione richiama il motivo baudelairiano del transeunte, ma è anche accostabile allo sconcerto di Nietzsche per la memoria del tempo storico, visto come peso. Il passato inibisce la vita, «deperisce» e «degenera». In *Considerazioni inattuali II*, nel saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Nietzsche identifica il «vivente», l'energia vitale, nella capacità di «sedersi sulla soglia dell'attimo, dimenticando tutto il passato». ¹⁸ Nondimeno, se per Nietzsche la liberazione dal tempo storico è perseguibile attraverso un riavvicinamento alla *physis*, per Marinetti è la *téchne* a condurci verso l'oblio del passato.

Uno sguardo più ravvicinato ai rapporti del futurismo con la *téchne* sarà utile per chiarire ulteriormente la problematica. L'estetica futurista è indubbiamente legata alla ricerca di Guglielmo Marconi sulla comunicazione a onde radio portata avanti in modo determinate tra il 1898 e il 1903. Si consideri inoltre che allo scienziato italiano viene assegnato il premio Nobel per la fisica nel 1909, lo stesso anno delle pubblicazioni dei primi Manifesti. La corrispondenza tra il telegrafo “senza fili” e “l'immaginazione senza fili” è inequivocabile. Il nesso tra telegrafia, procedimenti analogici e distruzione della sintassi, come elementi essenziali nella

15 Marinetti 1917, p. 103.

16 De Maria 1973, pp. 100-101.

17 Ivi, p. 220.

18 Nietzsche 1993, p. 340.

costruzione dei testi futuristi, è identificato dallo stesso Marinetti in un Manifesto del 1913: «[un] narratore [...] darà [...] il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra».¹⁹ Se al telegrafo si affiancano le altre tecnologie dell'epoca, dall'automobile all'aeroplano, è evidente la correlazione tra *téchne* ed estetica, accomunate da una percezione accelerata del tempo. Si prendano in esame ad esempio i testi di Marinetti che comprendono *La ville charnelle* (1908) o *Zang tumb tumb* (1914), o quelli di Ardengo Soffici, *BIF§ZF+I8 = Simultaneità. Chimismi lirici* (1915). Il lessico tecnologico, i procedimenti di simultaneità e gli analogismi ruotano tutti intorno alla rapidità della comunicazione che sconvolge i ritmi e l'organizzazione testuale della tradizione. È la nuova percezione del tempo l'elemento portante della trasformazione estetica. I “chimismi lirici” di Soffici si fondano sulla miscela delle sostanze chimiche, sulla velocità elettrica e telegrafica che riconfigura le coordinate spazio-temporali: «Non c'è più tempo / Lo spazio / È un verme crepuscolare che si raggricchia in una goccia / di fosforo».²⁰ L'accelerazione tecnologica dei ritmi della vita determina lo spostamento da un'arte naturalistica verso l'astrattismo pittorico. Il *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910), infatti, dichiara: «il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi».²¹ La percezione temporale della realtà non corrisponde ai tempi delle «molecole in massa» o ai «turbini di elettroni», come si legge nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.²² L'arte deve contribuire, come le scienze, ad afferrare l'essenza della materia e i modi in cui è forgiata dal fattore tempo. È soprattutto per questa ragione che i futuristi esprimono la necessità di “elettrizzare” o “liquefare” l'andamento testuale. Il Manifesto *Distruzione della sintassi* lo rapporta a procedimenti stilistici capaci di catturare «l'invisibile, l'agitazione degli atomi»,²³ fenomeno individuato dal botanico scozzese Robert Brown già nel 1827 – il cosiddetto “moto browniano” che stabilì il comportamento molecolare del polline immerso in una sostanza fluida.

Oltre alla parola scritta e alla pittura (ma si potrebbe allargare l'analisi anche alla scultura), forse è l'attrazione verso il nuovo medium cinematografico a rilevare la centralità del tempo nell'estetica futurista. L'innovazione fondamentale del cinema risiede nel modo in cui si sovverte l'esperienza estetica, assegnando al tempo la base fondamentale su cui poggiare la produzione artistica. Il tempo precede la percezione del movimento. Tutti gli elementi costitutivi delle immagini cinematografiche sono assoggettati allo svolgimento temporale. Il montaggio, tecnica fondamentale del nuovo medium e possibilmente di tutta l'arte del tardo modernismo

19 De Maria 1973, p. 103.

20 *Arcobaleno*, vv. 34-37, in Soffici 1915.

21 De Maria 1973, p. 26.

22 Ivi, p. 81.

23 Ivi, pp. 105-106.

(adottato, infatti, nell'ambito poetico, narrativo e pittorico), sconvolge innanzitutto le sequenze temporali delle immagini e pertanto lo stesso tempo cronologico del narrato. I futuristi ne dimostrano un'indubbia consapevolezza. Il Manifesto del 1916, *La cinematografia futurista*, rileva soprattutto la pratica compositiva del montaggio: «[s]imultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi [...] nello stesso istante-quadro 2 o 3 versioni differenti l'una accanto all'altra». ²⁴ La cultura del montaggio contribuisce a scardinare la sintassi tradizionale, abolendo la linearità temporale delle sequenze. I protagonisti del cinema futurista (si pensi ai lavori di Arnaldo Ginanni, Bruno Corradini, Anton Giulio Bragaglia) intuiscono che il cinema, al contrario della fotografia, si distanzia dall'eternizzazione dell'istante e da una ricezione analitica. Il cinema, insiste lo stesso Manifesto, deve «distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia [...] diventare [...] deformatore [...] sintetico, dinamico, paro libero». ²⁵ Il montaggio è un procedimento non-mimetico («distaccarsi dalla realtà») che sollecita un procedimento «sintetico», non solo nella pluralità dei materiali (spezzoni di «vita reale» avvicinati alla «chiazza di colore», alla musica di oggetti e alle parole in libertà), ²⁶ ciò che definiscono «sinfonia poliespressiva», ma anche al livello della ricezione. Essa è obbligata ad adottare una predisposizione sintetico-intuitiva del fattore tempo. Il cinema è per i futuristi l'arte della distorsione «gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita». ²⁷ Sebbene motivati da obiettivi diversi, queste posizioni trovano parallelismi con le teorie del montaggio avanzate dai sovietici Sergei Eisenstein e Dziga Vertov agli inizi degli anni '20. Il montaggio non solo crea nuovi significati nell'accostamento delle immagini, ma distorce la percezione del tempo da parte dello spettatore. Singolari le scene drammatiche della scalinata di Odessa nel film di Eisenstein *La corazzata Potëmkin* (1925), in cui la macchina da presa scorre ripetutamente sullo stesso spazio, allungando in modo non-realistico la durata ai fini di svolgere una funzione emozionale sulla psiche dello spettatore. Interessante osservare che Benjamin evidenzia, nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), il modo in cui il cinema trasforma radicalmente l'atto della fruizione, dal momento in cui pone lo spettatore nella stessa posizione della macchina da presa, a differenza della fotografia o del teatro per i quali egli vive l'esperienza dalla propria visuale (sez. VIII-IX; in quest'ultima sezione, Benjamin fa leva, tra l'altro, su alcune intuizioni di Pirandello sulla differenza tra cinema e teatro). I pittori futuristi proclamano un principio simile in uno dei primi Manifesti tecnici (*La pittura futurista*, 1910). Essi affermano che «[i] pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davan-

24 Ivi, p. 193.

25 Ivi, p. 191.

26 *Ibidem*.

27 Ivi, p. 190.

ti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro». ²⁸ Anche qui, si tratta di un rivolgimento delle prospettive visive, sollecitato soprattutto dai mutamenti dell'esperienza della temporalità apportati dalle nuove tecnologie e dai mezzi di comunicazione coevi, come il cinema.

B) *Il modernismo, il tempo, e gli sconvolgimenti narrativi*

I rapporti tra le nuove versioni ed esperienze del tempo e le pratiche letterarie sono comunque molteplici e prevalentemente conflittuali rispetto alle posizioni celebrative della *téchne* e dell'accelerazione della vita rappresentate in modo radicale dal futurismo. Se i rappresentanti di questo prospettano un'integrazione assoluta dei ritmi tecnologici nel vissuto, il modernismo in genere ne evidenzia i risvolti rovinosi. E questo non solo al livello della cultura *high-brow*; basti ricordare un classico del cinema popolare muto, *Tempi moderni* (1936) di Charlie Chaplin, in cui il tempo è rappresentato in funzione alla produzione industriale-capitalistica, sottoposto agli ingranaggi della catena di montaggio e alla sua accelerazione meccanica, o a un altro classico del film muto, *Safety last!* (1923), di Harold Lloyd, dove una delle scene più memorabili è costituita dalle immagini di grattacieli, macchine in corsa, e di un personaggio appeso alle lancette di un enorme orologio. La modernità ci avvolge negli ingranaggi di un tempo intricato e pieno di pericoli. Gli sconvolgimenti della temporalità si manifestano nella costruzione testuale in modi abbastanza diversi e in rapporto alla predisposizione dei singoli rappresentanti verso il rinnovamento del linguaggio. I legami tra forma e dimensione temporale si traducono in vari procedimenti che sono così riassumibili: 1) l'organizzazione lineare e ordinata del narrato entra in crisi; 2) nelle rappresentazioni statiche del reale si fanno spazio la frammentazione e la discontinuità, la fluidità delle sequenze narrative investite da una generale visione entropica del tempo; 3) la progressione uniforme della logica consequenziale è sovvertita dal monologo interiore, che raccoglie e avvicina gli accadimenti non nei modi in cui si sono svolti nel tempo, ma secondo la riorganizzazione al presente da parte della coscienza; 4) il flusso di coscienza infrange la diacronia e predilige tempi verbali non univoci ma misti. Questi tratti dominanti del modernismo sono riscontrabili con diversi gradi di radicalità in autori che vanno da James Joyce a Virginia Woolf, da Ezra Pound a Italo Svevo. Quello che li accomuna è l'allontanamento dal determinismo temporale espresso dall'orologio. In romanzi come *Orlando* (1928), *Gli anni* (1937), *La coscienza di Zeno* (1923), gli eventi sono filtrati nell'istantaneità del flusso temporale che rende sbiadita la netta demarcazione tra passato, presente e proiezioni nel futuro. Questi procedimenti coincidono col generale ripensamento del tempo nella modernità come si è visto nell'ambito filosofico, scientifico, e tecnologico. Rispetto alla versione deterministica newtoniana o alla cronologia narrativa del

realismo naturalistico, il modernismo problematizza i rapporti soggetto-tempo e rende ambigua, di conseguenza, l'esperienza stessa del reale.

Al *background* interdisciplinare già tracciato si deve ovviamente aggiungere il lavoro svolto da Sigmund Freud sull'instabilità del *self*. La grammatica dell'inconscio costruita da Freud è incentrata su un modello non-razionale e non-lineare del tempo del soggetto, affetto da disfunzioni memoriali e rimozioni che frantumano il corso sequenziale del vissuto. La psicoanalisi come cura, inoltre, riduce tutto l'arco del vissuto al tempo della terapia, selezionando e riconfigurando in questo modo nel soggetto la propria percezione del passato e la possibilità di elaborare propri progetti nel futuro. Anche William James ha avuto una sua risonanza culturale tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento con i suoi studi sulla memoria primaria e secondaria.²⁹ Un impatto diretto delle ricerche di James sono ravvisabili in Gertrude Stein, sua allieva a Radcliffe College. Nel suo saggio *Composition as explanation* (1925), Stein sostiene la necessità di un tessuto narrativo basato su un "presente continuo", un "presente prolungato" in sintonia con gli interessi di James sullo stream of consciousness. Infatti, nei suoi racconti che compongono il volume *Tre esistenze* (1909), in particolare il terzo che ruota intorno al personaggio di Melanctha, le vicende si svolgono nella totale indifferenza nei riguardi della progressione temporale. Esse si affastellano in un susseguirsi che respinge svolgimenti coordinati dalla logica del tempo.

Non è un caso che questi orientamenti della psicologia improntino la strutturazione narrativa di opere come *Ulisse* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) di Joyce, che demoliscono l'ordine temporale e riducono la narrazione di vicende di tutta una vita a una sola notte o a un unico giorno. La narrazione degli eventi, accostati agli elementi culturali e sociali che condividono, fa leva su una simultaneità spaziale (accadono negli stessi luoghi) che trasgredisce lo sviluppo tradizionale delle sequenze temporali – interessante osservare che il principio di simultaneità svolge, come si è visto per il futurismo, un ruolo centrale nelle varie espressioni del modernismo. La scrittura di Joyce acquista una dimensione onirica poiché scardina le coordinate del tempo codificate dal romanzo naturalistico. Associazioni e allineamenti narrativi scavalcano, infatti, la nozione di un tempo come progressione uniforme e unitaria, costruendo visioni fluide e irreali dei movimenti della psiche. Come giustamente sostiene Joseph Frank nel suo saggio *Spatial Form in Modern Literature*, Joyce sposta la narrativa sul versante della poesia (quella di Ezra Pound e di T. S. Eliot, ad esempio), costringendo il lettore a ricostruire i legami della narrazione con procedure riservate al linguaggio poetico. In sostanza, la decodifica si sposta dal piano temporale a quello della ricostruzione spaziale del testo.³⁰ L'unità perduta al livello temporale è recuperata al livello spaziale. Queste osservazioni possono estendersi allo stesso Surrealismo, dal cinema al romanzo in particola-

29 Cfr. James 1890.

30 Cfr. Frank 2005, pp. 63-64.

re, non dimenticando che una delle immagini esemplari del movimento è rappresentata dal dipinto di Salvador Dalí *La persistenza della memoria* (1931) con gli orologi in uno stato di scioglimento, a indicare un tempo umano non ridicibile a un oggetto meccanico. Ma si pensi anche alla sospensione temporale della pittura metafisica. Giorgio De Chirico la sintetizza in modo eccezionale nel quadro *L'enigma dell'ora* (1911), in *Piazza d'Italia* (1913) o *La solitudine del guerriero* (1916), in cui le lancette degli orologi, connesse alla presenza delle figure umane, segnano un tempo ambiguo e imperscrutabile. Nell'ambito narrativo, il romanzo autobiografico di André Breton, *Nadja* (1928), è costruito totalmente sulle contingenze temporali, sulla sovrapposizione casuale di eventi quotidiani svincolati da una cronologia ordinata. In opposizione al romanzo naturalistico, Breton narra vicende che si protraggono per circa un decennio, ma ritagliate e riavvicinate da associazioni che escludono il movimento lineare del tempo. Questa costruzione non è di certo fine a se stessa. Essa si ricollega costantemente all'interrogativo «Chi sono?» che apre il romanzo.

L'arbitrarietà delle convenzioni narrative temporali è sarcasticamente messa in luce da un film classico del Surrealismo, *Un chien andalou*, di Louis Buñuel e Dalí (1929). Qui i rapporti tra eventi e narrazione scritta impiegata esclusivamente per designare gli svolgimenti temporali (“c’era una volta”, “otto anni dopo”, “sei anni prima”, “a primavera”, “le tre del mattino”) sono assolutamente casuali. Le varie scene si susseguono per mezzo di associazioni soprattutto di ordine visivo, dissociate dai riferimenti temporali. Infatti, la scena dell’orologio da polso, su cui la macchina da presa sosta con un primo piano, svolge unicamente una funzione astratta e ironica, senza nessuna attinenza con la temporalità delle sequenze. Anthony Giddens ha identificato nell’“effetto collagistico” il tratto dominante della cultura della tarda modernità. Il *collage*, l’assemblaggio, e il montaggio sono, infatti, alla base non solo della produzione più radicale del tardo modernismo, ma di quella dell’organizzazione stessa dei media. A parte i legami tra tempo e montaggio, come si è visto per il cinema futurista e per il Surrealismo, Giddens sostiene che i media della scrittura, i giornali in particolare, riorganizzano i materiali compositivi non più sulla base del luogo, ma del tempo.³¹ La diffusione del telegrafo e del telefono rende i luoghi in cui avvengono gli eventi irrilevanti rispetto al tempo. La giustapposizione di storie, notizie, e avvenimenti è fatta dipendere esclusivamente dal fattore tempo. Il *collage* non è sorretto da un filo narrativo, ma da una pluralità di microstorie, affiancate dalla simultaneità dei loro accadimenti – notiziari, bollettini d’informazione e così via. I lavori seminali di Harold Innis e Marshall McLuhan sui rapporti tra media e cultura, in particolare sui rivolgimenti che essi apportano alle concezioni spazio-tempo, aiutano a costruire più solidamente il paradigma del modernismo. Nelle loro prospettive, i media della modernità da un lato contraggono lo spazio e dall’altro cancellano le percezioni di permanen-

31 Cfr. Giddens 1991, pp. 24-27.

za, trasformando il vissuto temporale in un assoluto assorbimento nel presente. Oltre ai noti lavori di McLuhan, in particolare *Understanding media* (1964), sui rapporti tra spazio, simultaneità, e media elettronici, Innis, nel suo *Empire and communications* (1950), distingue in modo preciso e acuto, tra civiltà sostenute dai media fondati sul tempo, che enfatizzano continuità e persistenza temporale, e media fondati sullo spazio, quelli adottati dai grandi imperi della storia, che favoriscono svolgimenti amministrativi e culturali rapidi e fugaci, incentrati sulle esigenze del presente.³²

Le percezioni di un tempo non-assoluto, relativo, ambiguo e incerto, sottratto nel suo fluire dalla fiducia in un *télos*, hanno conseguenze irreversibili sulle costruzioni identitarie, sulla concezione stessa del soggetto. Il modernismo tratteggia un soggetto sprovvisto di continuità, assoggettato alla stessa precarietà e dimensione entropica rilevata per il tempo nei vari ambiti delle attività umane. Anzi, sarà proprio la discontinuità temporale a segnare la visione dell'assenza di un soggetto, impossibilitato a essere a partire proprio dalla mancanza di un suo spessore temporale. Viene a frantumarsi la versione umanistico-illuminista di un soggetto volitivo e unitario, centro stabile e unificante di ogni stato coscienziale.

Il proto-modernismo di autori come Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi è ancora essenzialmente immune dalle questioni qui sollevate. Sicuramente essi affrontano il tempo con l'inquietudine che grava anche sugli autori del tardo modernismo. Tuttavia, il loro vittimismo metafisico (coscienza del limite e impotenza di fronte alla forza distruttrice del tempo) si contrappone a un titanismo emozionale incentrato su una visione eroica dell'io e di un soggetto non ancora sottoposto allo sgretolamento e al dissolvimento che segnano l'esperienza della fase avanzata del modernismo. La linearità degli svolgimenti formali riflette un soggetto non minato da frantumazioni memoriali e identitarie. Al contrario, nel tardo modernismo, le distorsioni e le discontinuità dello spessore temporale narrativo trovano un'equivalenza nell'impossibilità dell'io di ricostruire una narrazione di sé e dei suoi mutamenti. Indubbiamente, in un autore come Marcel Proust, l'io si ricostruisce nella puntigliosa coscienza di sé tramite gli accadimenti che lo hanno costituito nel passato e che tornano ad illuminare il presente. Tuttavia, il tempo recuperato dalla memoria involontaria non permette all'io di sfuggire al suo flusso senza sosta, irrimediabilmente costretto a riconoscere un'autoconsapevolezza governata dal caso, da eventi e associazioni fortuite che non concedono nessuna stabilità e permanenza (ad esempio i collegamenti tra il presente di Marcel e le esperienze vissute nel villaggio dei nonni che riemergono in modo impreveduto e accidentale, come nel singolare episodio della *madeleine*).³³ È questa la condizione di un personaggio come Zeno: la fragilità delle sue costruzioni e ricostruzioni identitarie si frangono irrimediabilmente. «La vita più intensa», scrive Svevo, «è raccontata

32 Cfr. in particolare la sezione introduttiva: Innis 2007, pp. 21-32.

33 Cfr. Proust 1913.

in sintesi dal suono più rudimentale, quello dell'onda del mare, che, dacché si forma, muta in ogni istante finché non muore! M'aspettavo perciò anch'io di divenire e disfarmi come [...] l'onda».³⁴ In Pirandello, il tempo distrugge le maschere e scopre le immagini fittizie del sé. Se si esamina un romanzo come *Uno, nessuno e centomila*, il tempo è alla base dell'estraniamento dell'io da se stesso: «la realtà d'oggi è destinata a scoprirsi illusione domani».³⁵ Si vedano anche i rapporti antinomici tra vita e fotografia. Quest'ultima è associata alla morte, all'alienazione dalla vita, bloccata nel suo flusso temporale.³⁶ Anche quando Moscarda riesce a decostruire tutte le maschere di se stesso e degli altri, vivendo in un presente che, come una nuvola o il vento, si metamorfizza nella «leggerezza» di un suo continuo rinascere «attimo per attimo», il tempo non si dà mai senza la coscienza del tragico: «muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi».³⁷ Insomma, un'identità affrancata dalla forza corrosiva del tempo è destinata a rinunciare alla propria autocoscienza.

È essenziale rilevare che sia per Svevo sia per Pirandello si tratta di un tempo mutilato. Esso è raggomitato su se medesimo, poiché riporta a galla il passato vissuto nella metamorfosi del flusso al presente, ma è anche un tempo il cui futuro è cancellato. Si pensi all'ordigno apocalittico di Svevo. La catastrofe finale, associata a un possibile ritorno «alla salute» potrebbe indurre a interpretare Svevo in chiave di una versione moderna del mito dell'eterno ritorno, e quindi di un tempo circolare segnato da morte e rigenerazione. Sembra improbabile che un autore guidato dalla pratica demolitrice dell'ironia possa generare la fiducia (a parte la forza smorzante del «forse» con cui inizia la descrizione dell'evento) in una solida visione utopica. Queste osservazioni sono collegabili anche alla narrativa di Cesare Pavese. In un romanzo come *La luna e i falò* (1950), il tempo della storia, nella sua non-permanenza, segnato da lutti e distruzioni, è contrapposto dal tempo del mito, immobile nel ritorno dell'uguale con i suoi rituali umani, disegnato sullo sfondo di una natura immutabile, non scalfita dalle ferite del tempo. Nonostante il tentativo di Pavese di lasciare aperte le possibilità rigenerative della storia, con i falò che ridanno vita alla terra con le proprie ceneri, l'*angst* modernista non si acquieta. Il viaggio di ritorno di Anguilla si dispiega come archetipo dell'esistenza nel suo fluire verso la morte. La sua vita è «senza una casa»,³⁸ irrimediabilmente sradicata. Nelle Langhe egli acquista la consapevolezza che il passato inevitabilmente si brucia e dissolve i legami col presente. Il tempo, al di là di possibili riscatti storico-ideologici relativi ai destini sociali, permane come finitudine umana che segna il perire del nostro mondo individuale. Anguilla vive il sentimento tra-

34 Svevo 1976, p. 82.

35 Pirandello 1971, p. 1335.

36 Cfr. *ivi*, pp. 1405-1406.

37 *Ivi*, p. 1416.

38 Pavese 1968, p. 33.

gico di chi ha compreso che la scomparsa dell'altro scalfisce il significato stesso del nostro essere-nel-mondo:

ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. Da un pezzo non c'erano più. Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato.³⁹

La mutilazione del futuro (in netta contrapposizione agli slanci fiduciosi del futurismo) è un tratto che pervade essenzialmente tutta la letteratura del tardo modernismo. *Il grande Gatsby* (1925) di F. Scott Fitzgerald – narratore frequentato da Pavese –, dimostra non solo un presente perseguitato da un passato irrevocabile, ma anche un futuro incenerito. La «valle delle ceneri» è emblema di una modernità i cui sogni e progetti si dileguano nel nulla. Il consumarsi dei progetti individuali e collettivi, trasposti in immagini di materia polverizzata, in fumo, incenerita,⁴⁰ trova indubbiamente un corrispondente nel romanzo di Pavese. Fitzgerald, tuttavia, non nutre, come Pavese, ipotesi di ideologie salvifiche. Questo è un romanzo in cui miti e speranze individuali e sociali bruciano ineluttabilmente. La voce di Daisy udita come «un canto immortale», «un piccolo sogno», alla fine diventa «un sogno morto», «una voce perduta». ⁴¹ Una simile condizione è ravvisabile in un romanzo come *L'urlo e il furore* (1929) di William Faulkner, in cui non solo si assiste al disordine cronologico di eventi secondo la prospettiva dei singoli personaggi (un tempo che non può corrispondere alla costruzione lineare dell'orologio), ma privato dello spessore del futuro. Le azioni dei personaggi sono spoglie di progetti e sembrano muoversi con gesti da cui l'intenzionalità della coscienza è sottratta. Un rappresentante eccezionale del modernismo portoghese, Fernando Pessoa, in una riflessione, datata 1930, in *Il libro dell'inquietudine*, scrive:

Vivo sempre nel presente. Non conosco il futuro. Non ho più il passato. L'uno mi pesa come la possibilità di tutto, l'altro come la realtà del nulla. Non ho speranze né nostalgie. Conoscendo ciò che è stata la mia vita fino a oggi (tante volte e per tanti versi l'opposto di come avrei voluto), cosa posso presumere della mia vita di domani se non che sarà ciò che non presumo, ciò che non voglio, ciò che mi succede dal di fuori, perfino attraverso la mia volontà? [...] Non sono mai stato altro che il residuo e un simulacro di me stesso. Il mio passato è ciò che non sono mai riuscito a essere.⁴²

Nel cuore del modernismo risiede un'insicurezza ontologica dell'essere-nel-mondo. La discontinuità del *self* è legata all'impossibilità di ricostruire una narrazione temporale di sé. L'esperienza del tempo frammentato è inseparabile dalla fragilità della memoria e da un grado notevole di entropia e accidentalità che investe l'esistenza individuale e collettiva, personale e storica. Nasce da qui la coscienza in-

39 Ivi, p. 57.

40 Cfr. Fitzgerald 2011, capp. II, VII.

41 Ivi, pp. 66, 80, 93.

42 Pessoa 2013, p. 84.

quieta del transeunte, la non-permanenza che investe la condizione identitaria del soggetto stesso. La negazione del *self* come entità solida e compatta.

C) *Dal tempo metafisico della poesia al tempo neocapitalistico della narrativa*

Questi sconvolgimenti rappresentano l'epicentro di una grande stagione del modernismo italiano nell'ambito della poesia, da Guido Gozzano a Eugenio Montale, a Giuseppe Ungaretti, Camillo Sbarbaro, Aldo Palazzeschi, Salvatore Quasimodo, Mario Luzi, Andrea Zanzotto e altri. Basta ripercorrere testi esemplari di Montale degli *Ossi di seppia* (1925) e de *Le occasioni* (1939), come *Cigola la carrucola nel pozzo*, *Dora Marcus*, *La casa dei doganieri*, in cui la violenza del tempo, affidata a oggetti-simbolo ed eventi fortuiti di vita, corrode, annebbia, frastorna, e sconvolge. La distruttività del tempo e l'affastellarsi aleatorio degli accadimenti dell'esistere non concedono alla memoria nessuna possibilità di salvaguardare un'identità stabile e sicura. Anche la poesia di Ungaretti, tesa a esorcizzare la violenza del tempo nell'eternazione dell'attimo, finisce con lo sgretolamento del soggetto e dei significati che si tenta di assegnare al proprio mondo. Il ricongiungimento panico, mistico-magico, con gli elementi del mondo naturale, immersi in una ciclicità senza tempo, protetti dal consumarsi dei destini umani, non regge ai dissidi inquietanti della tarda modernità. La solidarietà cosmica, come superamento delle minacce esistenziali e come riparo dall'*angst* provocata dai ricordi del vissuto e dall'incertezza del futuro (condizione esistenziale solo acuita dall'esperienza della guerra in *L'Allegria*, 1919), si trasforma in *Sentimento del tempo* (1933) nella creazione di una poesia fatta di figure mitiche, archetipiche, meta-storiche, elevate al di sopra dell'attività devastatrice del tempo. Questi tentativi, però, si ritrovano polverizzati in componimenti de *La terra promessa* (1950), come *Variazioni su nulla*: «Quel nonnulla di sabbia che trascorre / Dalla clessidra muto e va posandosi, / E, fugaci, le impronte sul carnato, / Sul carnato che muore, d'una nube» (vv. 1-4). E in *Il taccuino del vecchio*, come a suggellare tutta una vita, si legge: «È sempre pieno di promesse il nascere / Sebbene sia straziante / E l'esperienza d'ogni giorno insegna / Che nel legarsi, sciogliersi o durare / Non sono i giorni se non vago fumo» (vv. 3-7).

A questa stagione dello sguardo metafisico sul tempo si oppone la linea del tempo industriale del neocapitalismo. Qui il modernismo letterario si misura con la dimensione storico-economica dell'organizzazione sociale del tempo. È questo il momento di "letteratura e industria" che vede protagonisti autori come Ottiero Ottieri, Paolo Volponi, e Lucio Mastronardi. Nei loro romanzi, il tempo umano è ridotto al tempo della macchina. Qui il tempo è quello della fabbrica, vissuto in funzione della produzione e del profitto da parte del capitale. Un tempo-merce, organizzato e controllato da un sistema di produzione che imprigiona e aliena, scandito da ritmi ripetitivi e automatizzati. Esso schiaccia ogni rapporto creativo e dinamico sia con l'oggetto sia con l'altro e riduce l'attività umana in gesti ano-

nimi e robotizzati. In *Tempi stretti* (1957) di Ottieri si legge:

questo cronometrista cominciò ad aggirarsi per il reparto. Gli operai, quando ancora i nuovi tempi più stretti non erano stati fissati, crollarono tutti insieme. Non si riusciva più a mandarli avanti [...]. Ma il cronometrista tirò per la sua strada, ignorando la crisi generale, impose i nuovi tempi.⁴³

E in una simile vena, Volponi in *Memoriale* (1962) scrive:

Nel culmine della corsa la mia macchina subiva un guasto e solo la mia abilità le impediva di fermarsi. Continuavo la gara con il fiato sospeso per gli ultimi giri, guardando i miei compagni di lavoro come se veramente stessero per superarmi con le loro fresatrici e poi, con un ultimo sforzo di volontà, riuscivo a vincere [...]. Passavo le ore, che gli orologi nelle officine segnano a migliaia partendo dall'inizio delle diverse lavorazioni. Quando sono entrato nella fabbrica, l'orologio della nostra officina segnava 1227. Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi.⁴⁴

La mercificazione del tempo equivale alla mercificazione della vita tutta, mortificata e spoglia di immaginazione. Anche in questo caso, la gestione del tempo è inseparabile dalla costruzione delle identità e dei significati che si assegnano al mondo. Il tempo della *téchné* costruisce non solo gli oggetti, ma la psiche stessa e domina in particolare su quella classe sociale che si ritrova oppressa dal peso della sopravvivenza economica. Ecco come Mastronardi riassume gli orientamenti culturali di Olga, una delle protagoniste de *Il meridionale di Vigevano* (1964):

Andare al cinema, sgarà un paro d'ore o tre, per vedere il dramma degli altri, quando la nostra vita l'è un dramma unico, me mi pare proprio una roba da smorbi. Era i dané che si spendono, il tempo sgarato via, me so no che gusto ci trova la gente andà al cinema.⁴⁵

Questo è il tempo della modernità disumanizzata. Sebbene in questi romanzi la struttura formale non presenti radicali sovvertimenti (si tratta di narrazioni lineari che fanno leva sul genere diaristico o sul narratore onnisciente che mette in luce gli angoli più nascosti della psiche dell'operaio), essi rinnovano il linguaggio facendo entrare nella narrativa tecnicismi e linguaggi settoriali, insieme a un abbassamento stilistico (l'assunzione di un registro multilinguistico nel caso di Mastronardi) ai fini di aderire alle realtà culturali e sociali nell'ambito della fabbrica. In conclusione, il riconcepimento del tempo nella tarda modernità nell'ambito delle scienze naturali, della tecnologia, della filosofia e delle scienze umane, trova corrispondenze e omologie nel modernismo artistico e letterario in particolare. La riconcettualizzazione del tempo comporta un ripensamento profondo del reale, delle identità, e dei modelli cognitivi e percettivi. Anche il rinnovamento delle strutture narrative ha come epicentro le nuove concezioni del tempo. Si trat-

43 Ottieri 1964, p. 127.

44 Volponi 1962, pp. 61-62.

45 Mastronardi 1964, p. 80.

ta del mutamento complesso di un paradigma culturale che riconfigura in modo decisivo la versione del reale, del soggetto umano, e della comunicazione estetica e letteraria.

John Picchione
johnp@yorku.ca

Riferimenti bibliografici

Benjamin 1966

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, traduzione di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966.

Benjamin 2007

W. Benjamin, *I "passages" di Parigi (1927-1940)*, traduzione di E. Agazzi et al., a cura di F. Ganni, Torino, Einaudi, 2007.

Breton 1972

A. Breton, *Nadja*, traduzione di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1972.

Buñuel - Dalí 1929

L. Buñuel - S. Dalí, *Un chien andalou*, [Francia] 1929.

Chaplin 1936

C. Chaplin, *Modern Times*, [USA] 1936.

Deleuze 2001

G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, a cura di D. Borco - P.A. Rovatti, Torino, Einaudi, 2001.

Deleuze 2002

G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, a cura di F. Polidori, Torino, Einaudi, 2002.

De Maria 1973

L. De Maria (a cura di), *Marinetti e il futurismo. Un'antologia*, Milano, Mondadori, 1973.

Dilthey 1883

W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito: ricerca di una fondazione per lo studio della società e della storia*, traduzione di G.A. De Toni, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (I ed. 1883).

Eisenstein 1925

S. Eisenstein, *La corazzata Potëmkin*, [URSS] 1925.

Faulkner 1980

W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, traduzione di V. Mantovani, Milano, Mondadori, 1980.

Fitzgerald 2011

F.S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, traduzione di F. Pivano, Torino, Einaudi, 2011.

Frank 2005

J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, in M.J. Hoffman - P.D. Murphy (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham, Duke University Press, 2005.

Giddens 1991

A. Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

Heidegger 1927

M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986 (I ed. 1927).

Husserl 1985

E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo: (1893-1917)*, a cura di A. Marini, Milano, Angeli, 1985.

Innis 2007

H. Innis, *Empire and Communications*, Toronto, Dundurn Press, 2007.

James 1890

W. James, *The Principles of Psychology*, New York, Dover Publication, 1950 (I ed. 1890).

Joyce 1950

J. Joyce, *Finnegan's Wake*, London, Faber and Faber, 1950.

Joyce 1971

J. Joyce, *Ulisse*, traduzione di G. de Angelis, Milano, Mondadori, 1971.

Lloyd 1923

H. Lloyd, *Safety Last!*, [USA] 1923.

Marinetti 1908

F.T. Marinetti, *La ville charnelle*, Paris, Sansot, 1908.

Marinetti 1914

F.T. Marinetti, *Zang tumb tumb*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914.

Marinetti 1917

F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze, Centomila Copie, 1917.

Mastronardi 1964

L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1964.

McLuhan 1964

M. McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

McTaggart 1908

J.E. McTaggart, *L'irrealtà del tempo*, a cura di L. Cimmino, Milano, Rizzoli, 2006 (I ed. 1908).

Montaigne 2012

M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini - A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012.

Montale 1977

E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977.

Nietzsche 1882

F. Nietzsche, *La gaia scienza*, traduzione di F. Ricci, Roma, Newton Compton, 1996 (I ed. 1882).

Nietzsche 1891

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, traduzione di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1976 (I ed. 1891).

Nietzsche 1993

F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita (Considerazioni inattuabili II)*, in *Opere 1870/1881*, traduzione di A. Traves, Roma, Newton Compton, 1993.

Ottieri 1964

O. Ottieri, *Tempi stretti*, Torino, Einaudi, 1964.

Pannaggi - Prampolini - Paladini 1922

I. Pannaggi - E. Prampolini - V. Paladini, *Manifesto dell'arte futurista*, «La nuova Lacerba» (20 giugno 1922).

Pavese 1968

C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1968.

Pessoa 2013

F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, traduzione di M.J. de Lancastre - A. Tabucchi, Milano, Feltrinelli 2013.

Pirandello 1971

L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1971.

Proust 1963

M. Proust, *La strada di Swann*, traduzione di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1963 (I ed. 1913).

Soffici 1915

A. Soffici, *BIFZF+18 = Simultaneità. Chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1915.

Svevo 1976

I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, 1976.

Stein 1926

G. Stein, *Composition as Explanation*, London, Hogarth, 1926.

Stein 1975

G. Stein, *Tre esistenze*, traduzione di C. Pavese, Torino, Einaudi, 1975.

Ungaretti 1969

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969.

Vattimo 1985

G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

Verne 1970

J. Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni*, traduzione di G. Di Belsito, Milano, Mursia, 1970.

Virilio 1977

P. Virilio, *Vitesse et politique: essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977.

Volponi 1962

P. Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

Weber 1905

M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, traduzione di P. Burrelli, Firenze, Sansoni, 1968 (I ed. 1905).

Wells 1975

H.G. Wells, *La macchina del tempo*, traduzione di R. De Michele, Milano, Rizzoli, 1975.

Woolf 1974

V. Woolf, *Gli anni*, traduzione di G. Celenza, Milano, Garzanti, 1974.

Woolf 1978

V. Woolf, *Orlando*, traduzione di A. Scalero, Milano, Garzanti, 1978.

