

MODERNISMO GRANULARE IN *PICCOLA BORGHESIA*
DI ELIO VITTORINI

Alessandro De Laurentiis

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7692-0968>

ABSTRACT IT

L'articolo propone un'analisi testuale di tre racconti di *Piccola borghesia*: opera d'esordio di Elio Vittorini pubblicata nel 1931. In particolare, vengono presi in considerazione tre aspetti, ossia il tema della falsa coscienza dei personaggi, lo sperimentalismo narrativo e l'enfasi posta dal testo sul filtro della coscienza attraverso cui i personaggi percepiscono la realtà. Questi tratti fanno parte del codice estetico modernista, che si manifesta all'interno di un'opera spuria. Riconoscere questa dinamica permette, infine, di ripensare l'etichetta di modernismo attraverso l'immagine dei granuli.

PAROLE CHIAVE

Falsa coscienza; Sperimentalismo narrativo; Personaggio-riflettore; Modernismo; Storiografia letteraria.

TITLE

Granular Modernism in Elio Vittorini's *Piccola borghesia*

ABSTRACT ENG

This article presents a textual analysis of three short stories from *Piccola borghesia*: Elio Vittorini's debut work, published in 1931. It examines three aspects: the theme of the characters' false consciousness, narrative experimentalism, and the text's emphasis on the filter of consciousness through which the characters perceive reality. These features form part of the modernist aesthetic code, which manifests itself within a spurious work. Recognising this dynamic ultimately allows us to rethink the label of modernism through the image of the grains.

KEYWORDS

False consciousness; Narrative Experimentalism; Reflector Character; Modernism; Literary Historiography.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Alessandro De Laurentiis è docente a contratto presso l'Università di Pisa. Ha conseguito il dottorato in Studi Italianistici presso la stessa Università, in co-tutela con l'Università di Groningen. Ha pubblicato saggi su Dante, Caproni, il modernismo italiano (Tozzi e Pirandello), Manzini e Milani.

1. LO STATUTO IBRIDO DI *PICCOLA BORGHESIA*

Gli anni Trenta costituiscono un periodo di difficile inquadramento per la storiografia letteraria italiana. Per comprenderlo, basta riferirsi alla ricapitolazione del dibattito critico su quel periodo contenuta nel *Romanzo neomodernista italiano*,¹ pubblicato nel 2022 da Tiziano Toracca: un libro che, per l'ampiezza e la rilevanza dei problemi sollevati, ha costituito uno stimolo considerevole per riflettere sul caso di studio che propongo in questo saggio. Secondo la periodizzazione elaborata nel 2010 da Riccardo Castellana, la produzione romanzesca tra il 1915 e il 1925 in Italia si sarebbe potuta inquadrare mediante la categoria di «realismo modernista», con la quale Castellana voleva indicare una modalità espressiva del modernismo italiano di quegli anni. Intendendo il realismo come «imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni»,² sulla scorta di Auerbach, Castellana aveva costruito un canone di romanzieri – formato da Pirandello, Svevo e Tozzi – che non mettevano in discussione l'esistenza del mondo esterno, ma dovevano necessariamente utilizzare lo specchio della coscienza per raccontarlo.³ Tuttavia, come dimostrato successivamente da Carmen Van den Bergh, alcuni romanzi pubblicati negli anni Trenta, come *Quartiere Vittoria* (1936) di Ugo Dèttore, sperimentarono una soluzione intermedia «fra le strategie del romanzo realista dell'Ottocento e quelle del romanzo modernista dei primi decenni del Novecento».⁴ Questo lavoro spinse Castellana a riconsiderare la periodizzazione del realismo modernista proposta nel 2010 (1915-1925) e a ricomprendervi, almeno in parte, gli anni Trenta: in particolare, le opere di autori come Bernari, Barbaro, Emanuelli e Dèttore.⁵

Come lo stesso Toracca ricorda, in relazione al presunto avvicendamento tra realismo e modernismo nel corso degli anni Trenta, molti scrittori di quel periodo non sono stati adeguatamente interpretati o canonizzati a causa di fattori extra-letterari.⁶ I motivi di questa miopia critica sono molteplici, ma su tutti spicca l'influenza retroattiva e deformante esercitata dal «clima politico del dopoguerra (l'antifascismo, il peso crescente del PCI, l'impegno richiesto all'intellettuale)» e dall'affermarsi di «una letteratura neorealista politicamente ben più orientata e nazionalpopolare [...]».⁷ Quest'ultimo aspetto è

¹ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022, pp. 45-46.

² RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italinistica», XXXIX, 1, 2010, p. 23.

³ *Ivi*, p. 29.

⁴ CARMEN VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo 'realista' intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, KU Leuven, Leuven 2015, in particolare pp. 259-280, 345-354.

⁵ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in GABRIELLA ALFIERI *et. al.* (a cura di), *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania, 3-5 ottobre 2019, Euno Edizioni, Leonforte (EN) 2020, p. 45.

⁶ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 39.

⁷ *Ibidem*.

stato messo a fuoco da Anna Baldini nel suo saggio sul Neorealismo, in cui viene dimostrato come, fin dalle sue prime applicazioni, l'etichetta sia stata usata impropriamente per indicare un gruppo di scrittori e di opere che condividevano ben pochi tratti sostanziali, se si esclude la necessità di costruire un'alleanza tra scrittori ancora ai margini per occupare una posizione di rilievo nel campo letterario.⁸ In questo panorama, Elio Vittorini rappresenta un caso particolare, dato che lui stesso, attraverso le scelte con cui orientò la sua traiettoria, favorì involontariamente l'uniformazione retrospettiva della sua immagine di scrittore, schiacciata sul ruolo di alfiere del neorealismo: una categoria rivelatasi col tempo inservibile e che lui stesso in realtà rifiutava.⁹ Ciò avvenne perché, dopo aver assunto la direzione del «Politecnico», «i nuovi entranti» che Vittorini pubblica sono quegli scrittori che si percepiscono, o sono percepiti da chi ha interesse a sminuirne le posizioni, come protagonisti della battaglia neorealista.¹⁰ Il binomio Vittorini-Neorealismo ci porta a vedere in modo sfocato aspetti della sua opera che non collimano con quest'immagine stereotipata, ma rassicurante, perché aporetica e facile da inquadrare in una prospettiva storico-letteraria.

Mi riferisco in particolare ai tratti modernisti di *Piccola Borghesia*, la raccolta di racconti pubblicata per le Edizioni Solaria, con cui Vittorini fa il suo esordio nel 1931. Ci troviamo oltre la soglia del 1929: un anno dopo il quale, secondo Massimiliano Tortora, nella narrativa italiana si assiste a un generale ritorno al realismo.¹¹ La tesi di fondo di Tortora è condivisibile, ma un'opera ibrida come *Piccola borghesia* può fornirci uno spunto per ripensare la categoria di modernismo, evitando di cedere alla tentazione di concepirla come un blocco monolitico all'interno del quale collocare o non collocare determinate opere, secondo una logica binaria. Infatti, *Piccola borghesia* risente ancora della tendenza modernista dominante negli anni che precedono la sua pubblicazione. I racconti della raccolta non hanno trame complesse. Al contrario, mettono in scena poche azioni, spesso usuali e ripetitive, di personaggi calati nella loro quotidianità. Il *focus* della narrazione è posto su ciò che succede nel loro mondo interiore. Sia l'interesse per i fenomeni psichici dei personaggi sia le forme utilizzate per raccontare questi fenomeni avvicinano *Piccola borghesia* al modernismo. Tuttavia, non tutti i racconti presentano lo stesso tasso di sperimentalismo narrativo: per esempio, *La mia guerra*, il primo racconto della raccolta, ma l'ultimo per periodo di composizione,¹² presenta una fisionomia molto

⁸ ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 116.

⁹ CARLO BO (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, ERI, Torino 1951, pp. 27-28.

¹⁰ ANNA BALDINI, *Il Neorealismo*, cit., p. 121.

¹¹ MASSIMILIANO TORTORA, «Gli indifferenti» e la nuova stagione del realismo, «allegoria», XXVII, 2023, 71-72, p. 11. Le riflessioni esposte in questo articolo si trovano anche in ID., *La svolta del 1929. Prima e dopo «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.

¹² RAFFAELLA RODONDI, *Note ai testi*, in ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, p. 1167.

differente dagli altri testi. Rientra nel campo della narrativa di guerra che tanto successo avrà dopo la Seconda guerra mondiale¹³ e, sebbene racconti il tema bellico dall'ottica soggettiva e straniata di un bambino, non presenta le due caratteristiche associate al modernismo che Toracca ricorda nel suo libro,¹⁴ facendo riferimento a Jean-Michel Rabaté e Peter Bürger: il profilarsi di un nuovo tipo di soggettività che fa da filtro all'esperienza¹⁵ e l'inspessimento della forma, che tende a opacizzarsi.¹⁶ Non è un caso che Vittorini considerasse *La mia guerra* il più riuscito dei racconti di *Piccola borghesia*, come dimostra una lettera inviata a Sebastiano Agliò nel febbraio del 1940, in cui scrisse: «e di *Piccola borghesia* non so accettare che il primo racconto, *La mia guerra*».¹⁷ Vittorini aveva probabilmente intuito che quel testo rispettava maggiormente i parametri del progressivo ritorno al realismo che si stava profilando all'orizzonte a partire dagli anni Trenta.

Nel mio intervento analizzerò i tratti modernisti presenti nel terzetto di racconti dedicato alla figura di Adolfo Marsanich. L'analisi di questi tratti, in un'opera che non è interamente riconducibile a quell'area letteraria, servirà da punto per provare a concepire il modernismo come una possibilità di scrittura che può convivere in un determinato periodo con tendenze letterarie divergenti.

2. LO SPERIMENTALISMO NARRATIVO

Quindici minuti di ritardo, *L'educazione di Adolfo* e *Raffiche in prefettura* costituiscono il trittico di racconti dedicati al personaggio di Adolfo Marsanich. Nel 1929 e nel 1930 Vittorini aveva pubblicato su «Solaria» tre racconti dedicati a questa figura. L'idea era probabilmente quella di costruire una narrazione ampia formata da più racconti incentrati sulla figura di Adolfo, ma il progetto fu abbandonato e nel 1931 l'autore incluse nella raccolta una rielaborazione dei tre racconti già usciti.¹⁸

I temi principali di *Piccola borghesia* sono le ipocrisie della vita alienata dei borghesi e i loro tentativi di trovare una via di fuga, spesso attraverso la regressione nei ricordi felici o nei sogni ad occhi aperti. Nei racconti del trittico, Adolfo viene rappresentato nella sua *routine* giornaliera. Il personaggio è impiegato presso la Prefettura di una città identificabile con Trieste, ma sin dalle prime righe possiamo comprendere la riluttanza con cui si reca al lavoro: «Quando Adolfo Marsanich uscì di casa, alle nove del mattino, subito sentì il peso di tutto quel giorno; come al solito, e imboccò la strada di malu-

¹³ FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 35.

¹⁴ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 66.

¹⁵ JEAN-MICHEL RABATÉ, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 1, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 750.

¹⁶ PETER BÜRGER, *The Decline of Modernism*, Polity Press, Cambridge 1992, p. 44.

¹⁷ ELIO VITTORINI, *I libri, la città, il mondo: Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1985, p. 100.

¹⁸ FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, cit., p. 34.

more». ¹⁹ Eppure, mentre si sta dirigendo in ufficio, il suo umore cambia repentinamente, senza una chiara motivazione:

Eccoci in porto! E una volta in porto, sotto il vasto androne, Adolfo tornava a chiedersi ogni giorno, come, perché fosse contento.
Op là. Contento, scontento? Tuttavia si può esser contenti quando si ha un fiorellino, il primo fiore dell'anno, da strappare petalo a petalo, come capello a capello, tra le dita. Non si può esser contenti quando si prepara un pomeriggio (conversazione galante) con una graziosa signora come la moglie del cavalier Giliberti? Contento, scontento, contento, scontento? (PB 31)

Il personaggio supera l'ingresso della Prefettura passando attraverso un cortile e si appresta a salire le scale che conducono presso gli uffici, quando sente il rintocco delle campane della cattedrale:

Benissimo, che succedeva in cattedrale? Un battesimo, uno sposalizio o l'ordinazione di un nuovo sacerdote? Do, mi, mi, sol, la, re, do. Alle nove e dieci queste scampanate? Bisognava che succedesse qualcosa di straordinario, perché suonassero proprio quelle del carillon... Che fosse capitata una festa all'improvviso? Però non è mai la cattedrale ad annunciare le feste improvvise. La Conciliazione il mese avanti c'era già stata, unica festa che potesse venire di là. Do, re, do, re... Fosse uscito il papa?... (PB 32)

In questo passaggio sono impiegate diverse tecniche di rappresentazione dell'interiorità, che si avvicinano in maniera fluida. Innanzitutto, usando i termini di Franz Stanzel, possiamo constatare che la narrazione tende verso la situazione figurale, ossia la narrazione in terza persona in cui la mediazione del narratore è prossima allo zero. Sembra quindi che il mondo finzionale sia integralmente visto dagli occhi e pensato dalla mente di qualche personaggio. Il personaggio viene detto riflettore, perché riflette il mondo attraverso la sua coscienza. ²⁰ Possiamo captare l'uso di questa tecnica grazie alla strategia retorica impiegata nel racconto, che mette in evidenza le risonanze interiori suscitate dall'udito. Il testo infatti insiste sul rilevamento e la riproduzione dei suoni nei pensieri del personaggio. ²¹ Addirittura, vengono riportate le note della canzone suonata dalle campane, quasi a voler rappresentare il processo di ascolto e rielaborazione del personaggio in tempo reale: «Do, mi, mi, sol, la, re, do» (PB 32). Successivamente, Adolfo si interroga su quello che sente, senza soluzione di continuità. In generale, il racconto tende a veicolare l'illusione di immediatezza: il lettore ha la sensazione di fare un'espe-

¹⁹ ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia* (1974), in ID., *Le opere narrative*, cit., p. 29. D'ora in poi tutti i brani sono citati da questa edizione abbreviata a testo PB.

²⁰ FRANZ K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, translated by Charlotte Goedsche, with a preface by Paul Hernadi, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 4 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).

²¹ FRANCESCO DE NICOLA *Introduzione a Vittorini*, cit., p. 36.

rienza diretta degli eventi narrati, come se il racconto si producesse da sé ed egli entrasse in simbiosi col *reflector character*. Questa situazione si ripercuote sulle tecniche utilizzate per il racconto dell'interiorità.

Infatti, nel brano prevale quello che Dorrit Cohn definisce monologo narrato, ossia una tecnica che restituisce il pensiero di un personaggio nel suo idioma, mantenendo la prospettiva della terza persona e il tempo verbale prevalente della narrazione.²² Mettendo in evidenza questo stilema, nella sua recensione pubblicata sulla rivista di Massimo Bontempelli, «Pegaso», Sergio Solmi aveva comparato lo stile di Vittorini all'introspezione psicologica di Larbaud e Katherine Mansfield.²³ Tuttavia, nel passo che stiamo analizzando, possiamo osservare un fenomeno ancora più peculiare: una serie di domande all'imperfetto, seguite da un'improvvisa constatazione al presente («però non è mai la cattedrale ad annunciare le feste improvvise»). Non potendo attribuire la frase al narratore, dobbiamo ritenere che qui ci sia una particolare forma di monologo citato (*quoted monologue*). Il monologo citato è una semplice citazione dei pensieri del personaggio, al tempo presente, segnalata dalle virgolette.²⁴ In questo caso, però, le virgolette mancano. Un uso simile di tale tecnica è notevole per l'Italia di quel tempo e le ipotesi per spiegare la sua comparsa in *Piccola borghesia* sono due: o Vittorini introdusse autonomamente questa sperimentazione, oppure risentì dell'influenza dell'*Ulisse* di Joyce, ossia «the novel that brought the most radical change in the integration of quoted monologue with the surrounding narrative text».²⁵

La ricezione dell'opera di Joyce ha conosciuto delle ricostruzioni discordanti. Ad esempio, secondo Serenella Zanotti la base della conoscenza di *Ulysses* da parte di Vittorini fu la traduzione francese del romanzo pubblicata nel 1929. È probabile quindi che l'autore pensasse di usare quella come testo di partenza per la versione in italiano che avrebbe dovuto realizzare con Giansiro Ferrata nel 1935, ma che poi non portò a termine.²⁶ Al contrario, Anna Panicali sostiene che già durante i suoi anni in «Solaria» Vittorini avesse letto il capolavoro di Joyce direttamente in lingua originale, insieme ad altre opere inglesi che influenzarono le sue strutture linguistiche nella prosa.²⁷ Quel che si può constatare con certezza è la preminenza assegnata da Vittorini a Joyce tra i maestri di scrittura internazionale citati nell'articolo intitolato *Scarico di coscienza*, che secondo Virna Birgatti rappresenta una delle principali enunciazioni pubbliche di poetica

²² DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978, p. 34.

²³ SERGIO SOLMI, *Piccola Borghesia*, «Pegaso», 6, 1932 poi in ID., *Scrittori negli anni*, il Saggiatore, Milano 1963, pp. 117-121.

²⁴ DORRIT COHN, *Transparent Minds*, cit., p. 13.

²⁵ Ivi, p. 62.

²⁶ SERENELLA ZANOTTI, *Pound, Linati, and the Early Italian Translations of Ulysses*, «Joyce Studies in Italy», 10, 2007, p. 93.

²⁷ ANNA PANICALI, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano 1994, p. 79.

del giovane Vittorini, intellettuale *in fieri*, durante gli anni Trenta.²⁸ Gli scrittori che Vittorini nomina sono: Proust, su tutti, Gide, Svevo e, appunto, Joyce.²⁹ Precedentemente a questo testo, così importante per l'elaborazione della propria traiettoria di scrittore, negli articoli *Joyce e Rabelais* e *Svevo, "Marcel" e Zeno*,³⁰ entrambi del 1929, Vittorini si era già cimentato in un'analisi critica dell'opera dello scrittore irlandese, dimostrando – al di là del grado di condivisibilità delle tesi sostenute – di aver avuto già tempo a sufficienza, ben prima del 1929, per meditare sugli aspetti salienti della scrittura joyciana, tanto da metterli a confronto con quelli di altri giganti della letteratura europea.

Lo scrittore irlandese fu un maestro in molti sensi per gli scrittori europei del Novecento, anche nell'utilizzo della tecnica che abbiamo individuato in *Piccola borghesia*. Come spiega Dorrit Cohn, infatti, nell'*Ulisse* «for the first time the inner discourse is no longer separated from its third-person context either by introductory phrases or by graphic signs of any kind».³¹ Per suffragare quest'affermazione Cohn cita Breon Mitchell, secondo cui

the presence of quoted monologues without explicit signals of quotation in a third person context is a touchstone for the influence of *Ulysses* on the novels that followed in its wake. Despite individual variations in the notational systems, the un-signaled quoted monologue became a hallmark for stream-of-consciousness novels.³²

È vero che Vittorini potrebbe aver recepito la tecnica del discorso diretto libero da altre opere, ma, d'altro canto, nell'*Ulisse* la tecnica viene utilizzata in modo estensivo; e soprattutto si ravvisano molteplici casi in cui il monologo citato non segnalato si associa alla percezione dei suoni da parte del personaggio e alla loro riproposizione tramite onomatopee, esattamente come avviene in *Piccola borghesia*. Ad esempio, nell'undicesimo capitolo, mentre seguiamo Leopold Bloom nei suoi vagabondaggi per le vie di Dublino, ci imbattiamo in questo passo:

Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap.
Bloom passava davanti alla sartoria Barry & Co. Se potessi. Mah. Avessi quel coso dei miracoli. Ventiquattro miracoli in questa casa. Discordie. Ama il tuo prossimo. Pile di carta da bollo. Procura generale: Borsa e Iolo. Goulding, Collis, Ward. Ma ad es. quel tizio che batte la grancassa. Sua vocazione: la Micky Rooney's Band. Chissà come gli è venuta l'idea. Magari a casa dopo una lombata di maiale e cavolo,

²⁸ VIRNA BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Unicopli, Milano 2018, p. 13.

²⁹ ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1976, pp. 5-7.

³⁰ ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi 1997, pp. 105-120.

³¹ DORRIT COHN, *Transparent Minds*, cit., p. 63.

³² *Ibidem*.

in poltrona. Prova la sua parte. Pom, porompòm. Immagina la moglie. Pelle d'asini.
Frustati tutta la vita, pestati da morti. Pom pom!³³

Nei passi analizzati di *Quindici minuti di ritardo*, come nell'*Ulisse*, il grado di mediazione dei pensieri del narratore diminuisce gradualmente, fino quasi ad azzerarsi. Nella citazione qui riportata, leggiamo una serie di onomatopée, poi la descrizione degli spostamenti del personaggio da parte del narratore e infine il monologo citato non segnalato. Le varie istanze narrative sono fuse in modo fluido, creando dinamismo e a volte dubbi sull'attribuzione dei pensieri al narratore o al personaggio. La tecnica del monologo citato non segnalato non viene usata costantemente da Vittorini nella sua raccolta, ma la vediamo comparire in punti strategici, sempre all'interno del trittico su Adolfo. Nell'*educazione di Adolfo*, infatti, il commendator Carmine, funzionario ormai prossimo alla pensione, viene rappresentato mentre pianifica il modo migliore per sistemare la famiglia dopo il suo pensionamento. Man mano che il flusso di pensieri del personaggio si intensifica, la *mediacy* della narrazione viene ridotta e si passa al monologo citato senza parentesi:

A cervello vuoto ronzante prendeva la penna in mano e in margine al registro allineava microscopici segni. Disegnava una pianta edilizia, la casa che si sarebbe fabbricata, appena messo in pensione: un villino, le stanze tre anzi quattro, la camera delle figlie, il salotto, lo studio, poi ci voleva l'anticamera, la cucina e la loggia, poi il giardino, poi il pollaio, e dove?, anche un po' fuori centro bisognava fosse un quartiere signorile, certo, ecco qui un viale, viale Principe di Napoli, colla linea del tram, ci passa il 4, il 7, e l'1 più giù all'angolo della piazza, *dove se Amelia si sposa può andarci ad abitare* così manda i bambini colla serva a prendere il sole e lei comodamente viene il pomeriggio a casa [...]. (PB 62; mio il corsivo)

Ancora una volta: descrizione delle azioni del personaggio all'imperfetto e scarto improvviso verso il monologo citato non segnalato, che riproduce la frenesia del commendatore perso nei suoi piani per l'immediato futuro, nella pianificazione certolina che lo distrae dal lavoro verso cui non mostra alcun interesse reale. Da notare, in questo passo, la mimesi del linguaggio mentale, e quindi colloquiale, del personaggio: frasi spezzate o incomplete all'inizio, interrotte dalla locuzione avverbiale «certo», oppure lunghe e aperte in un secondo momento. Infine, il clitico «ci» usato a volte in modo ridondante. Tornando ad Adolfo, la concentrazione sulla sua inquietudine irrisolta e la sua tendenza a divagare coi pensieri sono sintomi della voglia di evadere dalla sua vita borghese e lo faranno arrivare in ritardo in ufficio.

³³ JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. italiana di Gianni Celati, Einaudi, Torino 2013, p. 315.

3. BORGHESIA E FALSA COSCIENZA

Nell'ufficio in cui lavora Adolfo troviamo altre figure esemplari della condizione borghese. Innanzitutto, occorre specificare che il tema della borghesia per Vittorini fu importante sin dai primissimi scritti e per ragioni non legate al modernismo. Vittorini, infatti, mosse i primi passi nel mondo culturale italiano tra la «Ronda» e il magistero di Curzio Malaparte. Malaparte promuoveva un fascismo di sinistra che contrapponeva i valori della classe contadina sana a quelli della borghesia malata. L'espressione "fascismo di sinistra" può apparire controversa se letta con le categorie politiche odierne, ma – come spiega Guido Bonsaver – veniva utilizzata negli anni Venti per indicare il fascismo più radicale, animato dalla «necessità di rifondare la società italiana attraverso lo smantellamento dei privilegi della classe media e la creazione di un sistema corporativistico basato su uno stato forte».³⁴

Con l'ingresso in «Solaria», Vittorini si era liberato dalle componenti populiste e nazionaliste di questa ideologia.³⁵ Nella sua opera d'esordio rimane però l'elemento della critica alla borghesia, che si sposa con la scelta dei temi del modernismo europeo in quel periodo. In *Piccola borghesia* i personaggi conducono una vita ripetitiva e alienata, da cui vogliono evadere. Ciononostante, nessuno di loro è capace di analizzare la propria condizione di malessere per coglierne le cause reali. A proposito della condizione vissuta da un personaggio in particolare, il narratore utilizza un'espressione marcata come "falsa coscienza". Si tratta del già nominato commendator Carmine, uno dei più anziani nell'ufficio, che diventa una delle figure principali di *Raffiche in prefettura*. Carmine è ipocondriaco. Dopo una noiosa riunione con i colleghi, inizia a sentirsi male e attribuisce il suo malessere al caffè, che accosta ossessivamente al veleno. Capiamo che il personaggio si auto-inganna, attribuendo il suo malessere a un elemento superficiale, mentre rimuove le cause strutturali del suo disagio:

Soffriva, ma nello sforzo di farsi una falsa coscienza, una montatura del suo male non riusciva a percepire i sintomi del male vero, o se li percepiva li accettava, con stupore e compiacenza, come sporadiche allucinazioni del deliberato proposito di sentirsi male. Così a mano a mano che avvertiva la sfumatura di un malessere egli lo dichiarava in pieno convinto di aver trovato quella sfumatura invece che nel corpo, nel cervello.

"Questo caffè mi ha lasciato la bocca amara" aveva detto. Sentiva, questo leggerissimo sapor d'amaro, un po' alla lingua, un po' al palato, ma credeva di sentirlo come uno strano riflesso dell'idea di sentirlo. (PB 82)

L'espressione "falsa coscienza" potrebbe farci pensare a un preciso riferimento al vocabolario filosofico non tanto di Marx, quanto semmai di Engels, che approfondì questo concetto in una lettera a Franz Mehring del 1893, attribuendo la falsa coscienza all'av-

³⁴ GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze 2008, p. 33.

³⁵ FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, cit., p. 39.

versario polemico Paul Barth, reo di ignorare «the real motive forces impelling him»: i fatti economici da cui derivano le nozioni politiche, giuridiche e di altro tipo ideologico.³⁶ È vero anche che l'espressione spiega bene l'incapacità di Carmine di trovare le cause reali e strutturali del suo disagio nella vita insensata trascorsa in un ufficio, dove si svolgono incarichi inutili e privi di senso. In questo senso, siamo vicini al concetto engelsiano di falsa coscienza, inteso come produzione di un'immagine distorta della realtà.³⁷ Tuttavia, secondo Panicali Vittorini iniziò a leggere le opere di Marx nel 1936,³⁸ ed è difficile ipotizzare che avesse una conoscenza diretta degli scritti di Engels addirittura prima di quella data. Inoltre, come puntualizza Bonsaver, sembra che la posizione di Vittorini verso la lotta di classe non si fondasse «su concetti basati su una conoscenza delle scienze politiche, tantomeno di derivazione marxista».³⁹ La cultura borghese veniva genericamente identificata da Vittorini con la grigia mentalità affarista che secondo lui aveva causato la decadenza della nazione italiana nel periodo pre-fascista.⁴⁰ Se, quindi, si riscontra qualche attinenza tra i concetti marxisti ed engelsiani e quelli che appaiono nel racconto dell'autore siciliano, ciò sarà dovuto probabilmente a un travaso di idee assimilate durante gli anni di vicinanza culturale con quell'ala di sinistra del movimento fascista prima menzionata, grazie al contatto con intellettuali o pensatori che avevano una conoscenza di prima mano del marxismo.

Ad ogni modo, la rappresentazione della falsa coscienza dei borghesi è stata sicuramente mediata da un altro scrittore: Italo Svevo. Lo si capisce proseguendo con la lettura del racconto. Infatti, dopo essersi reso conto di star male, Carmine inizia a delirare coi colleghi, dicendo di aver mangiato a colazione anguille preparate dalla moglie. Il personaggio confonde la realtà col sogno che ha avuto la notte precedente, in cui a un certo punto ha tentato di sedurre la nipote:

Colla nipote, perbacco! A un certo punto le metteva le mani addosso e lei invece di urlare scandalizzata come avrebbe fatto nella realtà, si dimenava sempre ridendo. Qui il ricordo del sogno si confondeva un po'; la grande aula non doveva più essere l'archivio, non si vedevano né scaffali, né colonne, e forse si trovavano addirittura sulla scaletta di legno. Qui egli sollevava le gonne alla fanciulla e le cercava il sesso. Ma la fanciulla non aveva sesso. Aveva anzi per sesso un'anguilla e agitandola in mano derideva il povero zio. Che sogno strambo: qui naturalmente non si capisce nulla! (PB 86)

³⁶ KARL MARX, FREDERICK ENGELS, *Selected Correspondence*, Progress Publishers, Moscow 1965 (ed. or. ivi 1955), p. 459.

³⁷ RON EYERMAN, *False Consciousness and Ideology in Marxist Theory*, «Acta Sociologica», XXIV, 1-2, 1981, p. 42.

³⁸ ANNA PANICALI, *Il primo Vittorini*, Celuc, Milano 1974, p. 131.

³⁹ GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, cit., p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*.

Come notato anche da Chiara Marasco, questa sezione del racconto ha un legame evidente con le novelle di Svevo, in particolare *Vino generoso* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Di questa novella, in particolare, Vittorini aveva anche parlato in un articolo sulla «Stampa» nel 1929.⁴¹ La situazione narrativa scandalosa nei tre testi è molto simile. C'è un personaggio anziano che si sente male a causa di una condotta alimentare inappropriata oppure per appetiti sessuali fuori luogo. C'è un sogno in cui compare un animale: topi in Svevo, anguille in Vittorini. Nel sogno, l'angoscia provata dal personaggio si collega poi a un rapporto amoroso con una ragazza molto più giovane o, addirittura, a un rapporto incestuoso. Cito dalla *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*:

S'era coricato tranquillo come ogni sera e specialmente quelle sere in cui finalmente dopo di aver mangiato tutto quello che le era stato offerto, la giovinetta se ne era andata. Prese presto sonno. Ricordò poi di aver sognato, ma tanto confusamente che egli niente più ricordava. Molte persone dovevano averlo circondato urlando, discutendo con lui e fra di loro; poi tutte s'erano allontanate ed egli, frastornato, s'era sdraiato su un sofà per riposare. Allora su un tavolino proprio all'altezza del sofà vide un grosso topo che lo guardava con i suoi piccoli occhi lucenti. V'era un riso, anzi una derisione in quegli occhi. Poi il topo sparì, ma egli con spavento s'accorse che era penetrato nel suo braccio sinistro e scavando furiosamente procedeva verso il petto causandogli un dolore insopportabile.⁴²

Oltre a quelli già elencati, il tratto in comune più importante tra le novelle di Svevo e il racconto di Vittorini è il tentativo dei personaggi di razionalizzare il male tramite la scienza medica. L'emersione dell'inconscio viene così derubricata a un problema di dieta o di assunzione eccessiva di alcol o caffè:

«Caro Vincenti» disse stralunando gli occhi... «oh come avevi ragione, caro Vincenti. Non dovevo prenderlo dopo una giornata simile... È stato tutto veleno quel caffè. Ho tutto amaro dentro, dalla bocca all'intestino e mi torna alla gola il pasto di mezzogiorno.» Gli vengono alla mente le terribili parole del consigliere sugli attacchi di cuore, le angine, la morte... (PB 87)

Analogamente, nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* il narratore tende a rimarcare la versione secondo cui il problema fondamentale dell'anziano protagonista, più che una specifica manifestazione di incontinenza, è il processo di auto-inganno con cui tenta di non prendere coscienza della sua reale condizione:

⁴¹ CHIARA MARASCO, *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, <www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Marasco%20Chiara.pdf> (u.c. 16.04.2026).

⁴² ITALO SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 457.

La giovinetta camminava di conserva col vecchio. Quando la voleva, veniva; se ne andava quando non la voleva più. Discutevano! Poi facevano all'amore e mangiavano indi di buonissimo umore. Il vecchio, forse, mangiava e beveva troppo. S'attaccava ad una manifestazione di forza. Non voglio mica dire che sia perciò che il vecchio ammalò. È chiaro che un eccesso di anni è più pericoloso che un eccesso di vino, di cibo e anche di amore. Può essere che uno di tali eccessi aggravò l'altro, ma a me non importa di asserire neppure tanto.⁴³

Come si nota, in *Piccola borghesia* torna anche la menzione dell'*angina pectoris*, ossia la sindrome che colpisce il protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. In questo senso, si può parlare di falsa coscienza, poiché vengono ignorate le cause reali della nevrosi e dell'alienazione borghese e i personaggi riconducono i propri disagi a fenomeni superficiali. Nel tentativo di evadere da una vita svuotata di ogni significato, il personaggio aspira alla trasgressione sessuale, che però è irraggiungibile vista la vecchiaia. I sogni restituiscono l'angoscia e la vergogna per aver nutrito desideri non accettabili dalla società. Nel caso di Carmine, il sogno danneggia la sua capacità di percepire cosa è reale e, dopo aver pronunciato delle frasi deliranti, il personaggio è costretto a tornare in sé per dimostrare di essere sano.

4. IL FILTRO DELLA COSCIENZA

La traiettoria di Adolfo si conclude in maniera simile a quella di Carmine. A tal proposito, mi concentro sull'ultimo tratto modernista di questa serie di racconti, già parzialmente analizzato: il rapporto straniato tra io e mondo esterno. Dopo il delirio di Carmine, Adolfo abbandona la riunione e si dirige verso l'ufficio del cav. Gilberti. Gilberti è il superiore di Adolfo: ricco, rispettato e sposato con una moglie splendida (Teresa). La donna inizia presto a rappresentare il sogno di trasgressione sessuale che aiuta Adolfo a evadere dal grigiore della sua vita quotidiana. Il sogno di avere una relazione segreta con Teresa si salda con un luogo: l'ufficio di Gilberti, chiamato "il salottino" per la delicatezza con cui è stato arredato. A volte Teresa si reca nell'ufficio del marito e si siede a leggere, così Adolfo la incontra mentre deve reperire dei documenti o compilare delle pratiche. La donna lo accoglie con gentilezza e i due condividono per un po' quello spazio senza che nulla succeda realmente. L'ufficio viene così investito dalle impressioni soggettive del personaggio:

E c'era qualcosa di complice nel cosiddetto salottino rosa. C'era specie il profumo di lei, che restava anche quando ella stessa se n'era andata e che da tempo pareva diventato l'odore naturale dell'ufficio; vago nell'aria, ma forte nel sofà come in un letto di donna. (PB 78)

⁴³ Ivi, p. 456.

L'ufficio condiviso saltuariamente da Teresa e Adolfo viene risignificato: da grigio e anonimo luogo di lavoro, peraltro dominato dal cavalier Gilberti, che è il capo, si trasforma in alcova intrisa del profumo della donna. Poiché anche lui è privo di qualsivoglia interesse per le attività lavorative, Adolfo individua un nuovo centro di interesse su cui focalizzare la propria attenzione, ma persino nel momento in cui potrebbe trasgredire e provare a infrangere la monotonia delle sue giornate, la sua condotta risulta essere velitaria. Teresa, infatti, si è resa conto dell'interesse dell'uomo e non sembra disdegnare le sue attenzioni, ma Adolfo preferisce rimanere al coperto e godere «di quella sua vaghezza, senza inquietudine e senza impegno» (PB 81).

Quando finalmente Adolfo sembra aver trovato un barlume di intraprendenza, il suo tentativo risulta in un fallimento. Il personaggio, infatti, abbandona la riunione a cui stava partecipando e si dirige verso l'ufficio del cav. Gilberti, convinto di trovare la signora Teresa.

E lui, ora, cosa voleva cercare, nel gabinetto, nella cabina, del cavalier Gilberti? Si accostò pian piano all'uscio e girò la maniglia. Il salottino rosa era illuminato dal grande paralume e il chiaro del crepuscolo, dalla finestra, anzi che contrastare, mesceva il suo dolce latte all'artificio della lampada in un'aria calma e leggera. (PB 89)

Dalla deissi capiamo che il centro del sistema spazio-temporale della narrazione coincide con quello del personaggio. Infatti, l'avverbio «ora» viene associato con i verbi all'imperfetto. Il presente indicato dall'avverbio, in contrapposizione con i tempi verbali, è quello della coscienza di Adolfo nel testo finzionale. Il personaggio riflettore filtra i dati reali secondo il proprio umore, speranzoso di incontrare Teresa: la descrizione, quindi, tende a mettere in risalto aspetti positivi come l'atmosfera piacevole creata dall'illuminazione, che esalta il colore della stanza. Tuttavia, Adolfo si rende conto che Teresa non c'è. In un attimo, quindi, il suo sogno di evasione romantica svanisce e non gli rimane nient'altro a cui appigliarsi. A questo punto non può fare altro che riconoscere pienamente la miseria della sua vita di impiegato. La conseguenza immediata di questa presa di coscienza è il cambiamento del tono emotivo della successiva descrizione del "salottino":

Cominciò inquieto a girare per la stanza. Ma non era più il tiepido salottino rosa; la luce della lampada investita da quella del crepuscolo, ora improvvisamente più forte, s'era fatta giallastra e sfiduciata; i mobili di noce intristivano in lunghissime ombre rasenti le pareti; il sofà e le poltrone parevano enormi; ogni cosa insieme aveva l'aria posticcia d'una scena di teatro su cui non è calato a tempo il sipario. (PB 91)

Notiamo subito che l'aggettivo «sfiduciata», riferito alla luce della lampada, e il verbo «intristivano», riferito ai mobili, sono due personificazioni. Questa non è una descrizione oggettiva della realtà operata da un narratore sopra le parti. Al contrario, la realtà è filtrata dalla coscienza del personaggio e le cose vengono viste per quello che significano

ai suoi occhi. Visto che il suo sentimento prevalente è la disillusione, l'ambiente viene descritto in modo disforico. È il processo che Kahler, in *The Inward Turn of Narrative*, descrive come *internalization of reality*.⁴⁴ Si tratta di un processo bi-direzionale sperimentato dal genere umano nell'era moderna: da un lato, un progressivo ampliamento della coscienza, del mondo interiore; dall'altro lato, un aumento concomitante degli strati della realtà esteriore colti dal soggetto. Secondo Kahler, «the world is integrated into the ego, into the illuminated self. Thus the dual process paradoxically leads to an ever-intensified objectification of both the outer and the inner worlds, and hence ultimately to an ever greater subjectification of the world».⁴⁵ La realtà è colta attraverso il filtro della soggettività, ma questo filtro la arricchisce; acuisce lo sguardo del soggetto e le possibilità di rielaborazione degli oggetti e degli spazi. È ciò che accade in *Raffiche in prefettura*. Nulla di concreto è successo ad Adolfo; tuttavia, le sue illusioni sono crollate. La sua traiettoria termina quindi con un processo tutto interiore, che riconfigura la realtà in cui si trova e la sua stessa coscienza di essa. Adolfo pensa:

“La Prefettura oggi è una Siberia di tristezza. Gli impiegati lavorano sperduti a distanze enormi l'uno dall'altro. Non esiste un angolo caldo in questa Siberia di polvere, di tempo e di monotonia”. E in questa Siberia si accorse di aver perduto d'un tratto senza ragione, l'unica possibilità di conforto, in quella bionda; fittizia, momentanea perdita ma che nel tempo senza misura di una giornata d'ufficio, gli sembrava irreparabile ed eterna. (PB 90)

5. MODERNISMO GRANULARE

L'analisi testuale ci ha permesso di individuare, nel trittico di racconti dedicato alla figura di Adolfo Marsanich, quei tratti che ormai sono attribuiti in modo pacifico alla narrativa modernista italiana del primo Novecento: rapporto problematico tra individuo e realtà esterna, alienazione/inettitudine del personaggio, svuotamento delle trame e uso sperimentale delle tecniche per il racconto dell'interiorità. Potremmo definire questi tratti “persistenze”, se concepissimo gli anni Trenta in Italia come una stagione in cui il modernismo recede o scompare. È possibile mettere in dubbio questa tesi o quantomeno mitigarla? Inoltre, come mai persistenze di questo tipo tendono a essere rimosse dal discorso critico?

Innanzitutto, si può cercare una possibile causa di questa scotomizzazione in una tendenza insita negli studi di storiografia letteraria italiana focalizzati sulla narrativa. In particolare, in questo campo è possibile constatare una scarsa riflessione sistematica sulla narrativa breve. Dieci anni fa Raffaele Donnarumma esprimeva il dubbio sullo stato minoritario della novella e del racconto nella letteratura contemporanea: una marca di in-

⁴⁴ ERIC KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973, p. 5.

⁴⁵ Ivi p. 6.

feriorità probabilmente coonestata anche dalla maggior parte della critica e della teoria letteraria.⁴⁶ Lo abbiamo visto nel dibattito sul modernismo, sul ritorno al realismo degli anni Trenta e sul neo-modernismo: le dispute sulla periodizzazione si svolgono sul campo del romanzo, e ciò che accade alla periferia del campo letterario – ad esempio nella narrativa breve – rischia di rimanere sfocato. In secondo luogo, occorre registrare due problemi che non riguardano la critica, ma l'opera di Vittorini in sé. Come avevo accennato all'inizio del saggio, Vittorini stesso, con le sue scelte di posizionamento nel campo, è forse responsabile della successiva sottovalutazione di aspetti della sua opera che poco si adattano all'immagine costruita retrospettivamente di alfiere del neorealismo: un'immagine rifiutata dallo stesso Vittorini, ma che era ancora ben presente nell'opinione comune, nel periodo in cui fu realizzata l'*Inchiesta sul Neorealismo*, come dimostrato dalla domanda, forse provocatoria, che Carlo Bo pone a Vittorini, chiedendogli come mai, «quando si parla di neorealismo, vien fatto naturale di pensare a te?». ⁴⁷

Il modernismo, nel 1931 – anno in cui esce *Piccola borghesia* – è diventato un repertorio forse un po' schematico di forme da cui gli scrittori attingono. Vittorini prende a piene mani da Joyce e Svevo, ma la raccolta, nella sua complessità, risulta poco unitaria da un punto di vista estetico. Giansiro Ferrata, ad esempio, ha evidenziato una netta differenza di toni e modi tra il terzetto dedicato ad Adolfo e i racconti della seconda sezione, incentrati su figure femminili.⁴⁸ I racconti scritti nel periodo prossimo alla pubblicazione risentono del cambio di rotta dell'autore, che aveva evidentemente percepito, al pari di Moravia, che continuare a scrivere come avevano fatto gli scrittori consacrati nel decennio precedente poteva portare su un vicolo cieco. Esempio lampante di questa inversione di tendenza è *La mia guerra*: il racconto posto all'inizio, ma scritto per ultimo, che unisce l'argomento bellico (Prima guerra mondiale) a una gestione più tradizionale e oggettiva della narrazione. Il risultato complessivo è la disomogeneità stilistica di *Piccola borghesia*: un tratto che rende quest'opera forse imperfetta, ma a maggior ragione interessante come testimonianza del cambio di direzione delle forze attive nel campo letterario del periodo.

Un'ultima osservazione sulle questioni di storiografia letteraria. *Piccola borghesia* ci restituisce l'immagine plastica di una tensione tra tendenze di scrittura parallele e compresenti nello stesso periodo. Questo tipo di dinamica fatica a essere inquadrata da una storiografia letteraria che rischia di delineare dei blocchi monolitici, con un'impostazione lineare e teleologica. Da questo punto di vista, il saggio di Toracca che ho già citato più volte, oltre ai due importanti saggi di Massimiliano Tortora, *La svolta del 1929. Prima e*

⁴⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in MARA SANTI, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Sinestesie Edizioni, Avellino 2016, pp. 7-14: 8.

⁴⁷ CARLO BO (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, cit. pp. 27-28

⁴⁸ GIANSIRO FERRATA, *Introduzione*, in ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia*, Mondadori, Milano 1991 (ed. or. ivi 1953), p. 15.

dopo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia (2023) e *Tra neorealismo e persistenze moderniste. Il romanzo italiano degli anni Cinquanta* (2024), non sono esenti da rischi, che lo stesso Tortora sembra voler esplicitare in anticipo, precisando che, «come tutte le periodizzazioni, e soprattutto quelle stringenti (addirittura legate a un decennio), anche questa è inevitabilmente parziale e artificiale, sia in senso diacronico, che sincronico»;⁴⁹ e che, ad esempio, non si deve pensare «agli anni Cinquanta come a un decennio a tinte unite».⁵⁰ Approcci di questo tipo sono senz'altro utili per mappare regioni molto ampie della produzione letteraria in uno o più decenni. Al contempo, però, è possibile affiancarli a uno sguardo proiettato sui fenomeni di lungo corso, oltre che a una visione più fluida delle stesse etichette letterarie, tra cui quella di modernismo, discussa nel presente saggio. Raffaele Donnarumma e Cristina Savettieri offrono due possibili modelli. Donnarumma ha infatti sostenuto l'esistenza di un tracciato del modernismo, equiparabile a «qualcosa tra l'onda sinusoidale e il sismogramma»,⁵¹ contraddetta da altre linee e coesistente con altri tracciati. Con un'immagine analoga a quella del tracciato, sebbene però la sua ricostruzione includa fenomeni di lunga durata e non solo novecenteschi, Savettieri propone «un modello ermeneutico e storiografico concepito in forma di spettro, dai margini aperti e sfrangiati, attraversato da fasci che si infiltrino, con gradazioni differenti, indietro e avanti rispetto a una zona centrale a colorazione più intensa [...]».⁵²

Le metafore utilizzate per descrivere un concetto non sono un elemento di importanza trascurabile, dato che, come hanno dimostrato George Lakoff e Mark Johnson, il modo in cui concettualizziamo gli argomenti influenza la forma che questi argomenti assumono.⁵³ Vorrei quindi proporre un'altra metafora per fare riferimento al modernismo, prendendo in prestito un concetto molto utilizzato attualmente nelle discipline del libro e del documento: la granularità, che rimanda all'immagine del granulo. Negli ambiti che ho evocato, il termine indica grosso modo «un documento digitale articolato in più parti componenti (anche di diversa natura: testo, immagini, suoni, ecc.), che consente al lettore piste autonome di lettura e di ricerca».⁵⁴ Secondo la ricostruzione di Maurizio Zani, esistono varie accezioni di questo concetto, ma il termine “granulo” tende generalmente a indicare ciascuno degli elementi che costituiscono materiali compatti o sciolti. L'aspetto che la granularità ci aiuta a visualizzare è la scomposizione in elementi primi. Non intendendo sostenere che il modernismo, come codice estetico, sia equiparabile a uno di questi

⁴⁹ MASSIMILIANO TORTORA, *Tra neorealismo e persistenze moderniste: il romanzo italiano degli anni Cinquanta*, Ledizioni, Milano 2024, p. 9.

⁵⁰ Ivi, p. 10.

⁵¹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, p. 37.

⁵² CRISTINA SAVETTIERI, *Modernismo*, in ALESSANDRO BASSO, SIMONA BIANCALANA, VALERIA CAVALLORO (a cura di), *Etichette letterarie. Epoche Generi Questioni*, Palumbo, Palermo 2023, p. 172.

⁵³ GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 1980 p. 7.

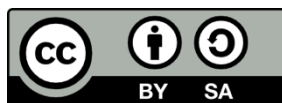
⁵⁴ MAURIZIO ZANI, *Granularità: un percorso di analisi*, «DigItalia», 1, 2, 2006, p. 61.

elementi. Penso semmai che il modernismo sia costituito da diversi granuli, che possono essere disassemblati e si possono trovare in molteplici luoghi, mescolati a materiali di tipo diverso. Fuor di metafora, potrebbe giovare alla storiografia letteraria il rifiuto di concepire il modernismo come un blocco monolitico, che c'è o non c'è in un determinato periodo; scomparire, ritorna oppure attraversa diverse fasi di sviluppo. Il modernismo è forse un ideal-tipo che non si presenta mai in una forma pura, ma è stato descritto, per esigenze di astrazione, individuando una serie di caratteristiche definitorie. Queste caratteristiche, come i granuli, si presentano nelle opere letterarie secondo concentrazioni diverse. In *Piccola borghesia* ne troviamo alcune. Ciò rende la raccolta di Vittorini un'opera spuria, che va analizzata senza la pretesa di farla rientrare a forza in sistemazioni storiografiche troppo rigide; pena l'eccessivo appiattimento delle idee critiche prodotte su un autore o su un'epoca. Al posto di "persistenze" moderniste, potremmo quindi dire "granuli".

BIBLIOGRAFIA

- ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 109-128.
- CARLO BO, (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, ERI, Torino 1951.
- GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze 2008.
- VIRNA BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Unicopli, Milano 2018.
- PETER BÜRGER, *The Decline of Modernism*, Polity Press, Cambridge 1992.
- RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italinistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-44.
- ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in GABRIELLA ALFIERI et. al. (a cura di), *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania, 3-5 ottobre 2019, Euno Edizioni, Leonforte (EN) 2020, pp. 37-48.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978.
- FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.
- ID., *L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in MARA SANTI, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Sinestesie Edizioni, Avellino 2016, pp. 7-14.
- RON EYERMAN, *False Consciousness and Ideology in Marxist Theory*, «Acta Sociologica», XXIV, 1-2, 1981, pp. 43-56.
- GIANSIRO FERRATA, *Introduzione*, in ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia*, Mondadori, Milano 1991 (ed. or. ivi 1953), pp. 5-18.
- JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. italiana di Gianni Celati, Einaudi, Torino 2013.
- ERIC KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973.

- GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 1980.
- CHIARA MARASCO, *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, <www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Marasco%20Chiara.pdf> (u.c. 16.04.2026).
- KARL MARX, FREDERICK ENGELS, *Selected Correspondence*, Progress Publishers, Moscow 1965 (ed. or. ivi 1955).
- ANNA PANICALI, *Il primo Vittorini*, Celuc, Milano 1974.
- JEAN-MICHEL RABATÉ, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 747-773.
- RAFFAELLA RODONDI, *Note ai testi*, in ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, pp. 1165-1248.
- CRISTINA SAVETTIERI, *Modernismo*, in ALESSANDRO BASSO, SIMONA BIANCALANA, VALERIA CAVALLORO (a cura di), *Etichette letterarie. Epoche Generi Questioni*, Palumbo, Palermo 2023.
- SERGIO SOLMI, *Piccola Borghesia*, «Pegaso», 6, 1932, poi in ID., *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 117-21.
- FRANZ K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, translated by C. Goedsche, with a preface by P. Hernadi, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).
- ITALO SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004.
- TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- MASSIMILIANO TORTORA, «*Gli indifferenti*» e la nuova stagione del realismo, «allegoria», XXVII, 71-72, pp. 10-23.
- ID., *La svolta del 1929. Prima e dopo «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.
- ID., *Tra neorealismo e persistenze moderniste: il romanzo italiano degli anni Cinquanta*, Ledizioni, Milano 2024.
- CARMEN VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo 'realista' intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, KU Leuven, Leuven 2015.
- ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia*, in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, pp. 4-158.
- ID., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1976.
- ID., *I libri, la città, il mondo: Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1985.
- ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi 1997.
- MAURIZIO ZANI, *Granularità: un percorso di analisi*, «DigItalia», I, 2, pp. 60-128.
- SERENELLA ZANOTTI, *Pound, Linati, and the Early Italian Translations of Ulysses*, «Joyce Studies in Italy», 10, 2007, pp. 53-75.



Share alike 4.0 International License