

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

LA POESIA IN PROSA NEL MODERNISMO ITALIANO

CLAUDIA CROCCO – *Università di Trento*

Lo scopo di questo articolo è mettere in rilievo gli elementi di modernità nell'opera di cinque autori italiani di poesia in prosa, nati negli anni ottanta dell'Ottocento e attivi negli anni dieci del Novecento: Camillo Sbarbaro, Dino Campana, Giovanni Boine, Piero Jahier, Scipio Slataper. L'articolo ripercorre la bibliografia critica di questi autori, quindi mostra le caratteristiche innovative delle loro opere. La poesia in prosa viene presentata come una delle strategie attraverso le quali è stata espressa la crisi della referenzialità dell'arte, delle certezze religiose e dell'idea unitaria dell'anima umana che ha caratterizzato il modernismo.

The purpose of this article is to highlight the modernity of five Italian authors of prose poetry who were born in the '80s of the Nineteenth century and wrote their masterpieces in the 10s of the Twentieth century: Camillo Sbarbaro, Dino Campana, Giovanni Boine, Piero Jahier, Scipio Slataper. The article traces the critical bibliography of these authors, then shows the innovative features of their works. Prose poetry is presented as one of the strategies through which the epistemological crisis that characterized modernism has been expressed. Sbarbaro, Campana, Boine, Jahier and Slataper sense the cultural crisis of the late nineteenth-early twentieth century, and translate it into a renewal of the forms through which literature can represent human consciousness.

I MODERNISMO E MODERNITÀ ITALIANA

All'inizio del Ventesimo secolo la poesia in prosa italiana passa da una condizione di eccezionalità, nella quale spesso è il risultato dell'imitazione di un modello straniero (soprattutto francese), a quella di una risorsa e possibilità estetica nuova. Ciò non accade per caso, bensì per la coincidenza di altri fenomeni: la crisi del repertorio metrico tradizionale, che dà avvio alla sperimentazione del verso libero; l'emancipazione dalla *poetic diction*, cioè dalla grammatica codificata della lingua letteraria, separata da quella d'uso comune;¹ l'idea della modernità come «terremoto psichico»,² nella quale si sfalda l'integrità del soggetto gnoseologico e linguistico, il quale vive uno scollamento fra reale e ideale, fra unità e molteplice. Parallelamente, il racconto della vita interiore diventa sempre più importante all'interno del romanzo, tanto da incidere su trama e struttura delle opere, che si allontanano dal realismo ottocentesco.³

Questi ultimi due fenomeni si verificano in risposta a un cambiamento che riguarda il modo di concepire il sapere, il rapporto tra l'individuo e l'esperienza, la percezione di se stessi, al quale è stato dato il nome di modernismo. In queste pagine il modernismo verrà considerato una categoria storiografica, non una poetica, e un fenomeno che riguarda la storia della cultura, e di riflesso quella letteraria.⁴ In Italia si è iniziato a parlare di moder-

1 Per il concetto di *poetic diction* cfr. GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 130-132 e RAFFAELE DONNARUMMA, *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 65-90, p. 86.

2 Cfr. CLAUDIO MAGRIS, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 6-7.

3 Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 292-352, e RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.

4 A questo proposito, sembra condivisibile la recente ipotesi storiografica di Pellini: «[...] mi pare più produttivo considerare il modernismo, nella *longue durée* della storia letteraria, non come un movimento primono-

nismo soltanto negli anni Novanta del Novecento, dunque piuttosto in ritardo rispetto a quanto avvenuto nel dibattito critico angloamericano e in quello di altre letterature occidentali. La proposta critica di una letteratura modernista italiana, comunque, ha trovato più spazio e un'accoglienza più favorevole rispetto a quella della poesia in prosa italiana; a partire dalla raccolta di saggi *Italian Modernism*,⁵ le mappature generali del modernismo sono state accompagnate da saggi analitici. Libri e articoli sulla poesia in prosa, invece, sono quasi del tutto assenti fino a metà anni duemila; nonostante siano aumentati nel decennio successivo, i tentativi di ricostruzione generale e su lungo periodo sono ancora pochi.⁶

Gli effetti del nuovo sistema di coordinate culturali si fanno sentire, prima che nel romanzo, nel dibattito filosofico italiano e sulle riviste. Cercheremo di mostrare che il modernismo, in Italia, prende forma anche attraverso testi in prosa, pubblicati principalmente su periodici, che sfuggono sia al genere della narrativa sia a quello della saggistica, e vengono accolti in quanto poesia. Se ne servono in molti, tra i quali: Aleramo, Boine, Campana, Cardarelli, Cecchi, Gatto, Grande, Jahier, Onofri, Novaro, Papini, Rebora, Sbarbaro, Slataper, Soffici, Stuparich. Come è facile immaginare, gli autori appena nominati non scrivono seguendo una poetica comune ed ottengono risultati eterogenei. Queste pagine sono dedicate a Giovanni Boine, Dino Campana, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro e Scipio Slataper. Sono nomi conosciuti alla critica modernista;⁷ tuttavia le

vecentesco, ma come la somma delle diverse (e in alcuni casi anche contraddittorie) risposte che le letterature occidentali hanno dato ai problemi posti dalla modernità» (PIERLUIGI PELLINI, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153, p. 135). Cfr. anche Levenson: «In the view offered here, the emergence of Modernism was not just the result of provoking artifacts and not just a succession of individual careers. Neither a collection of forms and styles nor an array of geniuses, Modernism was a heterogeneous episode in the history of culture» (MICHAEL LEVENSON, *Modernism*, London, Yale University Press, 2011, p. 8). Le possibili accezioni del modernismo nella critica letteraria sono ricapitolate in LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», 35-36 (2003-2004), pp. 65-75, p. 73.

- 5 LUCA SOMIGLI e MARIO MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto, 2004. La bibliografia critica sul modernismo in Italia è ormai molto ampia, e vi sono correnti di pensiero diverse al suo interno; ripercorrerla del tutto esula dagli intenti di questo articolo. I principali riferimenti critici delle pagine che seguono saranno citati in nota; per una rassegna più ampia sulla bibliografia del modernismo in Italia, cfr. MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.
- 6 Si ricordano PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, ANDREA INGLESE, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (I)*, in «Nazione Indiana» (31 marzo 2010), <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>, CLAUDIA CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, tesi di dott., Trento, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, e *Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, numero monografico della rivista «L'Ulisse», 2011, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/>.
- 7 Boine (per *Il Peccato*), Sbarbaro (sia per *Pianissimo* sia per *Trucioli*), Campana e Slataper sono citati negli studi di Donnarumma (Cfr. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit. e DONNARUMMA, *La poesia*, cit. Campana e Sbarbaro sono citati già in RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 10). Slataper, Jahier, Boine sono presenti nella recente analisi di Cangiano (MIMMO CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata,

loro opere non sono state analizzate in dettaglio, né hanno avuto altrove lo stesso approfondimento riservato a scrittori modernisti ormai riconosciuti, come Gadda, Svevo, Pirandello, Tozzi o Montale. Nelle pagine che seguono le opere di Boine, Jahier e Slataper (ma anche di Campana e Sbarbaro, non considerati da Cangiano) verranno trattate da un punto di vista letterario, per mostrare il modo in cui riflettono problemi tipici del modernismo italiano ed europeo.

1.1 UN'ESCLUSIONE INEVITABILE

Le prime origini della pittura cubista insomma, cadono suppergiù negli stessi anni, i primi di questo secolo, in cui il fisico Planck formula la teoria dei *quanta*, Einstein trasformando l'equazione di Michelson-Morley scrive le equazioni della relatività e Freud porta la psicologia del profondo a quella tappa decisiva che è rappresentata dal libro sull'interpretazione dei sogni. Sono altrettanti avvenimenti che sfaccettano e significano, nei loro campi diversi e rispettivi, quello che lo stesso Haftmann chiama un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo, una nuova percezione che l'uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci nel mondo. E senza dubbio, nella misura in cui si è davvero stabilito un nuovo sistema di coordinate, se ne debbono riscontrare gli effetti anche in letteratura, e tanto più nel romanzo.⁸

Gli studi sul modernismo italiano, malgrado alcuni interventi specifici sulla poesia,⁹ hanno riguardato soprattutto il romanzo.¹⁰ In parte ciò si deve all'origine del dibattito: in Italia si comincia a parlare di modernismo per distinguere una parte della narrativa verista da quella di altri autori di fine Ottocento (a partire da D'Annunzio e Fogazzaro) e per strapparla alla categoria di decadentismo. Successivamente, anche in seguito a una ripresa degli studi di Debenedetti, l'orizzonte temporale del discorso si è spostato più avanti, concentrandosi sul secondo e sul terzo decennio del ventesimo secolo, in particolar modo sulla narrativa di Svevo, Tozzi, Gadda. L'attenzione al romanzo può essere considerata il primo motivo – per quanto indiretto – dell'esclusione di Boine, Campana,

Quodlibet, 2018). Cangiano fa una storia delle ideologie moderniste, ne ricostruisce le origini, l'evoluzione, i punti di contatto con le correnti filosofiche europee dello stesso periodo. *La nascita del modernismo in Italia* è «un volume dedicato alla storia degli intellettuali italiani [...], dedicato al formarsi di quel dibattito culturale all'interno del quale i temi modernisti fecero la loro apparizione e si socializzarono» (*ivi*, p. 19). Una operazione di questo tipo era necessaria – in un certo senso, è stata propedeutica a questo lavoro – ma necessita di essere integrata.

8 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 34-35.

9 Cfr. SOMIGLI e MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, cit., ROMANO LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63 (gennaio-giugno 2011), pp. 92-100, ALBERTO COMPARINI, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra. Per una lettura modernista dei trucioli di guerra (1917-1919)*, in «Annali di italianistica», CCCXXXIII (2015), pp. 169-186, DONNARUMMA, *La poesia*, cit.

10 «E se sarebbe difficile sostenere che esiste unanimità di vedute sui contorni del modernismo italiano [...] ci pare altresì innegabile che si sia stabilito in sede critica un consenso diffuso su quello che potremmo chiamare se non un canone almeno una sorta di “zoccolo duro” del modernismo italiano, fondato sul genere romanzo e sulla triade Pirandello-Tozzi-Svevo» (LUCA SOMIGLI e ELEONORA CONTE, *Introduzione. Sondaggi modernisti*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di LUCA SOMIGLI e ELEONORA CONTE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 9-18, p. 10).

Jahier, Sbarbaro e Slataper dalle ricostruzioni della critica modernista. Nei libri di Svevo, Gadda, ecc. permane una intenzione narrativa innegabile: per loro esiste ancora la forma-romanzo. I nostri cinque autori riflettono la crisi della modernità in modo diverso: ad esempio rifiutando i generi tradizionali, ibridandoli, sperimentando forme poetiche in prosa che possano rendere conto di una conoscenza e di un mondo percepibili solo per frammenti. Non solo non scrivono romanzi – o, se lo fanno, decostruiscono del tutto la forma adoperata, come avviene nel caso di Boine e di Jahier –, ma si dichiarano anche apertamente ostili a questo genere letterario (lo vedremo nelle prossime pagine). Non a caso Debenedetti è molto critico verso gli scrittori vociani, ai quali imputa di avere ostacolato la nascita del romanzo in Italia, egemonizzando il campo letterario con forme di scrittura biografica e frammentaria – in una sola parola, antinarrativa. Un altro motivo della involontaria esclusione dagli studi modernisti è il risvolto ideologico delle loro opere. Poeti come Jahier, Slataper, Boine, che animano le riviste letterarie e il dibattito intellettuale di inizio Novecento, non riescono a dare un risvolto concreto alla propria vocazione rivoluzionaria, sia culturale sia sociale. Sono i cosiddetti “moralisti”, i quali – scrive Luperini – «muovono da un ribellismo inquieto e convulso che, siccome non riesce a concretarsi storicamente, si ripiega in un volontarismo etico [...] e in un bisogno d’ordine, di disciplina, di tradizione sentito come necessario proprio per superare uno stato di protesta anarchica che finirebbe coll’essere socialmente sterile». ¹¹ Il moralismo e la difficoltà a praticare un nuovo ruolo intellettuale all’interno della società, nonché le posizioni politiche spesso reazionarie (Boine) o populiste (Jahier), sono stati recepiti dalla critica come una forma di provincialismo tardo-ottocentesco, che si concilia male con la vocazione europea e dialettica del modernismo. ¹²

¹¹ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 197.

¹² Cfr. ancora: «È lo stile di tutti questi scrittori, la maniera cioè con cui essi conoscono e rappresentano il reale, è lo stile della distruzione, dell’eversione anarchica, di una rottura che si esprime sotto la forma di una disponibilità sperimentale che si consuma nel frammento e nel ripudio di qualunque struttura narrativa: nessuno di loro riesce a costruire ideologicamente, anche se tutti ideologicamente vogliono concludere la parabola dei loro brevi romanzi o delle loro prose liriche o delle loro poesie. La frizione stile-ideologia (così clamorosa in Slataper e Boine, per esempio), l’aperta sfasatura fra il momento lirico anarchico e quello conclusivo ideologico esaltante l’ordine, il lavoro, la tradizione, costituisce una linea di ricerca che permette di cogliere le possibilità dinamiche [...]» (*ivi*, p. 76); «Il fatto è che la capacità di narrazione di Svevo o di Joyce e di Musil presuppone una matura consapevolezza, una sicurezza acquisita, un solido clima culturale e letterario alle spalle, una prospettiva di sguardo [...] Tutto questo mancava nell’Italia del primo ventennio del secolo, per il ritardo del suo stesso sviluppo industriale e per le conseguenze che esso determinò sul piano sovrastrutturale. L’esigenza di rivolta dei vociani non aveva dietro di sé la forza culturale del pensiero “negativo” tedesco (con qualche eccezione solo per il triestino Slataper e soprattutto per il goriziano Michelstaedter); nasceva da un disadattamento e da una disponibilità – sociale e culturale – che era priva di alternative e di soluzioni, che non fossero alternative e soluzioni borghesi» (ROMANO LUPERINI, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla “Voce” e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973, p. 27). Cfr. anche UMBERTO CARPI, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975, p. 12. Alla base del discorso di Luperini e di Carpi c’è l’eredità del giudizio di Gramsci. Per la lettura gramsciana dei vociani, cfr. CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, cit., pp. 414-417, 440-442.

1.2 LA POESIA IN PROSA MODERNISTA

Se sul piano politico ed ideologico i tentativi di rivoluzionare la società italiana invocati dai protagonisti della «Voce» sono velleitari, non si può dire altrettanto della sperimentazione letteraria. È stato mostrato come nei testi pubblicati sulla «Voce» sia presente non solo una disposizione all'infrazione della norma, ma anche l'esempio della "costituzione" di una nuova prassi di scrittura.¹³ Sulla «Voce» si consolida la prima forma moderna di scrittura saggistica in Italia, in particolar modo grazie a Prezzolini, Salvemini, Amendola; ma la «Voce», la «Riviera ligure» e «Lacerba» sono anche le sedi delle prime poesie in prosa italiane.¹⁴ Nonostante le molte differenze, Boine, Campana, Jahier, Sbarbaro e Slataper condividono una condizione di partenza: attraversano una crisi al tempo stesso epistemologica, estetica e morale, che li porta a una scrittura di tipo sperimentale. La nuova forma letteraria presenta alcuni punti di contatto con quella delle avanguardie, ma se ne distingue perché non ha bisogno di codificarsi in un manifesto né rinuncia alla possibilità della rappresentazione o alla presenza di un soggetto, per quanto indebolito e scisso, come vedremo nelle prossime pagine. D'altronde neanche l'etichetta di frammentismo – largamente usata dalla storiografia italiana per descrivere la tendenza alla scrittura breve, sia in prosa sia in versi (ma soprattutto in prosa) che caratterizza il periodo compreso fra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi venti anni del Novecento –¹⁵ è sufficiente a descrivere libri come i *Canti orfici*, *Il mio Carso*, *Trucioli*, *Ragazzo*, *Frantumi* o *La crisi degli olivi in Liguria*. La categoria di modernismo può contribuire a definire e a comprenderli meglio perché ha un carattere periodizzante, dunque li inserisce in un contesto europeo di opere che, rispondendo alla stessa crisi epistemologica e culturale, affrontano temi simili; inoltre permette di comprenderne il rapporto ambiguo sia con la tradizione letteraria sia con la principale avanguardia dell'epoca, il futurismo. I vantaggi, però, sono tali soltanto se si accetta di considerare questi libri all'interno di una tradizione diversa sia rispetto a quella del romanzo sia rispetto a quella della restante poesia modernista, ovvero quella della poesia in prosa.

La tradizione più autorevole di studi sulla poesia in prosa è quella francese; ma già da metà Novecento in poi la critica anglo-americana si è dimostrata altrettanto vivace. Nel suo *A Tradition of Subversion. The prose poem in English from Wilde to Ashbery*, ad esempio, Murphy ricorda i modi in cui è stata definita la poesia in prosa dall'Ottocento a oggi: «the osmazome of literature, the essential oil of art» (Huysmans); «an

13 Cfr. ANNA NOZZOLI, *Forme e generi delle scritture vociane*, in *La Voce. 1908-2008. Atti del convegno nazionale di studi dedicato al centenario della rivista «La Voce»*, Firenze, 5-6 dicembre 2008, a cura di SANDRO MORLACCHI, Perugia 2011, pp. 497-509.

14 A proposito della cronologia della poesia in prosa in Italia, e del ruolo delle riviste, cfr. CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, cit., pp. 10-14, 23-32.

15 A proposito del dibattito sul frammento, cfr. PIETER DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, ANDREA BOCELLI, *Il frammentismo*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1241-1247, ORESTE MACRÌ, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 125-129, DONATO VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980, DONATO VALLI, *Chiarimenti sul genere del Frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 130-132, DONATO VALLI, *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, cit., pp. 109-110.

Icarian art» (Suzanne Bernard); «the literary genre with an oxymoron for a name (Michael Riffaterre)»; «absolute counter-discourse» (Terdiman); «a genre that does not want to be itself» (Monroe);¹⁶ e si potrebbe aggiungere la definizione di «poligenere» data, in Italia, da Valli.¹⁷ Queste definizioni alludono a un aspetto paradossale e quasi amorfo del testo poetico in prosa. La poesia in prosa, in effetti, è una forma della crisi, costitutivamente legata a fenomeni di sperimentazione formale, che non si sviluppa allo stesso modo in tutte le letterature nazionali; e non è un'esclusiva avanguardista. È stato notato che assume una autonomia estetica rispetto alla poesia in versi nei periodi di ridefinizione dei generi letterari; infatti è stata una delle forme usate per esprimere la crisi della referenzialità dell'arte, delle certezze religiose e dell'idea unitaria dell'anima umana che ha caratterizzato il modernismo.¹⁸ Se la poesia italiana contemporanea inizia con l'attraversamento di D'Annunzio, Pascoli e Carducci, la poesia in prosa è una delle strategie moderniste che ne sono risultate.

2 SENZA GENERE

2.1 CONTRO IL ROMANZO

La poesia in prosa in Italia diventa un genere letterario ed inizia a essere usata con consapevolezza delle sue potenzialità estetiche in un momento, l'inizio del Novecento, in cui la narrazione romanzesca è molto debole. Debenedetti, come già accennato, ritiene che l'evoluzione tardiva in Italia di un romanzo moderno, all'altezza dei contemporanei esempi europei di Proust, Joyce, Mann, Kafka (ovvero, come si dirà in seguito, un romanzo modernista), sia stata causata dalla scrittura di *koiné* che si diffonde grazie alla «Voce».

[...] se un romanzo doveva nascere da quella generazione di scrittori e da quelle che immediatamente le seguirono, era necessario veramente di reinventare il romanzo in Italia o, quanto meno, di riscoprire il genere romanzo, riconoscendogli al tempo stesso la possibilità di essere buona letteratura, alta letteratura in base ai canoni allora ritenuti indispensabili affinché la letteratura fosse davvero buona letteratura. Perché fu necessaria questa operazione? Proprio perché il gruppo della *Voce* e poi quello della *Ronda*, di fronte al genere romanzo, come allora era praticato

16 MARGUERITE MURPHY, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, p. 8.

17 VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., p. 86.

18 È molto difficile sintetizzare in una frase le caratteristiche del modernismo – concepito come fenomeno artistico e letterario che si verifica in risposta a un cambiamento culturale – senza banalizzarle. Quelle appena elencate non pretendono di esaurire l'argomento, ma sono centrali per gli autori considerati in questa sede, come emergerà dalle pagine successive. Per una discussione più dettagliata di temi e caratteristiche del modernismo, cfr. PERICLES LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, LEVENSON, *Modernism*, cit., DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., MADDALENA GRAZIANO, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 113-130, CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, cit., TORTORA, *Il modernismo italiano*, cit.

in Italia, si mostrarono per lo più indifferenti, agnostici, quando non addirittura ostili.¹⁹

Gli obiettivi polemici di Debenedetti²⁰ sono, in particolare, Giuseppe De Robertis, Renato Serra, Ardengo Soffici, Giovanni Boine, Scipio Slataper. A proposito di Boine, parla di «arte scontenta», riferendosi soprattutto ai proclami di *Un ignoto*. Apriamo lo scritto di Boine, e consideriamone alcuni passaggi che riguardano più esplicitamente il romanzo:

Dico che ad esempio un romanzo è, gonfialo finché vuoi, un racconto, ed un racconto è un idillio; e dico che il romanzo ci costringe a rappresentare e a vedere il nostro mondo a idilli. È questo, appunto, che mi ripugna: il veder pezzo per pezzo, ad idilli il mondo, a quadratini, a disegnetti ordinati; il vederlo come un uomo colto e pieno né lo vede né lo sente.

Il mondo non è una successione ordinata di cose, di pensieri, di oggetti, di azioni con conclusioni finali; successione nello spazio e nel tempo sulla rotaia di un sillogismo più o meno logico, più o meno scimmia della logica-vita; successione di sillogismi-soriti azionati di cose e colori. Il mio mondo è il Mondo, con cento milioni di azioni e di cose simultaneamente presenti, con cento miliardi di variissime [sic] vite armonicamente viventi e presenti.²¹

Boine non è solo agnostico, ma in effetti ostile al romanzo, innanzitutto poiché gli appare come una struttura fissa, che scompone la realtà in pezzi stilizzati. È più facile comprendere Boine se si considera, come lo stesso Debenedetti fa nelle pagine successive del saggio, che aveva in mente il romanzo naturalista dell'Ottocento italiano e francese. Il romanzo naturalista è accusato di schematizzare la realtà, riconducendola a una macchina sociale. Inoltre Boine contesta il dispositivo della trama:

E pare meritare sforzo di creazione il trarre da tutto ciò, il costrurre [sic] con tutto ciò, che è vivo al modo amorfo delle cose impalpabili, vivo come sentimento e pensiero, trarne un uomo che sulla scena si muova. Ed io dico che questa è artificialità e mi ripugna. Dico che la vita non mi si presenta dentro sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione, come breve azionato gioco di diverse persone simboli vivi, gioco alterno e conchiuso come di simboliche note in una musicale combinazione innanzi a me definita.²²

La trama gli sembra una sovrastruttura imposta alla vita,²³ «sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione». L'unica realtà che per Boine conta è quella interiore; le cose esistono nel momento in cui le si percepisce, dunque possono

19 DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 18-19.

20 Sulla polemica di Debenedetti contro i vociani, cfr. anche ANDREA CORTELLESA, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244, pp. 227-229.

21 GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971, p. 473.

22 *Ivi*, p. 477.

23 Sulla svalutazione delle trame da parte dei modernisti italiani, cfr. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., pp. 27-32.

essere rappresentate solo intrecciate ai pensieri. Rappresentare la realtà attraverso azioni, personaggi e trame vorrebbe dire celare il proprio *élan vital*. «La complessità libera e nuova dello spirito nuovo dovrà dunque crearsi la libertà delle forme», conclude Boine. L'ultima accusa rivolta al romanzo è quella di essere adatto solo a raccontare l'amore; e l'amore è un argomento inferiore, non solo per Boine, ma nella gerarchia estetica condivisa a inizio Novecento dai letterati italiani:

La brevità dell'orizzonte poetico ha creata la soffocata brevità delle forme dell'arte. Orizzonte da idillio; stucchevole mondo di amori e di donne con un po' di solletico artistico. Volta e rivolta siamo lì: problemi di estetica problemi di vita, problemi vari d'idee non hanno in arte espressione che intrugliati d'amore. Amore quieto, amore languido, amore esasperato ed eroico: storie di amori di donne e di uomini, cominciati, intrecciati, finiti, così e così combinati e conclusi. Psicologia di un uomo in amore, psicologia di una donna in amore; amore amaro, amore trionfante, amore tragico, amore osceno veristicamente descritto, garbugli di amore per tutto. Brevità di orizzonte. Il vecchio romanzo di cavalleria ha segnato degli atavici solchi nelle carnali radici della nostra facoltà creatrice. Qualcosa come una interiore costrizione meccanica obbliga oggi un uomo che voglia esprimersi e dire, allo schema del romanzo antico di millenni, (romanzo come nell'opera vecchia col duetto e il coretto, con che so io, la parte obbligata); allo schema della narrazione ordinata in terza persona.²⁴

I romanzi d'amore sono considerati da Boine adatti solo al pubblico femminile²⁵ e alle scrittrici: quest'idea ricorre anche in molte delle sue recensioni.²⁶ Accuse simili a queste si trovano, negli stessi anni, nelle opere di Papini e di Soffici. Anche in uno dei *Trucioli*, Sbarbaro scrive: «potessi almeno piangere come la zitella sul romanzo sentimentale!».²⁷ Il luogo comune che vuole il romanzo un genere minore, dunque adatto alle donne, durerà ancora a lungo in Italia. In questi anni, inoltre, è di moda la lettura di *Sesso e carattere*. L'opera di Weininger alimenta l'idea che la letteratura autentica sia quella maschile, tanto che il suo opposto, ovvero quella scritta da donne, diventa sinonimo di opera inferiore. «Letteratura femminile» è un insulto che può essere indirizzato anche agli uomini.²⁸ Se ne serve in questo modo Campana, riferendosi sarcasticamente a Claudel:

24 BOINE, *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 477.

25 «Un altro *topos* della sociologia letteraria lega lo sviluppo del romanzo alla presenza di un pubblico femminile. Come si sa, a lungo il romanzo è stato associato alle donne. Nei dibattiti letterari d'Ancien Régime l'abbinamento è così diffuso da diventare proverbiale. Alla base c'è un dato di realtà: una parte considerevole dei testi che sono finiti nel genere del romanzo [...] è stata scritta, realmente o nominalmente, per le lettrici. Anche in questo caso, ciò che conta è l'analoga di posizione nello spazio sociale: il pubblico femminile ignorava o tendeva a ignorare la tradizione letteraria e viveva relegato nell'ambito esistenziale che il nuovo genere esplorava: la vita privata». cfr. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 177.

26 Cfr. ad esempio la recensione a Liana (Emilia Ascoli), *Favole moderne*, Torino, Lattes, 1914: «Questa signorina volendo scrivere assolutamente, poteva come tante altre far sonetti e tessere romanzi» (GIOVANNI BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983, p. 172).

27 CAMILLO SBARBARO, *Trucioli (1920)*, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 274.

28 Cfr. al riguardo ANNA NOZZOLI, *La «Voce» e le donne*, in *Voci d'un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 97-116.

Il sapore dolciastro della letteratura femminile? Ma oggi è assai peggio: la femminilità idealista di se stessa, la democrazia evangelica morfinomane ecc., come i poeti dell'alta società. Claudel vi disprezzo. (Potete chiedere il mio indirizzo al giornale).²⁹

2.2 L'AUTOBIOGRAFIA

Le riflessioni di poetica nelle quali gli autori definiscono il proprio stile e tentano di legittimarlo avvengono parallelamente alla loro polemica non solo verso la scrittura in versi tradizionale (che è tipica anche dei versoliberisti e dei futuristi), ma anche contro la tradizione del romanzo. Debenedetti ha ragione, dunque? Non esattamente: ha ragione nel constatare l'agnosticismo e l'ostilità della generazione di Boine, Serra e Soffici al romanzo; non ne riconosce le ragioni più generali né la presenza di una nuova forma letteraria. In un saggio degli anni Ottanta, Stara mette in relazione la critica al romanzo dei letterati italiani degli anni Dieci con una crisi del «patto romanzesco» che ha le sue radici profonde nella perdita della capacità di trasmettere l'esperienza della quale parla già Benjamin³⁰ nel saggio su Leskov:

L'impossibilità di inventare storie diventa il carattere distintivo del romanzo moderno, che lo allontana dalle sue origini e da quei generi, fiaba, leggenda o novella, tradizionalmente ad esso vicini nel fare ricorso alle fonti del fantastico e dell'immaginario. Il romanziere non può più disporre di uno «scrivibile» contemporaneo, come di un territorio esteso e ricco cui poter attingere liberamente per modellare le proprie storie; è scissa quella speciale internità che lo legava alla «comunità degli ascoltatori», sul cui fondamento trovava forza per rinnovarsi il «pacte romanesque». [...]

Prima ancora che essere una scelta, questa riduzione ha l'aspetto di una necessità inconscia, per la quale il perseguimento di un'attività marginale e quasi sottratta ad ogni esplicito consenso, non può che riferirsi ai dati di quell'esperienza privata da cui essa trae origine. Il romanziere «solitario, silenzioso» di cui parla Benjamin, è l'immagine deformata del narratore divenuto ormai estraneo alla comunità in cui vive, che non ha più, alle sue spalle, un retroterra di conoscenze condiviso e comunicabile, ma solo l'irriducibilità della sua storia personale. Si intendono allora la «paura del narratore» e la «fuga del racconto» rinvenute da Debenedetti nell'atteggiarsi esperienziale vociano che presiede all'attività narrativa. Prima ancora che riscontri oggettivi di un'incapacità, sono fenomeni iscritti nella percezione di un mutamento che ha voltato le spalle ad ogni traducibilità immediata di esperienze personali in forme concrete e disponibili.³¹

In questa prospettiva, la tendenza all'autobiografia viene considerata una conseguenza della perdita di credibilità della figura del romanziere e dell'esautoramento della autorità romanzesca. Anche autori che non si schierano esplicitamente contro il romanzo

²⁹ DINO CAMPANA, *Opere e contributi*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 441.

³⁰ WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, a cura di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.

³¹ ARRIGO STARA, *Autobiografia e romanzo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), pp. 128-141, pp. 133-134.

contribuiscono alla sua crisi attraverso l'elogio dell'autobiografia e del diario, considerati più adatti alla rappresentazione della propria anima o del proprio rapporto con la realtà. Così si legge in una lettera di Slataper a Soffici:

[...] l'arte ha una universalità differente dalla filosofia ma non minore. Ed è l'universale nell'individuale. [...] Conseguenza di questa premessa è la valutazione lirica, nostra della vita. È la fede nell'attimo, perché in ogni attimo c'è l'eternità. Senza questa persuasione nessuno di noi potrebbe amare la quotidianità come noi l'amiamo. Noi faremo qualche cosa: e siccome ogni periodo concretizza in uno speciale, predominante genere d'arte la sua visione interiore, il nostro genere sarà probabilmente il diario.³²

È molto interessante anche il punto di vista di Jahier:

Ripercorrere la mia propria vita in una forma che non avevo stabilito affatto *a priori* [...], ma ripercorrerla [...] a tappe di intensità, facendoci giocare tutti gli elementi – la povertà della famiglia, la morte tragica del padre, il paese eccezionale, il paese riformato, nel cuore della montagna – facendoli giocare in modo da comporre un insieme che fosse come un poema, qualche cosa come un poema. E quindi mi veniva naturale di non fare distinzione tra quello che scrivevo così intensamente per scorci, in una prosa che era già prosa lirica, che era già una poesia insomma, e quello che mi veniva invece sotto forma di versi, che a volte sboccava nel verso naturalmente. Quello parve a me, quando raccolsi *Ragazzo*, in fondo una gran novità e dubitavo che potesse essere compresa.³³

Il secondo motivo alla base della fortuna delle forme autobiografiche in questo primo scorcio di secolo è che, come spiega Stara, «l'autobiografia in prosa è una forma ancora scarsamente utilizzata e quindi non tradizionale nelle lettere italiane».³⁴ Per questo si presta più facilmente alla sperimentazione formale che gli autori modernisti, desiderosi di contrapporsi alla tradizione, avvertono come necessaria.

A una conclusione simile giunge anche Cortellessa, per il quale l'autobiografia fa da elemento identificatore della *koiné* vociana, tanto da poter parlare di un nuovo «patto fantasmatico»:³⁵

Si può dunque in definitiva ritenere che sia stata la ricerca di Boine lo sforzo più conseguente che la generazione «vociana» abbia compiuto, nei suoi anni ruggeri, per fuoriuscire dalla tradizione naturalista senza disperdersi nell'informale delle «parole in libertà» e dell'«immaginazione senza fili» settato dai futuristi. Sono proprio certi sottilissimi e aerei «fili», anzi, che tengono insieme [...] i migliori testi di quella grande stagione sperimentale. Giudicarli solo e unicamente

³² SCIPIO SLATAPER, *Epistolario*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950, pp. 268-269.

³³ *Ricordo di Piero Jahier*, tre trasmissioni radiofoniche a cura di Franco Antonicelli, messe in onda dalla RAI nel febbraio-marzo 1967 (ma le interviste risalgono agli anni 1954-56), cit. in PAOLO BRIGANTI, *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 2.

³⁴ STARA, *Autobiografia e romanzo*, cit., p. 134.

³⁵ Cfr. CORTELLESA, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, cit., p. 192.

nell'ottica *a posteriori* della «rinascita del romanzo» [...] è un volerli costringere entro misure per le quali non erano nati, non erano stati pensati.³⁶

Anche se una certa parte della critica la considera una categoria estetica o addirittura solo una funzione della lettura, potenzialmente presente, in varia misura, in tutti i testi, oggi si tende a considerare l'autobiografia un genere vero e proprio, definibile in base a criteri formali, per quanto non fissi.³⁷ Eppure l'autobiografia si serve delle stesse strutture e tecniche narrative del romanzo; parte dal medesimo impulso al racconto della vita di un individuo, in opposizione a generi più tradizionali (come la biografia) nei quali il racconto rimandava a un sistema di valori trascendenti e veniva rispettato il principio di divisione degli stili. Il romanzo e l'autobiografia moderna, d'altronde, raggiungono una stabilizzazione formale e un'autonomia estetica riconosciuta nello stesso periodo, fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nelle autobiografie, come nei romanzi, l'attenzione si trasferisce sul qui e ora, sulle vite particolari e sulla possibilità creatrice del racconto.³⁸

Il confine tra autobiografia e romanzo è diventato sempre più problematico e sfilacciato negli ultimi decenni: oggi è possibile individuare svariate forme narrative intermedie fra il racconto di finzione, il resoconto della propria vita e quello della vita di persone reali (*autofiction*, *biofiction*, ecc).³⁹ Nonostante sia impossibile tracciare una linea di con-

³⁶ *Ivi*, pp. 243-244. L'articolo di Cortellessa (che dedica molte pagine a Boine, ma anche a Cecchi, Papini e Soffici) è importante anche per il concetto di «poetiche negative»: «Non troveremo, tra i vari documenti che passeremo in rassegna, semplici sfumature in un discorso sostanzialmente uniforme: quella autobiografica dei vociani è una poetica discorda e confusa anche perché svolta soprattutto in forma *negativa*. Sia che si trattasse di gusto della negazione, portato dal gusto epocale per il pensiero non sistematico, sia che fosse spia dell'attitudine distruttiva, propria dello spirito di ogni avanguardia [...] è un dato di fatto che la gran parte di queste dichiarazioni di poetica sono meno una rassegna di prese di posizione programmatiche che non un campionario di idiosincrasie. In sostanza, molti dei nostri autori si affannano più a dichiarare defunti romanzo, dramma, novella e altri generi «ibridi» (per dirla con Soffici), che non a proporre forme d'espressione alternative». (*ivi*, pp. 195-196).

³⁷ Cfr. FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci, 1989, p. 225.

³⁸ Per cronologia e storia del romanzo, si rimanda a MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit. Sull'autobiografia moderna, i punti di partenza della riflessione critica novecentesca sono JEAN STAROBINSKI, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 204-216 e PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. Per una ricostruzione del dibattito si rimanda a D'INTINO, *L'autobiografia moderna*, cit., aggiornato ora in FRANCO D'INTINO, *Autobiografia*, in *Letteratura europea*, direzione di Pietro Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014. Sullo stesso tema vedi anche WILLIAM SPENGMANN, *The Forms of Autobiography: episodes in the history of a literary genre*, London, Yale University Press, 1980, PAOLO BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento*, in «Annali di italianistica», IV (1986), pp. 189-221, ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990 e IVAN TASSI, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008.

³⁹ A questo proposito, cfr., fra gli altri, ANDREA CORTELLESA, *Generi "contigui" all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 351-366, LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, MARCO MONGELLI, *Il reale in finzione. Ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione» (novembre 2015), GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, GENNARO SCHIANO, *Il romanzo autobiografico*, in *Il romanzo in Italia. II: L'Ottocento*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE

fine fissa fra i due generi, negli ultimi decenni – parallelamente all'*exploit* di forme ibride – si sono susseguiti svariati tentativi critici di identificare le differenze fra autobiografia e racconto di finzione, nonché di indagare lo statuto finzionale dell'autobiografia. Possiamo temporaneamente affidarci a una distinzione che potrà apparire un po' lasca – in quanto non basata su caratteristiche intrinseche, stilistiche ed enunciative – ma che in realtà è utile a comprendere le scelte di poetica degli autori di poesia in prosa di inizio Novecento. Mi riferisco a quella tradizionale di Lejeune, che definisce l'autobiografia come «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» e che si basa su un «patto autobiografico»,⁴⁰ cioè un accordo indiretto fra autore e lettore, quindi un incrocio fra l'intenzione dell'autore e l'aspettativa di lettura e comprensione dei lettori. Il discrimine fra romanzo e autobiografia, dunque, è «se l'autore vuole che la sua opera sia letta come resoconto sincero di fatti accaduti oppure come elaborazione romanzesca di vicende personali, e se il pubblico comprende e raccoglie queste indicazioni di lettura».⁴¹ La definizione di Lejeune è in sintonia con altre teorie che distinguono il diverso statuto della prima persona all'interno di autobiografie e romanzi.⁴² Alla base di tutti questi approcci, infatti, c'è il riconoscimento di un diverso rapporto dei due generi letterari con la verità.

Con ciò non si vuole affermare che il romanzo sia opposto alla verità o al mondo dei fatti realmente accaduti, ma solo che la non referenzialità, la capacità di creare mondi immaginari chiusi e indipendenti, è un suo elemento distintivo,⁴³ e che questo ha costituito il principale motivo di distanza per gli autori di poesia in prosa del primo Novecento, più interessati a cercare una garanzia di verità – la quale, tuttavia, non può che essere individuale – per il proprio discorso letterario. Il racconto della propria vita in prima persona appare adatto a costituire la base di una nuova forma letteraria, innanzitutto in quanto più autentico rispetto al romanzo: il periodo fra Ottocento e Novecento, che possiamo considerare una sorta di *Jahrhundertwende* italiana, è quello in cui cambiano i modi di condividere e di rappresentare esperienze. Gli scrittori di poesia in prosa arrivano a una maturazione intellettuale negli anni dieci: la scoperta dell'interiorità, soprattutto attraverso le opere di Bergson, James e Nietzsche (ma anche, in modi diversi, Weininger e

CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 489-500, RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.

40 Cfr. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., 12-59, in particolare pp. 48-50.

41 D'INTINO, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 234.

42 Una delle più importanti (basata su un metodo critico molto diverso da quello di Lejeune) è quella di DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999: «It now becomes clear that the referential nature of autobiography can only be theoretically secured by a shift of emphasis from its content to its speaker. For if the genre is defined by way of the reality of its speaking subject, then it remains no less real when the subject lies or fantasizes about his past than when he utters verifiable truths. [...] When autobiography is understood as a referential genre in the sense just defined, the principal criterion for differentiating between real and fictional self-narration jumps into view. It hinges quite simply on the ontological status of its speaker» (*ivi*, pp. 30-31).

43 La letteratura critica sullo statuto teorico del romanzo e della *fiction*, a partire dalla *Poetica* di Aristotele, è amplissima, ed esula dagli intenti di questo articolo. Una ricapitolazione efficace è in MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit.

Segantini, nonché la tradizione dell'autobiografia a partire da Agostino),⁴⁴ mette in primo piano la dicibilità dell'io e del suo mondo interiore, che viene messo a nudo «al di fuori di ogni simbolismo universale», in quanto «non è esibizione di un modello generalizzabile, dotato di valore totalizzante, ma la storia sofferta di un travaglio spirituale».⁴⁵ Proprio per questo l'autobiografia vociana si distingue da quella di D'Annunzio e degli altri scrittori decadenti; è un'autobiografia moderna, vicina al modello del ritratto dell'artista da giovane rintracciabile in contemporanei esempi europei (a partire, ovviamente, da Joyce).⁴⁶ Boine, Jahier, Slataper, Campana e Sbarbano vogliono raccontare la propria interiorità senza servirsi dello schermo costituito dall'intreccio e dai personaggi inventati. Per questo si affidano alla memoria, motore e segno distintivo dell'autobiografia, in quanto anche per loro «solo la memoria garantisce eticamente che il legame con il passato sia effettivo, non inventato».⁴⁷ E non stupisce che la narrazione viene ibridata proprio con il genere che intanto era diventato deputato alla confessione autobiografica, ossia la poesia lirica, nel momento di passaggio dall'autobiografismo trascendentale a quello empirico.⁴⁸

3 IL SOGGETTO MODERNISTA

Ma che forma prende l'autobiografia, nella poesia in prosa? Nei nostri cinque autori possiamo distinguere tre strategie di scrittura: riguardano la rappresentazione del soggetto, e possono intrecciarsi e coesistere all'interno di uno stesso testo.

3.1 SCISSIONE

La scissione del soggetto – intesa sia come frammentazione dell'io, sia come apertura polifonica – è una delle prime strategie autobiografiche da considerare. Campana, Jahier, Sbarbaro e Slataper scrivono usando la prima persona, che dà coesione e garanzia di verità all'insieme dei frammenti; tuttavia il soggetto dei testi è tutt'altro che stabile. Un esempio è *Ragazzo* di Jahier: l'inizio del libro presenta tutte le caratteristiche che inducono un lettore ad entrare nell'ottica del “patto romanzesco”, ma questo viene più volte violato nei capitoli successivi.⁴⁹ Le prime quattro pagine sono interamente scritte dal punto di

44 Uno straordinario campione delle letture cruciali per il dibattito culturale di questi anni (al quale non è ancora stato dato sufficiente rilievo dalla bibliografia critica) è la collana “La cultura dell'anima”, che Papini dirige per Carabba tra il 1909 e il 194. Oltre a opere di Bergson e di Nietzsche, qui vengono tradotti testi importanti del pragmatismo inglese, nonché libri che diventeranno canonici per gli studi sull'autobiografia moderna: ad esempio le *Confessioni* di Agostino, l'*Autobiografia* di Mill, la *Vita* di Vico (nel volume *Opere minori*), i *Ricordi* di Guicciardini.

45 LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 199.

46 Lo nota già Luperini in *ibidem*.

47 MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Serrault, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012, p. 12. La teoria dell'autobiografia di Mariani, soprattutto per quanto riguarda il ruolo della memoria, prende spunto da PAUL RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004.

48 Mutuo queste categorie da *Sulla poesia moderna*: cfr. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 107-119.

49 Lo nota Briganti in BRIGANTI, *Piero Jahier*, cit., pp. 171-174.

vista di Jahier, che rivive le immagini di una giornata scolastica retrospettivamente, e parla di sé in terza persona (L'incipit del libro è: «Il ragazzo al ginnasio che era al suo banco e si commoveva al destino di Milziade»);⁵⁰ L'ordinarietà della giornata si interrompe quando il protagonista viene avvisato da una domestica dell'uscita precipitosa del padre; qui Jahier continua a parlare di sé in terza persona («Ma il ragazzo le stringe il braccio e si sente mancare»);⁵¹ seguono pensieri sparsi e la corsa disperata alla ricerca del genitore. Nelle ultime due pagine, passando dalla prosa al verso, l'autore usa pronomi e verbi di prima persona:

non vedi che sono il suo bambino
perché ti dimentichi il viso che va a morire.
[...]

Ma è una donna alla finestra
presto : una donna alla finestra...
Ma è una donna alla finestra...
ma è la mia mamma colle braccia tese!⁵²

Il narratore, dunque, in alcuni casi cede la parola all'autore; con il passaggio dalla terza alla prima persona si passa dalla dimensione del *récit* a quella dell'autobiografia.⁵³ Lo stesso accade nel *Mio Carso* di Slataper, dove si alternano di continua prima e terza persona, passando attraverso l'autoinvocazione retorica, dunque una finta seconda persona singolare. Si consideri questo esempio, tratto dalla terza parte del libro:

Cammino a testa bassa, scoprendo i pezzettini di vetro, il filo di paglia, i battuffoletti di capelli mischiati con la ghiaia. [...]

Avrei voglia di fresche perline da infilare con l'ago.

Non riposerai. Questo ti prometto. Lavorerai piangendo dal disgusto, ma lavorerai.

Sei stanco, e forse non puoi far più nulla. Le tue mani non sono più abbastanza forti per il martello; il tuo cervello è annebbiato. Sei una bestia ferita a morte che cerca un nascondiglio per crepare. Sta bene. Ma lavorerai.

Tu non sai niente. Un piccolo atto incomprendibile ha disperso le meschine verità che t'eri racimolato a schiena curva. Sei solo e nudo. Sei inerte. Sei davanti a un mistero che ti sarà impenetrabile per sempre. Sta bene. So. Ma lavorerai.

⁵⁰ PIERO JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 7.

⁵¹ *Ivi*, p. 8.

⁵² *Ivi*, p. 10.

⁵³ Prendo in prestito questi concetti da KÄTE HAMBURGER, *La logica della letteratura*, a cura di ELEONORA CARAMELLI, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 303-309. La trattazione della vita interiore dei personaggi e l'inserimento del loro discorso all'interno del testo sono concetti chiave per distinguere *fiction* e *non fiction* anche in COHN, *The Distinction of Fiction*, cit.

[...]

Io voglio rifarmi forte e duro. L'aria del carso ha già sfregato via dal mio viso il color di camera.⁵⁴

In queste righe Slataper parla in presa diretta, fingendo che l'azione raccontata stia accadendo in quel momento («Cammino»); quindi si rivolge a se stesso («Non riposerai. Questo ti prometto»), quasi con acrimonia, come se parlasse a un altro; infine riprende il discorso in prima persona («Io voglio rifarmi forte e duro»).

In *Ragazzo* la variazione del soggetto diventa anche polifonia, perché coinvolge personaggi diversi dall'autore-narratore.⁵⁵ A partire dal secondo capitolo Jahier si rivolge al padre («Perché non ti sei perdonato / Perché non potevi vivere – come una mamma – per i tuoi figlioli», p. 11); ma ne riporta anche la voce in corsivo, ricordando episodi del passato («finché lo chiamavi e gli spiegavi il castigo, ricoverato nelle tue grandi mani, e lo offrivi in preghiera al Signore: *questo bambino tentato*»; «Perché dici “*il peccato che non ti sarà perdonato*”?», p. 17) quindi introduce altre voci, sia attraverso il discorso indiretto («Lo zio che dice la nostra casetta non vale nulla», p. 13; «Quelli che per consolarci ci chiedono come faremo», p. 12) sia inserendo la frase pronunciata da un personaggio esterno tra virgolette, e in corsivo («*Ragazzi, ora state buoni mentre papà studia*», evidentemente riferito alla madre, p. 13), o talvolta anche in tondo («*Il padrone è uscito*» - ha detto la vecchia casalinga – ma non è colpa mia; pareva che stesse meglio; era come contento; e io non volevo lasciarlo andare; ma cosa può fare una povera serva?», p. 7).

3.2 MITOBIOGRAFIA E REIFICAZIONE

Un altro modo di rappresentare il soggetto poetico è la sua mitizzazione o, all'opposto, svalutazione. L'esempio principale è l'opera di Campana. Anche i *Canti Orfici* seguono la logica interiore dell'autore, ma in un certo senso questo è il presupposto dell'opera: Campana tende a creare nuovi rapporti sintagmatici fra le parole, come è tipico della poesia moderna, anche quando scrive in prosa; il funzionamento ordinario della sintassi viene piegato a vantaggio di associazioni soggettive o dall'intenzione di raffigurare un percorso nel paesaggio italiano, deformandolo e caricandolo di immagini simboliche. Non stupisce, dunque, l'alternanza fra poesie in versi e in prosa, né il passaggio dalla prima alla terza persona, o dal presente al passato. Nella *Notte*, ad esempio, i soggetti sono almeno tre: in alcuni casi Campana assume la prima persona, alla quale corrispondono i verbi che marciano l'esperienza raccontata come autobiografica («vedevo», «rivedo», «ascolto», «ricordo», ma anche i verbi di movimento come «entrai»), e i deittici («mia», «mi»); in altri sembra distaccarsi dal soggetto del testo, come quando parla di sé in terza persona («il poeta») o quando cede la parola alla propria ombra. Infine, si serve, ancora in terza

⁵⁴ SCIPIO SLATAPER, *Il mio Carso*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, il Saggiatore, 1958, p. 117.

⁵⁵ La poesia in prosa di Jahier, diversamente da quella degli altri autori considerati, cerca di incorporare voci diverse da quella principale. In questa direzione va anche l'altro esperimento di poesia in prosa, *Con me e con gli alpini* (PIERO JAHIER, *Con me e con gli alpini*, Milano, Mursia, 2015); a questo proposito cfr. ANDREA CORTELESSA, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 229-241.

persona, di un personaggio letterario: «Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti». ⁵⁶ Il personaggio di Faust è ripreso da Goethe; molti anni dopo il suo unico libro, nel 1930, Campana scrive a Bino Binazzi: «Credo mi avessi consigliato allora a scrivere un altro libro ma il mio ideale sarebbe stato di completarlo formandone un piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio». ⁵⁷ Faust diventa parte di una autorappresentazione finzionale: esprime l'ambizione ad azioni eroiche, oltre che l'aspetto tragico con il quale Campana vuole caratterizzare l'io dei *Canti Orfici*. ⁵⁸ Anche Slataper introduce uno sdoppiamento del suo personaggio: il protagonista iniziale, Scipio Pennadoro, ⁵⁹ come conseguenza dello scatto morale che lo porta alla prima discesa dal Carso, arriva a Trieste con una nuova identità. ⁶⁰ Slataper assume un nome tratto dalla storia longobarda: Alboino. Se nei *Canti Orfici* il lettore sa fin dal principio di essere entrato in un mondo in cui la logica della realtà viene sospesa, nel caso del *Mio Carso* la scissione dell'io è una deviazione dalla classica narrativa autobiografica, che il libro sembra rispettare nella sua struttura superficiale.

Celare l'io e metterne in scena una problematica mitobiografia ha come contraltare la reificazione operata da Sbarbaro. Il libro di Sbarbaro, fra quelli considerati, è quello più simile a una classica autobiografia esistenziale. Fin dai primi *Trucioli* la prima persona, che domina la totalità dei testi, è identificata in modo esplicito con l'autore del libro. La presenza dell'io non è solo costante, ma persino evidenziata dalle voci verbali e dall'uso frequente dei deittici. ⁶¹ In alcuni casi Sbarbaro fa riferimento a particolari biografici: ad esempio nomina il padre, la sorella, gli amici, una zia, ma soprattutto parla del proprio rapporto col mondo e con la scrittura. La novità sta, innanzitutto, nel distacco dell'autore dal soggetto dei testi: Sbarbaro racconta alcuni episodi della propria giovinezza in Liguria cercando di mimare lo stupore infantile. Inoltre, nonostante l'argomento autobiografico, il soggetto dei *Trucioli* viene depotenziato più volte, attraverso la continua reificazione: Sbarbaro parla di sé come di un oggetto inanimato, descrive un disseccamento («Nel modo che mi son fatto minerale», «fiore secco», ⁶² «marionetta tragicomica»). ⁶³ Reificazione e imitazione dello sguardo infantile creano una forma di straniamento ⁶⁴ che diventa il tratto distintivo dei *Trucioli*. Anche questo è un modo di

56 DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 1989, p. 93.

57 GABRIEL CACHO MILLET (a cura di), *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 241-242.

58 Il mito di Faust proprio in quegli anni era discusso sulle pagine della «Voce», in seguito a un articolo di Stefano Jacini, pubblicato il 6 marzo 1913. Cfr. al riguardo MARCO BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Firenze, Manni, 2003, p. 41.

59 «Pennadoro» è la traduzione delle parole slave «slata» e «pero», che creano il cognome di Slataper. Cfr. GIANI STUPARICH, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950, p. 128.

60 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 42-43.

61 A differenza che in *Pianissimo*, dove la presenza del soggetto era molto meno marcata, in *Trucioli* si trovano periodi come «Anche questa mia angustia m'è cara, che mi consente l'ebbrezza della prodigalità. La mia gioventù [...]» (SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 315), dove la presenza in contemporanea degli aggettivi dimostrativo e possessivo del verbo alla prima persona e del pleonasma pronominale mette in rilievo il soggetto in modo marcato.

62 *Ivi*, p. 147.

63 *Ivi*, p. 336.

64 Uso il termine «straniamento» nell'accezione classica di Šklovskij in VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come*

reagire alla modernità: il soggetto non scompare, ma sembra nascondersi fra maschere o dissimulare la propria presenza riducendo se stesso a una cosa morta, un fantoccio:

A volte seduto in faccia a me vedo il mio io che mi guarda senza voce.
O in una stanza improvvisamente mi sento eguale a quel vestito appeso a
quell'attaccapanni.

È l'ora che il burattinajo Bisogno è assente.
E se, a illudermi di essere vivo, di là mi scrollo ed esco,
sento camminando tutto il *meccanismo* del mio corpo,
e come la caverna dell'eco l'anima mi si empie della vita.
[...]

Il mondo è limitato da un muro scialbo, orribilmente vicino, e il nostro io
ci fa ribrezzo come il fantoccio la cui mano sollevata ricade.⁶⁵

3.3 AUTORIFLESSIVITÀ

Dal momento che la scrittura è uno strumento per comprendere ed esprimere più profondamente se stessi, spesso un livello del discorso metapoetico si inserisce all'interno di quello principale.⁶⁶

Questo tipo di riflessione può portare a una svalutazione della letteratura stessa: è il caso di Slataper e di Sbarbaro. Consideriamo *Capogiro*, uno dei frammenti più lunghi dei *Trucioli*:

Egli mi trasse fuori con sé, e subito, come della cosa che più gli stesse a cuore, comincio a parlarmi della scoperta che aveva fatto di Kant: parlò di *continenti nuovi*, della superba sensazione di *sentirsi guadagnare dalla luce* [...]

Al nome di Kant, fu come togliesse bruscamente la mano dalla mia.

Nonostante la volontà di seguirlo, in breve mi trovai davanti a un muro, cui pervenivo sempre ascoltandolo: l'incomprensione.

Allora mi cadde addosso il mio peso corporale. Divenni deliberatamente sordo e riluttante [...] Non vidi più che la ridicolaggine del suo gestire, la ridicolaggine del mio procedere a rimorchio. Non fui più che una sete, una volgare sete d'una qualunque acqua colorata, che non osava neppure proclamarsi. Ora egli parlava della sua opera. Essa doveva *esaurire la conoscenza, non lasciar margine* [...] Io toccavo in tasca le cosette che avevo preso per leggergli, e la tenuità della carta diveniva una prova della loro inconsistenza [...] ⁶⁷

procedimento, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 6-25.

65 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 160. La prosa è stata pubblicata per la prima volta con il titolo *Il Fantoccio* sul numero 15 di «Lacerba» (agosto 1914).

66 A questo proposito cfr. DONNARUMMA, *La poesia*, cit., pp. 77-78: «La domanda radicale sullo spazio e sul senso della poesia nella modernità ci permette di chiarire subito alcuni atteggiamenti diffusi. In primo luogo, proprio perché deve ridefinirsi, la poesia modernista o è accompagnata dal lavoro della critica o ha una declinazione metapoetica».

67 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 245.

A un tratto l'udii nominare Baudelaire, Laforgue... Buttava i nomi, con un sorrisetto, guardandomi. Si vendicava così del mio esaltamento per loro che lo aveva tante volte umiliato.

Erano schiaffi sul viso nudo, derisioni al mio io più intimo che mi vergognavo di avergli mai svelato.⁶⁸

Capogiro, poi confluito negli *Scampoli* con molte varianti,⁶⁹ è lungo cinque pagine: racconta la visita dell'autore a tre amici, indicati con lettere dell'alfabeto seguite dal punto (B., A., T.), e si conclude con la consueta descrizione della solitudine del protagonista. Oltre alla solitudine e all'isolamento, temi tipici di Sbarbaro e di molti poeti modernisti italiani, l'altro stato d'animo descritto dall'autore è il senso del ridicolo verso le velleità e i riferimenti letterari ostentati dagli amici (Laforgue, Baudelaire, Kant). In realtà nei tre amici Sbarbaro rappresenta parti di sé; questo giudizio, alla fine, si rivela contro l'autore stesso («finché tacqui in collera con me», «derisioni al mio io più intimo»). All'interno della sua fitta ricerca sulle fonti di *Trucioli*, Giusti nomina *Capogiro* come una delle testimonianze dell'influenza di Laforgue. Laforgue, arrivato a Sbarbaro attraverso Soffici e «Lacerba» fra il 1913 e il 1915, sarebbe stato d'aiuto a caratterizzare gli aspetti dell'io «moderno e filosoficamente dissestato» di *Trucioli*, ma anche a «uscire dal vicolo cieco della passiva rassegnazione, dimostrando come ancora fosse possibile scrivere una poesia forte, capace di esprimere una volontà».⁷⁰

L'assenza di altre voci oltre a quella dell'io, il risentimento verso la letteratura e l'intenzione artistica, accanto all'esibizione della solitudine, situano *Capogiro* accanto alle altre prose nelle quali Sbarbaro denigra masochisticamente se stesso o la propria opera letteraria (in questo caso, l'arte tutta come fonte di conoscenza). Nei *Trucioli* il commento sulla propria scrittura è parte del controcanto depressivo: come accade, ad esempio, nel frammento in cui l'autore ironizza polemicamente sulle riviste letterarie: «Caro Cicco, come verrà giorno che io collaborerò alle riviste serie, tu ti accaserai, io temo. /Quello che recavamo di nostro lo avremo speso. Non resterà che affondare nell'anonimato».⁷¹

Mentre, nel caso di Sbarbaro, l'autoriflessività dell'io è spesso velata di ironia, l'atteggiamento di Slataper è molto diverso. Nella seconda parte del *Mio Carso* viene ripreso un secondo livello della narrazione, che era già presente nella prima pagina: quello del commento, che nel finale del libro diventa denuncia della finzione autobiografica. La riflessione sullo scrivere e il *récit* vero e proprio si alternano per tutta l'opera. Anche nella descrizione della vita a Firenze, ad esempio, il racconto è interrotto da pagine nelle quali viene descritto il lavoro di scrittura, e la difficoltà a trovare una forma adatta per «lo sviluppo di un'anima a Trieste». Ancora una volta Slataper si rivolge a se stesso:

Lo sviluppo d'un'anima a Trieste. Comincio a scrivere; lacero; di nuovo, e altro strappo. Sigarette. La stanza s'empie di fumo, e i pensieri si serrano come corolle al

68 *Ivi*, p. 247.

69 Cfr. CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di GINA LAGORIO e VANNI SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1999, pp. 188-190.

70 SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 123-124.

71 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 252.

vespro. Inutile illudersi: non ho niente da dire. Sono vuoto come una canna. «Cosa fai qui, davanti a questo tavolino, in questa sporca camera d'affitto? Anche se tuffi il muso nella frasca verde della boccia con cui i tuoi occhi, stanchi del grigiame stampato sulle pareti, cercano di sognare, tu, qui, non respiri. [...] e mentre pesto forte il lastricato della città perché dai piedi il sangue mi scorra più caldo alla testa, penso: « Che ha da fare con la vita dello spirito cotesta improvvisa scampagnata.⁷²

Il Mio Carso si regge su una contraddizione: da un lato la consapevolezza della “falsità” della letteratura, dall'altro l'inesorabilità del ripeterne le forme.⁷³ Lo smascheramento della finzione della letteratura è comune anche agli altri due autori del modernismo triestino, Saba e Svevo. I triestini percepiscono la tradizione letteraria italiana come alterità: questa posizione anfibia crea in Slataper una sensibilità più sviluppata, rispetto agli altri autori considerati, riguardo all'inutilità della letteratura. Ne ha scritto più volte Magris:

La cultura triestina, che Slataper proclama inesistente, era una frangia periferica di quel sapere tradizionale che ovunque andava irrigidendosi e morendo in Europa: la *Kultur*, il sapere quale organizzazione e classificazione del mondo, veniva smascherata quale immane tautologia ormai irreparabilmente scissa dall'esperienza, quale meccanismo che riproduceva se stesso, imprigionando nei propri schemi la molteplicità della vita. La cultura di fine secolo è costituita in primo luogo, sulle orme di Nietzsche, dalla rivolta della vita contro la cultura, contro quel sapere che già Flaubert aveva raffigurato fatalmente imbecille; *Il mio Carso* di Slataper è una voce di questa protesta.⁷⁴

Il protagonista vorrebbe costituire un nuovo sistema di valori, che gli permettano di integrarsi nella società moderna, ma Slataper/Alboino fallisce. La differenza rispetto a Svevo, secondo Magris, è proprio che i romanzi di quest'ultimo respirano «quell'atmosfera di tramonto del soggetto individuale, quella decadenza dell'uomo tradizionale e della civiltà borghese che Slataper, ad onta della sua geniale comprensione di Ibsen, non può forse capire, perché egli tende a fondare una cultura e dunque un'unità di valori, piuttosto che a prender atto della disgregazione della *Kultur* universalistica e unitaria». ⁷⁵

Come già visto, anche la riflessione di Boine ha limiti simili. L'*impasse* epistemologica ed estetica determina il fallimento su un piano filosofico; allo stesso tempo, la disfatta teorica è alla base dell'originalità della scrittura in prosa. I risultati più interessanti sono le prose uscite su rivista (*L'esperienza religiosa*, *La città*, *La crisi degli olivi in Liguria*) e gli articoli di critica letteraria. La critica, alla fine, viene concepita come luogo ideale per affrontare il problema di quale forma debba assumere l'arte, e per quali scopi. In molti articoli Boine parte dal testo recensito, per poi parlare della propria idea di poesia, di arte, nonché dei rapporti tra letteratura e verità. Solo qualche esempio, tra i tanti possibili: le recensioni ai *Canti Orfici* di Campana, ai *Frammenti lirici* di Rebora e a *Pianissimo* di Sbarbaro, le quali forniscono l'occasione per definire una personale idea di poesia come

72 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 75.

73 Cfr. al riguardo ALBERTO ABRUZZESE, *Scipio Slataper, 1. La poetica del “Mio Carso” tra autobiografia e ideologia*, in «Angelus novus», 12-13 (1968), pp. 47-104, p. 56.

74 ANGELO ARA e CLAUDIO MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, p. 6.

75 *Ivi*, p. 5.

dissidio tra «eroicità morale» e «spontaneo immaginare».⁷⁶ Talvolta la digressione che sposta il discorso dall'altro a sé viene tematizzata, e diviene ancora più coscientemente un motivo di poetica. Un esempio è la recensione a *Amori ac silentio* e a *Le rime sparse* di De Bosis:

Ad esempio Son qui che sondo l'Italia letteraria contemporanea in cerca di sostanza umana, in cerca d'uomini e di vita. La mia critica non è altro, non vuol esser altro; non sarà sufficientemente sottile e tecnica, non sarà abbastanza critica, non ne usciranno mai concettuali costruzioni, ma ciascuno dà quel che può ed io do me stesso. Ho la sfacciataggine di dire che giudico intorno, pigliando me medesimo a metro: che faccio cioè coscientemente ciò che altri fa con l'illusione di non farlo.

Questa specie di programma che non ha a che fare con la recensione qui sotto, l'ho ficcato qui perché non mi è venuto in mente di scriverlo prima e perché quando un libro come *Amori et Silentio* son quattro lustri ch'è scritto, siamo più violentemente che per uno recente sollecitati a collocarlo storicamente. Con la fisima della collocazione uno riesce per es. a disturbar Bach e Beethoven per parlar di Mascagni, e a dare naturalmente malgrado tutto un po' dell'importanza di quelli alla tenuità di costui: od al contrario riesce a schiacciare, a disperdere la nobiltà poetica di Adolfo De Bosis mettendogli intorno per ambientarlo la colossalità riconosciuta di Shelley e Whitman, o le definite stature di Carducci, di Dannunzio o di Pascoli.⁷⁷

Le questioni poetiche ed estetiche non sono mai affrontate da Boine in saggi nel senso canonico del termine, ma plasmano la forma di qualsiasi testo. Non riponendo fiducia in alcun genere letterario, Boine li sovverte di continuo.

4 UN'IDEA DI TEMPO

Secondo una delle regole generali della narrativa, è possibile raccontare una storia prescindendo dal luogo in cui avviene, ma non prescindendo dal tempo.⁷⁸ I modi in cui la dimensione temporale può essere rappresentata in un'opera in versi sono numerosi: la poesia non è sempre priva di un "qui e ora" indicato in modo esplicito, e può avere uno sviluppo cronologico al suo interno. Tuttavia è vero che, da quando la lirica occupa il centro del campo poetico, il tempo in poesia raramente è quello della narrazione. Gran parte della critica francese (ad esempio Sandras, Bernard, Vadé) ritiene che nel *poème en prose* non sia presente una concezione evolutiva del tempo (a differenza di quanto accade nel romanzo e nelle altre forme di *récit*). Ciò non è sempre vero, nei casi che abbiamo considerato: le prose di Campana, Boine, Sbarbaro, Jahier e Slataper si propongono tutte

⁷⁶ BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 118.

⁷⁷ *Ivi*, p. 108.

⁷⁸ «Con una dissimmetria le cui ragioni profonde ci sfuggono, ma che è iscritta nelle strutture stesse della lingua (o, per lo meno, nelle grandi "lingue di civiltà" della cultura occidentale), posso benissimo raccontare una storia senza raccontare il luogo in cui si svolge [...], mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo rispetto al mio atto narrativo, perché devo necessariamente raccontarla a un tempo del presente, del passato o del futuro» (GÉRARD GENETTE, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 262-263).

di dare forma a riflessioni e stati d'animo, ma a volte questi vengono rappresentati con la descrizione di immagini e scene simboliche (Campana, Slataper), in altri casi attraverso strutture più simili a quelle della narrativa⁷⁹ o della saggistica (Boine).

In questi testi è presente un soggetto che prende la parola, per quanto la sua identità possa essere ambigua e sovrapporsi o meno a quella dell'autore; la dimensione temporale del suo discorso non è mai quella della cronologia oggettiva. La poesia in prosa, infatti, in Italia si afferma contemporaneamente all'idea modernista che la letteratura debba rappresentare il tempo interiore di una coscienza moderna, cioè innanzitutto un tempo frammentario. Le teorie sul tempo e la memoria di Bergson, da un lato, e di Nietzsche,⁸⁰ dall'altro, sono alla base della concezione del tempo nella poesia in prosa modernista di inizio Novecento.

Andando più nello specifico, l'alternanza fra prima, seconda e terza persona, nei casi di Slataper e Jahier, preannuncia quasi sempre un sovvertimento dell'ordine temporale. La cronologia del *Mio Carso* sembra seguire le fasi della vita del suo autore, senza inversioni significative: il presente iniziale introduce un racconto retrospettivo, che va dall'infanzia di Slataper fino alla morte di Anna. In realtà in alcuni momenti, senza avvisare il lettore, Slataper passa da un ricordo all'altro, o dal presente al passato, in base all'associa-

79 Penso ad alcuni capitoli di *Ragazzo*, come *Guadagno e Avventura settimanale*. Jahier è forse il narratore più autentico, fra i cinque autori considerati, e senza dubbio il suo esperimento narrativo, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915, poi 1966) è più aderente alla forma-romanzo di quanto non sia il *Peccato* di Boinè. Tuttavia questo ragionamento è valido solo per la prima edizione di *Ragazzo*, e non per quella contenuta nella *Opera di Piero Jahier*, curata dall'autore dopo la seconda guerra mondiale e pubblicata per Vallecchi negli anni Sessanta. Qui spesso Jahier inserisce varianti sostanziali rispetto ai testi scritti cinquant'anni prima, non di rado passando dalla prosa al verso. A proposito della revisione così drastica delle sue opere, si può concordare con questo commento di Fernando Bandini: «[...]mentre Sbarbaro accetta la duplicità e distinzione temporale dei due *Pianissimo* [...] Jahier ha quasi completamente sfasciato tutta una serie di testi della propria opera poetica. [...] e mentre naufraga la maggior parte delle scritture alle quali contestualmente quei frammenti appartenevano, la loro salvezza sembra essere determinata unicamente dal criterio del pezzo liricamente riuscito e concluso, secondo una prospettiva poetica che contrasta fortemente con la reale personalità dello scrittore negli anni in cui era operoso» (FERNANDO BANDINI, *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980, p. 517). Di fatto, le prose di Jahier potrebbero essere considerate poesia in prosa nel momento in cui vengono scritte e pubblicate su rivista, cioè negli anni dieci, e parte di un romanzo sperimentale nel momento in cui confluiscono nelle diverse edizioni di *Ragazzo*. La discussione su questo tema è lunga, e merita di essere approfondita in un articolo separato. Sulla forma e sul genere di *Ragazzo*, cfr. anche l'*Introduzione* di PIERO JAHIER, *Ragazzo*, Edizione critica, a cura di FABIO PASTORELLI, Perugia, Morlacchi, 2016.

80 Nonostante le sue opere più importanti siano tradotte relativamente tardi, le teorie di Bergson vengono discusse molto presto, sia su «La Voce», sia, prima ancora, sul «Leonardo»; Boinè e Prezzolini si recano a Parigi per seguirne le lezioni (cfr. al riguardo LAURA SCHRAM PIGHI, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Forni, 1982). Va ricordato anche che Papini traduce la *Introduzione alla metafisica* all'interno di un volume che intitola *Filosofia dell'intuizione*, uscito nella collana già ricordata «La cultura dell'anima» nel 1909 (HENRI BERGSON, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, a cura di GIOVANNI PAPINI, Lanciano, Carabba, 1913, ripubblicato nel 2008 con ristampa anastatica). A Bergson Boinè dedica un saggio, che dopo varie peripezie editoriali viene pubblicato su «La nuova antologia». A proposito dell'influenza di Nietzsche, cfr. SILVIO RAMAT, *L'Ecce Homo e alcuni esempi di scrittura autobiografica in Italia*, in *Protonovecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, pp. 226-264, THOMAS HARRISON (a cura di), *Nietzsche in Italy*, Stanford, ANMA, 1988, BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit.

zione di immagini. Un esempio, nella prima parte del libro, è l'episodio che riguarda il protagonista e Vila, sua compagna d'infanzia:

Io corsi prima di lei, per scappar via; ma ella mi rincorse. Pioveva. La notte era oscura e fangosa. Scridivano gli agostani. Mi prese per mano e correndo mi baciò il braccio nudo, sgocciante d'acqua.

Io dissi: «Vila» a bassa voce, meravigliato.

Nella cantina gli uomini zappavano ritmicamente, il padron di casa beveva, la gatta si leccava il peso intriso.

Mi sedetti contento per terra. Correvo per una lunga strada piena di sole. Correvo, correvo.

Quando il sole è alto nel luglio, correndo nei prati l'uomo si ferma perché il respiro è pieno d'un veleno e d'un calore così dolci e forti ch'egli deve sdraiarsi nel sole e dormire. Chiude gli occhi, e le palpebre gli fiammeggiano come cielo infocato, e da tutte le parti s'alzano vampate immense barcollanti d'albero in albero. L'aria trema inquieta nell'arsura.

M'alzai furioso e corsi in campagna, gridando come un falco ch'abbia lasciato per la prima volta il suo nido.⁸¹

Come nota Dedola, i primi turbamenti erotici provati dal protagonista richiamano alla mente dell'autore un contesto del tutto diverso, quello di una cantina, seguito dalla corsa in una strada assolata. Le due scene sono separate da un punto di vista temporale, perché il momento della giornata è diverso: nella prima «Pioveva. La notte era oscura e fangosa»; nella seconda «il sole è alto nel luglio». Inoltre inizialmente l'autore usa la prima persona («Io corsi»); quindi rappresenta se stesso come osservando qualcuno dall'esterno («correndo nei prati l'uomo si ferma»); infine torna alla prima persona («M'alzai furioso»). Ciò che sembra unire i due episodi è la rabbia confusa («meravigliato»; «M'alzai furioso»), evidentemente causata dall'inconsapevole turbamento sessuale. Un fenomeno simile si verifica, sempre nella prima parte, quando viene descritto il giardino che circonda la casa dell'infanzia:

Il nostro giardino era pieno d'alberi. C'era un ippocastano rosso con due rami a forca che per salire bisognava metterci dentro il piede, e poi non potendolo più levare ci lasciavo la scarpa. Dall'ultime vette vedevo i coppì rossi della nostra casa, pieni di sole e di passerì. [...] Il fiore del glicine ha un sapore dolciastro-amarognolo, strano, di foglie di pesco e un poco come d'etere.

C'erano anche molti alberi fruttiferi, àmoli, ranglò, ficaie, specialmente. Appena i fiori perdevano i petali e i picciòli ingrossavano, io ero lassù a gustarli, non ancora acerbi. Acerbi son buoni! Il gusto del nocciolo è ancora tenero, come latte rappreso, e dentro c'è un po' d'acqua limpidissima e ciucciosa.

Poi, dopo qualche giorno, quando la mamma è uscita di nuovo per andare dalla zia, essa diventa una gomma gelatinosa, dolce a sorbirsi con la punta della

81 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 24-25.

lingua. [...] Ma quando viene l'estate per arrivare i pochi frutti rimasti bisogna essere ghiri. Andate dove gli uccelli non hanno paura, perché non sono abituati a trovarvi anche lassù. [...]

E c'era anche, accosto al muro della strada, un tasso [...].⁸²

Il sapore dei frutti acerbi rende il ricordo così vivido da indurre l'uso del presente, che continua nei verbi successivi («bisogna essere», «Andate»), mentre si torna all'imperfetto con la descrizione degli alberi. La voce narrante, attraverso il ricordo, proietta l'azione nel presente, la avvicina a sé. Nel *Mio Carso*, insomma, l'autobiografia si interseca all'annotazione diaristica;⁸³ e il racconto della propria vita è ordinato in base a delle *intermittences*, dunque segue le associazioni della memoria interiore, non il processo lineare degli eventi che ha portato alla formazione e alla maturazione del protagonista.⁸⁴

Lo stesso succede in *Ragazzo*: attraverso la variazione del soggetto gli episodi del passato (il ricordo delle frasi pronunciate dai genitori, la voce della domestica che annuncia la sparizione del padre) entrano direttamente nel presente del testo, cioè il momento successivo alla morte del padre, quando la casa è visitata da parenti, vicini, sconosciuti. La scena principale del primo capitolo viene annunciata in modo impersonale: «Un uomo è venuto a riportare le cose che non servono a morire: il suo lapis vecchio, i suoi denari appuntati sul foglio».⁸⁵ Nella sezione intitolata *Avventura settimanale* interviene una voce che usa il presente per parlare del protagonista del libro, il quale, fino a quel momento, è stato anche il narratore: «In una casa tanto mesta e provata che si strugge, non bisogna star fermi; si respira solo facendo un'azione. Voglio bene al ragazzo che passava ogni sabato la collina, sporta in spalla, mano premuta sul borsellino di mamma [...]».⁸⁶ Il verbo principale è al presente («Voglio»), e si riferisce all'azione centrale nel libro (il racconto della vita del protagonista, il ragazzo), che viene automaticamente collocata nel passato («passava»): si crea così una sfasatura temporale. I piani si intrecciano ancora nell'ultima parte (*Il paese*, diviso a sua volta in due sezioni): è qui che, secondo Briganti, il patto romanzesco si rivela autobiografico. L'autore-narratore, infatti, nel primo brano (*Il paese delle vacanze*), ha raccontato la vita d'infanzia, gli eventi precedenti la morte del padre: queste pagine si rivelano un antefatto delle sezioni precedenti; prosegue con gli eventi successivi all'intera vicenda (*Visita al paese*). La scansione cronologica lascia il posto a quella psicologica; l'io si sfalda fino quasi ad anticipare alcune caratteristiche che saranno proprie dell'autofinzione tardonovecentesca.

Nei *Canti Orfici* e nei *Trucioli*, invece, la dimensione temporale dominante è quella del ricordo. Nel caso di *Trucioli*, alcuni testi costituiscono una sorta di *mise en abyme* della memoria interiore come motore della scrittura:

[...] mi cadono talvolta nell'anima dei ricordi insignificanti.

82 *Ivi*, pp. 13-14.

83 Cfr. al riguardo anche ROSSANA DEDOLA, *Il frammenti e il montaggio: analisi del «Mio Carso»*, in *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981, pp. III-142.

84 Cfr. BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento*, cit., p. 200.

85 JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. II.

86 *Ivi*, p. 71.

Pezzi per lo più staccati e come sospesi a mezz'aria della *mia* Liguria; quella che amo; dove l'ossatura è pietra è la terra rossa e poca e l'erba rada e forte [...]

Per esempio, un meletto conosciuto nei miei vagabondaggi sopra Spotorino. [...]

Le scuole marinate, piene di fiori, di voli di uccelli [...].⁸⁷

Oppure, in *Ventimiglia vecchia*: «Questo ricordo avrà la virtù di farmi sorridere chi sa fra quanti anni ancora».⁸⁸ Come Slataper e Jahier, anche Sbarbaro mescola la struttura narrativa del ricordo a quella del diario (che è prevalente, ad esempio, nei trucioli di guerra). Il tempo dei *Trucioli* è circolare: presente e passato (soprattutto imperfetto) si alternano di continuo, anche all'interno dello stesso testo, e sembrano perdere il valore di indicatori temporali, perché il loro uso non definisce la cronologia del testo. Gli avverbi di tempo sono numerosi («a un tratto», «allora», «adesso», «ed ecco», «oggi», «ora»), ma sono usati indifferentemente per il passato o per il presente. I *Trucioli* rappresentano istantanee: «Mi basta di solito / nel paesaggio dell'osteria essere il cacciatore di cioccolata. / Ma di preferenza vivo nelle affiches»⁸⁹. Le *affiches*, i quadri, sono appunto gli scorci, indifferentemente pagine di diario o ricordi, rimontati senza tener conto del tempo oggettivo.

Il ricordo ha un ruolo diverso negli scorci dei *Canti Orfici*. In uno dei più famosi saggi su Campana, Contini fa un'analisi dei difetti degli *Orfici*, e conclude definendo Campana un visivo, cioè un semplice viaggiatore, e non un visionario come Rimbaud; quindi fa riferimento alla dimensione temporale dell'opera: «C'era in Campana qualcosa di anche superiore alle sue qualità di viaggiatore; ma egli è rimasto ingannato dalle sue doti di "rapidità" e le ha introdotte, ancora primitive, in un contesto invalido».⁹⁰ La "rapidità" delle prose di Campana consiste, in realtà, nel sovrapporsi di piani temporali, senza che sia mai presente una dimensione di riferimento fissa. C'è un passo della *Notte* molto commentato, che riguarda proprio la dimensione temporale:

[...] tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.⁹¹

La sospensione del tempo è stata interpretata come uno dei segni dell'influenza di Nietzsche. Viene citato soprattutto il penultimo frammento della *Gaia scienza*, in cui si legge: «Questa vita, come tu la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e

87 SBARBARO, *Trucioli* (1920), cit., p. 239.

88 *Ivi*, p. 266. In altre prose, invece, l'azione è al presente e l'autore scrive come se avesse davanti la scena o la persona descritta.

89 *Ivi*, p. 270.

90 GIANFRANCO CONTINI, *Due poeti degli anni Vociani. II. Dino Campana* [1937], in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 14-16, p. 20.

91 CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 83.

innumerevoli volte».⁹² Nei ricordi degli amici di Campana il nome di Nietzsche compare spesso, sia riferito ai suoi discorsi che alle letture e traduzioni;⁹³ d'altronde alcuni rifacimenti (se non proprio traduzioni) sono stati trovati e pubblicati da Falqui.⁹⁴ L'aforisma 60 della *Gaia Scienza*, come riconosciuto ormai da tutti i critici, costituisce il punto di contatto filologicamente più forte fra Nietzsche e Campana: si tratta del frammento su *Le donne e la loro influenza sulla lontananza*, interpretato talvolta come un segno dell'antifemminismo di Campana.

Ma torniamo alla dimensione temporale. Ispirandosi all'idea dell'eterno ritorno nietzschiano, Campana sovrappone piani cronologici diversi, come è evidente nel caso della *Notte*. Molto spesso si tratta di momenti della giornata: l'alba e la notte sono quelli privilegiati, e hanno un valore simbolico più che referenziale. In *Pampa* si legge: «Sgravava la bilancia del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: — per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni [...]».⁹⁵ Rinunciando alle leggi della temporalità ordinaria («Sgravata la bilancia del tempo»), l'eterno ritorno si converte nell'amore per l'attimo («per un meraviglioso attimo»). Bazzocchi, nel saggio già citato, ipotizza che dal rapporto fra eternità e attimo, elaborato sulla base della sospensione del tempo ordinario e dell'eterno ritorno mutuati da Nietzsche, derivi anche la tecnica di “scorcio” dei paesaggi e degli eventi. La realtà è vista come dalla prospettiva di un sogno, immersa in una luce indistinta (notturna), nella quale l'autore inserisce ricordi e simboli interiori. Il frammento di Nietzsche che supporta questa visione del tempo (e dell'arte) è il 299 della *Gaia scienza*:

Allontanarsi dalle cose fino a non vederne gran parte, e molto dover aggiungere, per poter ancora vederle; oppure collocarle in modo che molte parti ne rimangano nascoste e permettano soltanto di vederle di scorcio, guardarle attraverso vetri colorati o nelle luci del tramonto, dare ad esse una superficie e un'epidermide che non è più del tutto trasparente, sono tutti apprendimenti che dobbiamo accettare dagli artisti, e per il resto esser più saggi di loro.⁹⁶

Se l'aforisma 60 costituisce una fonte certa di Campana,⁹⁷ non si può dire lo stesso per il 299; è una ipotesi plausibile soprattutto alla luce di un'altra testimonianza, quella di Carlo Pariani. Quando riporta l'origine di *Arabesco Olimpia*, attribuisce a Campana questa frase: «Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi».⁹⁸

92 FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Santarcangelo de Romagna, Rusconi, 2010, p. 192.

93 Cfr. al riguardo Bonifazi, *Campana e Nietzsche*, in NEURO BONIFAZI, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, pp. 20-74.

94 Sono ora nelle *Storie*, in *Taccuini e abbozzi*: cfr. CAMPANA, *Opere e contributi*, cit., pp. 441-445.

95 CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 184.

96 NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., p. 167.

97 Cfr. ancora BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., pp. 31-33.

98 CARLO PARIANI, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, a cura di COSIMO ORTESTA, Milano, SE, 2002, p. 56.

5 LA CITTÀ E LA MERCE

Diversi studiosi hanno mostrato come l'estetica della discontinuità nel *poème en prose*, ad esempio nell'opera di Bertrand e Rimbaud, ma anche di Mallarmé e, in seguito, di Max Jacob, vada di pari passo con una spazializzazione del testo letterario, che è intimamente legata alle arti visive.⁹⁹ La visività può manifestarsi attraverso la sintassi, i verbi di percezione e l'aggettivazione, ma senza sconvolgere la forma del testo: vengono rappresentati paesaggi (soprattutto urbani) oppure viene messo in primo piano un personaggio; in entrambi i casi si tratta di una scrittura iconica, che cerca di creare un'impressione visiva non con il bozzetto impressionistico (come accade, invece, nell'opera di Soffici e Papini), bensì con rappresentazioni crude o mitiche del paesaggio (Boine, Slataper) oppure attraverso la deformazione della figura umana (Sbarbaro, Campana). L'alienazione nella metropoli ha come archetipo sia il *poème en prose* di Baudelaire sia quello di Rimbaud (in particolar modo per Sbarbaro),¹⁰⁰ ed è già un tema del tardo romanticismo; ma diventa un topos letterario con la letteratura modernista.¹⁰¹ La descrizione della città si accompagna a quella della folla dei passanti, descritti come anestetizzati, quasi macchine prive di vita. Un esempio è in *Rapallo con la primavera* di Sbarbaro:

Smarrimento. M'incanto come lucertola al sole.
Solo, nel dormiveglia, il ricordo della città mi trafigge.
Lessi una volta, e m'impressionò sinistramente, d'esperimenti elettrici su
cadaveri recenti: la terribile vita che pareva improvvisamente animarli.
Per me la città è questo: un massaggio violento che mi dà vita lucida e artefatta.¹⁰²

Campana descrive spesso le città dall'alto (ad esempio in *Faenza*) secondo la tecnica dello scorcio («la piazza ha un carattere di scenario [...]»)¹⁰³. Talvolta compaiono immagini dello sviluppo industriale, alle quali Campana associa un'accelerazione del ritmo sintattico, come in *Passeggiata in tram in America e ritorno* o in *Sogno di prigione*:

Io al parapetto del cimitero davanti alla stazione che guardo il cammino nero
delle macchine, su, giù. Non è ancor notte; silenzio occhiuto di fuoco: le macchine

⁹⁹ Cfr. ad esempio DAVID SCOTT, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, in «Poétique», 59 (settembre 1984), pp. 295-308, pp. 295-308.

¹⁰⁰ Cfr. STEFANO PAVARINI, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 33-35.

¹⁰¹ Cfr. a questo proposito già Luperini «Con i vociani, la grande città industriale (Trieste per Slataper, Genova per Sbarbaro e Campana, Milano per Rebora) entra nella letteratura a segnare i necessari contorni oggettivi dello smarrimento e della massificazione dell'uomo contemporaneo: l'individuo è ridotto a uno spazio fisico, a una forma corpora urtata da altre forme [...] privata d'identità, immersa nella inerzia spirituale [...]. [la città] introduce alla scoperta dell'umana reificazione. [...] La città (dove calava l'Alboino del *Mio Carso* e dove anche Boine si sforzava di rintracciare un ordine che desse un significato al magma dell'esistenza) è il luogo della scelta morale e insieme la sede di una vita turbinosa [...]» (LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 234).

¹⁰² SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., pp. 166-167.

¹⁰³ CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 155.

mangiano rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte. Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: la porpora del treno morde la notte: dal parapetto del cimitero le occhiaie rosse che si gonfiano nella notte: poi tutto, mi pare, si muta in rombo. *Da un finestrino in fuga io? io ch'alzo le braccia nella luce!!* (il treno mi passa sotto rombando come un demonio).¹⁰⁴

Il paragone fra il treno e il demonio, il cimitero e l'immagine delle «macchine nere» riecheggiano nella prosa successiva, *La giornata di un nevrastenico*. Qui Campana prima rappresenta figure femminili che si avvicinano «a piccole scosse automatiche»;¹⁰⁵ quindi descrive ancora un paesaggio al quale gli elementi meccanici conferiscono grigiore; infine ritorna la descrizione della città dall'alto, con i portici e le strade di Bologna. Le passanti sono disumanizzate («tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere»),¹⁰⁶ proprio come le molte figure femminili (quasi sempre prostitute) di Sbarbaro: «mentre stringevo senza convinzione un corpo d'estranea chiesi tra le braccia mi restasse il bambolotto di caucciù, l'oscenità del pezzo anatomico»; «donna di legno»; «la ruffiana d'un postribolo di neonati»; infine, in *Vico Crema*: «Che cosa resta ora di quella folla? Nomi senza corpo, corpi senza nome. La memoria di loro è una tela tutta scrostata. A quasi tutte manca la faccia. Rimane un'acconciatura, un modo di volgersi, una parola che non seppero dire... (Dei grandi amori forse non resta di più)».¹⁰⁷

Il perpetuo movimento di Trieste diventa fonte di inquietudine nel *Mio Carso*:

M'accorsi, dopo, che la gente mi guardava. I miei scarponi bullettati eran polverosi e i miei atti curiosi. Non avevo il viso di quella gente perfetta che camminava su e giù per le rive senza andare in nessun posto. Era gente che guardava ed era guardata. [...] Le signorine erano accompagnate dal babbo o dalla mamma, e avevano stivalini lustrati, come i dorsi delle blatte. Erano stivalini assai più puliti e limpidi che i loro occhi. [...] Io li guardavo meravigliato, e mi cacciavo tra loro, stordito dal trepistio e bisbiglio di quell'andar senza ragione. Andai lentamente per la città, trasportato dal loro lento fluire. Difficile è camminare tra gente inoperosa. Quello che precede si ferma d'un tratto; un'altra esce di bottega con la testa rivolta a ringraziare il commesso [...]; il terzo vuol camminare dietro a una signorina: tanto che io, stufo di schivare, misi le mani in tasca e camminai a linea retta [...] Ma anche così, non si è liberi camminando in città. Ogni vostro passo in città è controllato da spie che fanno finta di non vedere- [...] Nessuno si fida di nessuno, benché tutti salutano tutti.

[...] Mi piace il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro. Nessuno perde tempo, perché tutti devono arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione...¹⁰⁸

Un altro elemento comune a Jahier, Boine e Slataper, tipico della letteratura modernista, è la rappresentazione della merce come elemento caratterizzante il contesto urbano.

104 *Ivi*, p. 167.

105 *Ivi*, p. 171.

106 *Ivi*, pp. 171-172.

107 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., pp. 186, 204, 214, 321.

108 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 48-49, 54.

Nel *Mio Carso* Trieste esprime la contraddizione fra commercio e idealità, «fra la necessità economica del legame con Vienna e il richiamo di Roma»,¹⁰⁹ dunque diventa il luogo di una riflessione etica sul lavoro e sulle possibilità di realizzazione dell'identità individuale. La rappresentazione del denaro e del commercio fanno parte di questa riflessione. L'elemento economico viene introdotto nella seconda parte, attraverso le immagini dei passanti e l'enumerazione dei prodotti che riempiono le strade per essere venduti.

Nei visi e negli stessi passi voi potete riconoscere subito in che modo il passante sta preparando l'affare. [...] Un inquieto e giovine animale s'agita in voi, e voi andate per le strade ricchi della sua vita istintiva, com'uno a cui ricircoli il sangue nella mano stecchita di freddo sotto il guanto. Andate contenti nell'aria fusa di strepiti e volontà, sentendo che qui, dove l'interesse di ogni passante trabocca, comunica, scorre negli altri, e si scansano gli urti e i carri accogliendo con logica inavvertenza le mosse altrui, qui, nella strada, si decide il domani del mondo. E io vado per le strade di Trieste e sono contento ch'essa sia ricca, rido dei carri frastornanti che passano, dei tesi sacchi grigi di caffè, delle cassette quasi elastiche dove fra trine e veli di carta stanno stivati i popputi aranci, dei sacchi di riso sfilanti dalla punzonatura doganale una sottile rotaia di bianca neve, dei barilotti semifasciati d'ambrato calofonio, delle balle sgravitanti di lana greggia, delle botti morchiose d'olio, di tutte le belle, le buone merci che passano per mano nostra dall'Oriente, dall'America e dall'Italia verso i tedeschi e i boemi.¹¹⁰

È un ritratto inquieto: l'immagine della mano stecchita, quasi morta, e quindi riattivata d'improvviso, ricorda quella dei cadaveri elettrificati di *Rapallo* di Sbarbaro e dei movimenti automatici della *Giornata di un nevrastenico* di Campana. La vita urbana, insomma, continua a destare stupore e ad essere vista come meno autentica di quella rurale. Questa contrapposizione è presente anche in *Ragazzo* di Jahier, dove parte del processo di maturazione del protagonista passa attraverso il suo trovare un modo per autofinanziarsi. All'inizio della sezione intitolata *Guadagno* si legge: «Ora quando il ragazzo imparò che il denaro contiene tutte le cose e gli venne voglia di tastare il mondo, inventò un titolo di credito [...]». Alla fine del capitolo, la città viene definita «suntuosa micidiale».¹¹¹

Il denaro è una delle parole chiave di *Crisi degli olivi in Liguria* di Boine, dove viene contrapposto all'autenticità del mondo agricolo. Un esempio:

Or è trent'anni mio nonno vi invitava frequente gli amici. Amava i conviti mio nonno, con commensali arguti, con canonici di gran ventre e di ingegno sottile a capotavola, con dispute cavillose di giure, sebbene non fosse avvocato. Era uomo all'antica, signore nel tratto, rispettato in vallata, buon proprietario d'oliveti. E poiché gli oliveti rendevano allora assai olio ed assai denaro [...]. Ma poi

109 MIMMO CANGIANO, *Nelle pieghe della Zivilization. Scipio Slataper fra etica e lavor*, in «Annali di italianistica», 32 (2004), pp. 235-254, p. 235. Cfr. al riguardo anche ARA e MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, cit.

110 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 54.

111 JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. 97. Jahier descrive più in dettaglio gli effetti della vita cittadina e della logica del denaro sulle persone nelle *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (PIERO JAHIER, *Gino Bianchi. Resultanze in merito alla vita e al carattere*, Firenze, Vallecchi, 2007).

maritò le figliuole, ma poi gli oliveti non resero più. Tristezze, strettezze, agonia. Ed ora vendon la casa. Storia arida per sé, arida e breve sebben io, da ragazzo [...] da ragazzo mi fossi commosso e fantasticassi; mi pare di farne un romanzo; ma pur storia non mia a guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica in verità, non complicata da vent'anni a questa parte, di tutte queste nostre vallate.

[...] Terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo, terreno che franerebbe a valle e che l'uomo tien su con grand'opera di muraglie a terrazze. Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco, milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri di muro a secco chissà da quando, chissà per quanto i nostri padri, pietra per pietra, hanno colle loro mani costruito. Pietra su pietra, su alla montagna!¹¹²

La crisi degli olivi in Liguria viene pubblicato su «La Voce» nel 1911. Si presenta come una riflessione sulle conseguenze economiche e sociali della modernizzazione nella zona intorno a Porto Maurizio, dove Boine vive buona parte della sua vita. Nonostante la collocazione editoriale (l'articolo è preceduto da altri di argomento simile, ma di stile molto diverso, sulla condizione meridionale: uno di questi è richiamato da Boine nell'incipit del testo) e nonostante venga scelta la prosa, in questo testo sono compresenti le logiche di diversi generi letterari. L'esordio è lirico e autobiografico: Boine evoca scene e paesaggi di infanzia, ripercorre la storia familiare per descriverne il radicamento in Liguria. La sintassi è governata dalle ripetizioni («storia arida per sé, arida e breve [...] ma pur storia non mia a guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica») e da altri fenomeni retorici.¹¹³ Sono evidenti l'uso dell'iperbole, del parallelismo e della ripetizione («milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri»), che si intensificano in alcuni punti, imprimendo un ritmo accelerato alla prosa. Il discorso sembra gravitare intorno a parole chiave sul piano del significato: terreno, anime, fede, oliveto, olio, legge, Storia, Danaro. Boine legge la crisi morale e spirituale della società in cui vive come il risultato della modernità, che porta «alla politica centralista dell'ambiguo Danaro»¹¹⁴ e a una forma di atarassia morale. Quest'ultimo aspetto è approfondito in *La città*. Qui descrive una città di provincia, inconsapevole della propria «brevità di spirito», ma ancora dotata di un ordine residuo grazie alla presenza di un santo (figura ricorrente anche nel *Peccato*). La folla cittadina viene descritta come indifferente a una tragedia in corso, della quale soltanto il protagonista, «profeta fallito»,¹¹⁵ si rende conto: «Questa brevità di spirito fu, che lo colpì. Mancanza di universalità. [...] Ciascuno per sé, ciascuno unicamente per sé. Ciò che li univa questi uomini, era qualche volta l'utile, il più basso utile comune: mai se non in apparenza, qualcosa che fosse nobile e largo». Morto il santo, la città sembra implodere: viene paragonata a un mostruoso alveare e descritta con toni distopici.

112 BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 396.

113 «Mio nonno vi convitava frequente gli amici. Amava i conviti mio nonno»: si noti la figura etimologica («convitava» e «conviti») e la disposizione chiastica dei termini implicati.

114 BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 414.

115 *Ivi*, p. 426 Così come nel *Peccato*, anche nella *Città* ci sono somiglianze fra il personaggio principale, che parla in prima persona, e l'autore; tuttavia in entrambi i casi al narratore non viene dato un nome.

6 LINGUAGGIO E SPERIMENTAZIONE

C'è, infine, un'ultima questione da affrontare: non abbiamo considerato, se non di sfuggita, le novità formali. Se tutti concordano sul fatto che la letteratura modernista è caratterizzata da una tendenza al sovvertimento delle convenzioni letterarie tradizionali – e, dunque, alla sperimentazione –, ci sono opinioni divergenti sulla portata della spinta all'innovazione, cioè su quanto il modernismo segni una discontinuità con il periodo precedente e sul suo legame con movimenti avanguardisti come il futurismo. Queste pagine, come già accennato nei paragrafi introduttivi, si basano sull'idea della continuità: la poesia in prosa modernista non è un movimento, e sarebbe incomprendibile senza tenere conto del cambiamento post-romantico della poesia lirica. Da un punto di vista formale, i cinque autori considerati riflettono la più generale problematica modernista, di origine kantiana, della crisi della rappresentazione: cosa rappresentare attraverso l'arte, una volta accertato che la lingua – e, dunque, l'arte stessa, non hanno né consentono un accesso diretto alla realtà?¹¹⁶

Le risposte a questa domanda, da Kant in poi, sono state molteplici. Una delle strategie moderniste è provare a rappresentare il modo in cui la realtà viene percepita da un soggetto (l'artista), alla luce della sua inevitabile frammentazione interiore: i poeti in prosa modernisti mostrano una sensibilità di questo tipo. L'autore per il quale l'esigenza di trovare una forma adatta a esprimere l'interiorità è sia un costante rovello teorico sia il tema unico della scrittura è Boine. Ne ha parlato in modo efficace Curi:

[nell'opera di Boine] Accade allora qualcosa di analogo e di opposto a ciò che accade in alcuni grandi scrittori stranieri: mentre Hoffmanstahl, Proust e Mann pongono e risolvono i problemi teorici di un nuovo linguaggio come concreti problemi formali, ossia li sciolgono in sede di scrittura, Boine si sforza di risolvere concreti problemi di scrittura come problemi teorici della *logothesis*, cerca cioè di fondare una nuova lingua dibattendo le questioni teoriche della sua fondazione. [...] la differenza sta in ciò che gli scrittori stranieri possiedono una fortissima consapevolezza formale dei problemi teorici della forma, hanno una piena capacità formale di risolverli; Boine, per contro, patisce un eccesso di (peraltro imperfetta) consapevolezza teorica in rapporto all'assai limitata capacità pratica di dare soluzione ai problemi della fondazione di un nuovo linguaggio.¹¹⁷

Le questioni estetiche qui accennate (la rifondazione del linguaggio, il contrasto tra finitezza e infinito nell'esperienza del mondo) sono trattate da Boine non solo nell'epistolario e nei taccuini privati, ma anche all'interno dei testi destinati alla pubblicazione.¹¹⁸ All'interno di *L'esperienza religiosa* Boine scrive che l'oscillazione della vita fra

116 Quasi tutti i saggi critici del modernismo dedicano alcune pagine al problema della rappresentazione. Fra i molti, cfr. in particolare *Crisis of representation* in LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, cit., pp. 3-10.

117 FAUSTO CURI, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, Genova, Il Melangolo, 1981, pp. 265-298, p. 268.

118 Nelle prossime pagine ci soffermeremo su alcuni dei testi in questione. Riguardo ai taccuini inediti, cfr. soprattutto GIOVANNI BOINE, *Scritti inediti*, Genova, Il Melangolo e GIORGIO BERTONE, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1977.

caos e ordine supera anche le barriere poste da Hegel (iniziale punto di riferimento), il quale aveva creduto di poterla chiudere nella lucidità del concetto.¹¹⁹ La complessità della vita sfugge al linguaggio; ne deriva «quel topos modernista dell'impossibilità di "nominazione"».¹²⁰

Pur se non con la stessa consapevolezza teorica, il problema della referenzialità della lingua e la crisi della rappresentazione sono vissuti anche dagli altri poeti in prosa considerati. Mentre molti poeti modernisti reagiscono innanzitutto con un rifiuto dell'aulicità della lingua poetica tradizionale, e con una maggiore inclusione del lessico quotidiano, Campana, Jahier, Boine, Slataper e Sbarbaro sfidano l'idea della trasparenza del linguaggio tradizionale mettendone sottosopra le fondamenta, cioè attraverso una sperimentazione che riguarda la sintassi, il ritmo e il lessico.¹²¹ La lingua delle loro opere non è dimessa, ma ricca di nuove significazioni ed esperimenti linguistici (dalle parole composte di Boine agli anacoluti di Campana).¹²² Ciò li renderebbe più vicini, in apparenza,

119 Cfr. BOINE, *Il peccato e le altre opere*, cit., pp. 435-462.

120 CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, cit., p. 248. Cfr. anche BOINE, *Il peccato e le altre opere*, cit., pp. 453-455: «Una siffatta identificazione di vita e di pensiero è dunque perciò stesso la giustificazione di molta parte del sentimento religioso: è il riconoscimento di questo senso dell'inesauribile che non è infinità concettuale, che non è razionalità, che la concettuale razionalità assorbe (tenta senza posa accanitamente di assorbire) e che resta tuttavia l'inesauribile. [...] Ma qualcos'altro di oscuro rimane, qualcosa che s'appiglia al conoscere, che lo segue come un'ombra, che non è conoscenza, che chiamo *sensò* e che è *sentimento*. Qualcosa di non logicamente espresso, di chiaro, di profondo. [...] E come il concetto non esaurisce la vita così il sentimento non può sostituirsi al concetto: qualcosa davvero v'è ch'io non so dire, qualcosa di cui non so preciso il nome. Ich habe keinen Namen dafür».

121 L'aspetto stilistico-formale è qui appena accennato per ragioni di spazio. Per un'analisi dello stile della poesia in prosa italiana di inizio Novecento, cfr. CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, cit.

122 Proprio per l'uso del lessico Contini, accostando Boine e Campana, ha coniato la celebre definizione di «espressionismo». Oggi si tende a ridimensionare questa categoria, alla quale è difficile attribuire un valore storico-letterario; inoltre ci appare chiaro che le ragioni alla base delle scelte sintattiche e lessicali di Boine sono molto diverse da quello di Campana. Entrambi si servono ampiamente di figure retoriche come la ripetizione e il parallelismo; inoltre entrambi usano una sintassi prevalentemente paratattica, con frequenti frasi nominali; ma le poesie in prosa di Campana sono scorci nel senso di raffigurazioni su particolari del mondo, nelle quali l'analogia e lo straniamento verbalizzano l'impressione interiore; le istantanee di Boine, invece, mettono a fuoco momenti in cui l'elucubrazione (ovvero il risultato di riflessione razionale e intuitiva sentimentale, come spiega nell'*Esperienza religiosa*) si intreccia all'immagine esterna. L'intento di Boine è rendere «una compresenza di cose diverse nella brevità dell'attimo», come leggiamo nell'autorecensione a *Frantumi*, dunque concentrare nel linguaggio più pensieri e stati d'animo. Per questo l'accostamento di due termini sembra il modo migliore per mostrare allo stesso tempo concetto e immagine («storia-marea»), simultaneità di sensazioni opposte («angoscie rapide-vaste», BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 283) o di impressioni («chiaronero» *ivi*, p. 284; «molle-lucente» *ivi*, p. 269). Cfr. a questo proposito VITTORIO COLETTI, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Il Melangolo, 1981, pp. 299-312 e GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Alcune costanti del linguaggio di Giovanni Boine*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 177-193, in particolare pp. 190-191: «In sostanza Boine compie, nel *Peccato* come nei *Frantumi*, una riduzione totale della distensione narrativa alla puntualizzazione dell'immagine, della confessione immediata, della meditazione, del grido lirico». La sintassi e il lessico di Campana, invece, sono interamente governati dall'analogia e dal simbolismo. Cfr. al riguardo *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50, BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., FERNANDO BANDINI, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50.

ai giochi linguistici di Marinetti e del futurismo; in realtà il loro lavoro sulla forma del testo poetico – a partire dalla scelta della prosa – è più vicino alla scomposizione cubista e ad altri tentativi di rappresentazione frammentaria dell'interiorità umana. All'inizio del Novecento sono molti gli scrittori che si ispirano al contrappunto e alle altre esperienze musicali che giocano sulla simultaneità (ad esempio Apollinaire in *Zone*); analogamente, alcuni poeti italiani tentano la dimensione della simultaneità visiva (Campana) o del contrappunto musicale (Boine).

Riprendendo la considerazione di Scott sulla iconicità della poesia in prosa, va detto che la sperimentazione visiva può riguardare anche la struttura complessiva dell'opera, nonché il rapporto fra il macrotesto (libro) e le sue parti (i singoli componimenti): in questo caso le unità formali vengono fatte coincidere con unità visuali. È quanto accadrà nel secondo Novecento (si pensi ad Amelia Rosselli, a Emilio Villa), ma in parte già in questo decennio con i *Canti Orfici*, i *Trucioli*, alcune delle poesie in prosa di Jahier. Il campo visuale viene diviso in sezioni, lo spazio è delimitato in un modo da produrre un effetto estetico peculiare: vi contribuiscono le ripetizioni, le rime, il ritmo dei versi lunghi, nonché l'intersezione fra poesia e prosa. La spazializzazione viene ottenuta sfruttando caratteristiche dell'una e dell'altra. Da un lato, abbiamo a che fare con blocchi testuali non interrotti dall'andare a capo obbedendo a leggi esterne, come accade invece nella poesia in versi; dall'altro, il flusso sintattico viene interrotto artificialmente proprio inserendo alcuni a capo (mentali, vicini alla sintassi del verso libero), come si nota in molti *Trucioli*, ma anche nei frammenti di Boine e di Jahier. Inoltre il flusso narrativo e i legami logici naturali della narrazione vengono disturbati da fenomeni più comuni nel discorso poetico: ad esempio l'inserimento del trattino fra due frasi o alla fine di un periodo, oppure le ellissi, l'abuso della paratassi, le giustapposizioni (nel caso di Jahier, le conseguenze formali derivanti dall'imitazione del versetto biblico).¹²³

Nell'opera di Boine, come già detto, la suggestione non è solo di tipo iconico, bensì riguarda la musica. Il ritmo della scrittura di Boine si intensifica parallelamente all'angoscia interiore. Coletti parla di una scrittura «nevrastenica» e di «un atteggiamento aggressivo di Boine di fronte alla parola»,¹²⁴ corrispettivo della ricerca esistenziale alla quale si è accennato. Di sinestesie cromatiche e musicali si è parlato anche per Campana, che è stato avvicinato alla pittura cubista.¹²⁵ In una lettera a Novaro, Campana parla di «costruzione pittorica di piani»;¹²⁶ nella *Verna* descrive un «paesaggio cubistico» («Casta-

123 Al riguardo rimane fondamentale VIRGILIO MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in «Studi novecenteschi», 1 (1972), pp. 63-101.

124 COLETTI, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, cit., p. 308.

125 Campana entra in contatto con i futuristi fiorentini, ma identifica nel futurismo una componente di falsità artistica, mentre condivide con la cultura figurativa delle avanguardie europee di inizio Novecento una forma di critica alla percezione e una sfida alla nozione di naturale legamento «fra segno pittorico e cosa significata» (cfr. MARCELLO CICCUTO, *Les demoseilles de Gênes. Campana cubista*, in *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella cultura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, p. 298) o, potremmo aggiungere, fra segno linguistico e realtà. Cfr. MARCELLO VERDENELLI, *Campana e le avanguardie*, in ANTONIO CORSARO e MARCELLO VERDENELLI, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Neuro Bonifazi, Ravenna, Longo, 1985, GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 47-76; ALESSANDRO PARRONCHI, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in «Paragone», 48 (1953), pp. 13-34.

126 «Binazzi molto interessante perché accenna a una costruzione pittorica di piani contro la letteratura che si

gno, cassette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così le creature del paesaggio cubistico [...] traspare il sorriso di Cerere bionda»);¹²⁷ usa spesso la parola «arabesco», probabilmente mediata dagli scritti di Soffici sul cubismo.¹²⁸ Campana condivide con l'avanguardismo artistico europeo, da Kandinskij a Picasso, il bisogno di rappresentare il paesaggio attraverso una visività diversa da quella tradizionale. I piani prospettici vengono scomposti, il tempo e lo spazio decomposti; l'arte cerca di ricomporre i frammenti in un quadro fluido (per questo ha bisogno della prosa), ma con effetti che creano straniamento (per mezzo della sintassi e di svariati *tropoi* poetici). Rispetto all'avanguardia letteraria pura, però, nell'opera di Campana non scompare mai il soggetto; al contrario c'è una ricerca di identità, una costruzione plurima del personaggio.

7 CONCLUSIONI

Negli anni in cui si diffonde la teoria che il tempo sia un flusso e non una somma di unità discrete, nasce anche l'ipotesi che la coscienza umana sia, a sua volta, più simile a una corrente continua che non a un agglomerato di idee separate.¹²⁹ Uno degli scrittori italiani che meglio ha rappresentato questa nuova concezione della mente, Italo Svevo, dopo aver già scritto tre romanzi, ma prima di diventare davvero famoso come romanziere e molto prima di diventare uno dei capisaldi del modernismo italiano, rivolge queste parole ad Eugenio Montale:

Qui ho letto il "Peccato" di Boine. M'ha interessato enormemente. Ecco un toscano che sa sfruttare la propria lingua. E la sua introspezione precorre quella del Joyce. È altra cosa ma talvolta ne eguaglia la potenza lirica. Il piccolo caso di coscienza è un po' medievale e trasportato nel mondo moderno diventa provinciale. Ma anche qui s'allarga ad avvenimento d'importanza umana. Adesso a Parigi vedrò Prezzolini e voglio sentire se Boine è tuttavia vivo e attivo.¹³⁰

La citazione appena riportata è tratta da una lettera di Svevo a Montale del 1926: Boine è già morto da nove anni. Che Svevo non ne sia a conoscenza non stupisce, dal momento che fra lui e la cultura italiana ufficiale permarranno a lungo rapporti di indifferenza reciproca. Il parallelo fra Svevo, Boine e Joyce è stato sostenuto da alcuni critici¹³¹ per riscattare Boine dall'etichetta di scrittore minore e mostrarne gli elementi innovativi.

gonfia nei vampiri idropici scialbi e idioti» (CACHO MILLET, *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 116).

127 CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 120.

128 Cfr. al riguardo GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 74-75.

129 STEPHEN KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, 13 e seguenti.

130 ITALO SVEVO, *Carteggio. Italo Svevo/ Eugenio Montale*, con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, p. 24.

131 Cfr. ad esempio GIANCARLO VIGORELL, *Ritratto di Boine*, in GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971, pp. IX-LVI, GIULIO UNGARELLI, *Nota introduttiva a Giovanni Boine, Il peccato*, in Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XVI, CLAUDIO MAGRIS, *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, in «Corriere della sera» (2008).

Di fatto, l'opera di Boine rimane diversa rispetto a quella degli altri due: innanzitutto per la radicata sfiducia nel romanzo; inoltre per lo stato di abbozzo in cui si trovano molti dei suoi scritti a causa della morte precoce, che ha impedito un'evoluzione della riflessione sui generi letterari. Ciò che conta è che Svevo vede nel libro di Boine una forma moderna di introspezione.

Ricapitolando, malgrado le differenze interne fra questi autori, gli elementi di modernità che ne caratterizzano la scrittura sono tre. Il primo è la riflessione sui generi letterari, che parte da una necessità di sovvertimento delle convenzioni tradizionali e li porta a fondere caratteristiche della lirica, della narrativa e della saggistica all'interno delle proprie opere, e a sperimentare la poesia senza l'uso del verso. Il secondo è che intercettano la rottura epistemologica di fine Ottocento e inizio Novecento, e la traducono in un rinnovamento delle forme attraverso le quali la letteratura può rappresentare la coscienza umana. Il terzo, infine, è la problematizzazione del soggetto autobiografico.

In arte l'apparenza della vita non è prodotta in altro modo che attraverso un personaggio, e intanto che questi vede, pensa, sente e parla, e a condizione che sia un io:¹³² ciò che separa Campana, Boine, Jahier, Slataper e Sbarbaro dall'avanguardia è che non rinunciano all'immagine, alla rappresentazione umana.¹³³ Per questo la loro ricerca letteraria appartiene al modernismo italiano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRUZZESE, ALBERTO, *Scipio Slataper, 1. La poetica del "Mio Carso" tra autobiografia e ideologia*, in «Angelus novus», 12-13 (1968), pp. 47-104. (Citato a p. 343.)
- ARA, ANGELO e CLAUDIO MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982. (Citato alle pp. 343, 352.)
- BANDINI, FERNANDO, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50. (Citato a p. 355.)
- *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980. (Citato a p. 345.)
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Alcune costanti del linguaggio di Giovanni Boine*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 177-193. (Citato a p. 355.)
- BATTISTINI, ANDREA, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990. (Citato a p. 335.)

¹³² Sto traducendo e parafrasando da KÄTE HAMBURGER, *Logiques des genres littéraire*, Paris, Seuil, p. 72.

¹³³ «Nevertheless, the example of Imagism persisted as a resource and legacy of Modernism in the form of the small-scale and self-sufficient artifact that offered itself without commentary. A minimal gesture seemed maximally resonant. [...] the idea of the Image [...] encouraged verbal discipline and cast suspicion on what Pound condemned as the lax speech of "perdamnable rhetoric" and the rhapsody of "emotional slither". More significantly, it confirmed the strength of epiphanic Modernism: confidence in the revelatory power of a self-contained experience, in instantaneous recognition. The Impression, the Symbol, the Image, the Vortex, the Moment, the Luminous Detail, and the Epiphany differed in many respects, but they converged in the power they granted to the "intellectual and emotional complex in an instant of time»: cfr. LEVENSON, *Modernism*, cit., p. 142.

- BAZZOCCHI, MARCO, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Firenze, Manni, 2003. (Citato alle pp. 340, 345.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, a cura di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 1995. (Citato a p. 333.)
- BERGSON, HENRI, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, a cura di GIOVANNI PAPINI, Lanciano, Carabba, 1913. (Citato a p. 345.)
- BERTONE, GIORGIO, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1977. (Citato a p. 354.)
- BOCELLI, ANDREA, *Il frammentismo*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1241-1247. (Citato a p. 329.)
- BOINE, GIOVANNI, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971. (Citato alle pp. 331, 332, 355.)
- *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983. (Citato alle pp. 332, 344, 353, 355.)
- *Scritti inediti*, Genova, Il Melangolo. (Citato a p. 354.)
- BONIFAZI, NEURO, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978. (Citato alle pp. 349, 355.)
- BRIGANTI, PAOLO, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento*, in «Annali di italianistica», IV (1986), pp. 189-221. (Citato alle pp. 335, 347.)
- *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976. (Citato alle pp. 334, 337.)
- CACHO MILLET, GABRIEL (a cura di), *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, Firenze, Polistampa, 2011. (Citato alle pp. 340, 357.)
- CAMPANA, DINO, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 1989. (Citato alle pp. 340, 348-351, 357.)
- *Opere e contributi*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1973. (Citato alle pp. 333, 349.)
- CANGIANO, MIMMO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018. (Citato alle pp. 326-328, 330, 355.)
- *Nelle pieghe della Zivilization. Scipio Slataper fra etica e lavoro*, in «Annali di italianistica», 32 (2004), pp. 235-254. (Citato a p. 352.)
- CARPI, UMBERTO, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975. (Citato a p. 328.)
- CASTELLANA, RICCARDO, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019. (Citato a p. 336.)
- CICCUTO, MARCELLO, *Les demoseilles de Gènes. Campana cubista*, in *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella cultura italiana*, Roma, Bonacci, 1990. (Citato a p. 356.)
- COHN, DORRIT, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999. (Citato alle pp. 336, 338.)

- COLETTI, VITTORIO, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Il Melangolo, 1981, pp. 299-312. (Citato alle pp. 355, 356.)
- COMPARINI, ALBERTO, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra. Per una lettura modernista dei trucioli di guerra (1917-1919)*, in «Annali di italianistica», CCCXXXIII (2015), pp. 169-186. (Citato a p. 327.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Due poeti degli anni Vociiani. II. Dino Campana [1937]*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 14-16. (Citato a p. 348.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Generi "contigui" all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 351-366. (Citato a p. 335.)
- *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociiani*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244. (Citato alle pp. 331, 334, 335.)
- *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018. (Citato a p. 339.)
- CROCCO, CLAUDIA, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, tesi di dott., Trento, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017. (Citato alle pp. 326, 329, 355.)
- CURI, FAUSTO, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, Genova, Il Melangolo, 1981, pp. 265-298. (Citato a p. 354.)
- D'INTINO, FRANCO, *Autobiografia*, in *Letteratura europea*, direzione di Pietro Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014. (Citato a p. 335.)
- *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci, 1989. (Citato alle pp. 335, 336.)
- DE MEIJER, PIETER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984. (Citato a p. 329.)
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2006. (Citato alle pp. 327, 331.)
- DEDOLA, ROSSANA, *Il frammenti e il montaggio: analisi del «Mio Carso»*, in *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981, pp. 111-142. (Citato a p. 347.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Gadda Modernista*, Pisa, Edizioni ETS, 2006. (Citato a p. 326.)
- *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 65-90. (Citato alle pp. 325-327, 341.)
- *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38. (Citato alle pp. 325, 326, 330, 331.)

- Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, numero monografico della rivista «L'Ulisse», 2011, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/>. (Citato a p. 326.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 344.)
- Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50. (Citato a p. 355.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008. (Citato alle pp. 326, 356, 357.)
- GIUSTI, SIMONE, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997. (Citato a p. 342.)
- GRAZIANO, MADDALENA, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 113-130. (Citato a p. 330.)
- HAMBURGER, KÄTE, *La logica della letteratura*, a cura di ELEONORA CARAMELLI, Bologna, Pendragon, 2015. (Citato a p. 338.)
- *Logiques des genres littéraire*, Paris, Seuil. (Citato a p. 358.)
- HARRISON, THOMAS (a cura di), *Nietzsche in Italy*, Stanford, ANMA, 1988. (Citato a p. 345.)
- INGLESE, ANDREA, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (I)*, in «Nazione Indiana» (31 marzo 2010), <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>. (Citato a p. 326.)
- JAHIER, PIERO, *Con me e con gli alpini*, Milano, Mursia, 2015. (Citato a p. 339.)
- *Gino Bianchi. Resultanze in merito alla vita e al carattere*, Firenze, Vallecchi, 2007. (Citato a p. 352.)
- *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943. (Citato alle pp. 338, 347, 352.)
- *Ragazzo*, Edizione critica, a cura di FABIO PASTORELLI, Perugia, Morlacchi, 2016. (Citato a p. 345.)
- KERN, STEPHEN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007. (Citato a p. 357.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. (Citato alle pp. 335, 336.)
- LEVENSON, MICHAEL, *Modernism*, London, Yale University Press, 2011. (Citato alle pp. 326, 330, 358.)
- LEWIS, PERICLES, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (Citato alle pp. 330, 354.)
- LUPERINI, ROMANO, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981. (Citato alle pp. 328, 337, 350.)

- LUPERINI, ROMANO, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla "Voce" e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973. (Citato a p. 328.)
- *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63 (gennaio-giugno 2011), pp. 92-100. (Citato a p. 327.)
- MACRÌ, ORESTE, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 125-129. (Citato a p. 329.)
- MAGRIS, CLAUDIO, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 325.)
- *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, in «Corriere della sera» (2008). (Citato a p. 357.)
- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014. (Citato a p. 335.)
- MARIANI, MARIA ANNA, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Serrault, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 337.)
- MATTEVI, VIRGILIO, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in «Studi novecenteschi», 1 (1972), pp. 63-101. (Citato a p. 356.)
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato alle pp. 325, 337.)
- *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011. (Citato alle pp. 325, 332, 335.)
- MONGELLI, MARCO, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» (novembre 2015). (Citato alle pp. 335, 336.)
- MURPHY, MARGUERITE, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992. (Citato a p. 330.)
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La gaia scienza*, Santarcangelo de Romagna, Rusconi, 2010. (Citato a p. 349.)
- NOZZOLI, ANNA, *Forme e generi delle scritture vociane*, in *La Voce. 1908-2008. Atti del convegno nazionale di studi dedicato al centenario della rivista «La Voce»*, Firenze, 5-6 dicembre 2008, a cura di SANDRO MORLACCHI, Perugia 2011, pp. 497-509. (Citato a p. 329.)
- *La «Voce» e le donne*, in *Voci d'un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 97-116. (Citato a p. 332.)
- PARIANI, CARLO, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di COSIMO ORTESTA, Milano, SE, 2002. (Citato a p. 349.)
- PARRONCHI, ALESSANDRO, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in «Paragone», 48 (1953), pp. 13-34. (Citato a p. 356.)
- PAVARINI, STEFANO, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Il Mulino, 1997. (Citato a p. 350.)
- PELLINI, PIERLUIGI, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153. (Citato a p. 326.)
- RAMAT, SILVIO, *L'Ecce Homo e alcuni esempi di scrittura autobiografica in Italia*, in *Protonovecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, pp. 226-264. (Citato a p. 345.)
- RICOEUR, PAUL, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004. (Citato a p. 337.)

- SBARBARO, CAMILLO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di GINA LAGORIO e VANNI SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1999. (Citato a p. 342.)
- *Trucioli (1920)*, Milano, Scheiwiller, 1990. (Citato alle pp. 332, 340-342, 348, 350, 351.)
- SCHIANO, GENNARO, *Il romanzo autobiografico*, in *Il romanzo in Italia. II: L'Ottocento*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 489-500. (Citato a p. 335.)
- SCHRAM PIGHI, LAURA, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Forni, 1982. (Citato a p. 345.)
- SCOTT, DAVID, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, in «Poétique», 59 (settembre 1984), pp. 295-308. (Citato a p. 350.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018. (Citato a p. 335.)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 340.)
- SLATAPER, SCIPIO, *Epistolario*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950. (Citato a p. 334.)
- *Il mio Carso*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, il Saggiatore, 1958. (Citato alle pp. 339, 340, 343, 346, 347, 351, 352.)
- SOMIGLI, LUCA, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», 35-36 (2003-2004), pp. 65-75. (Citato a p. 326.)
- SOMIGLI, LUCA e ELEONORA CONTE, *Introduzione. Sondaggi modernisti*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di LUCA SOMIGLI e ELEONORA CONTE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 9-18. (Citato a p. 327.)
- SOMIGLI, LUCA e MARIO MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto, 2004. (Citato alle pp. 326, 327.)
- SPENGMANN, WILLIAM, *The Forms of Autobiography: episodes in the history of a literary genre*, London, Yale University Press, 1980. (Citato a p. 335.)
- STARA, ARRIGO, *Autobiografia e romanzo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), pp. 128-141. (Citato alle pp. 333, 334.)
- STAROBINSKI, JEAN, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 204-216. (Citato a p. 335.)
- STUPARICH, GIANI, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950. (Citato a p. 340.)
- SVEVO, ITALO, *Carteggio. Italo Svevo/ Eugenio Montale*, con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976. (Citato a p. 357.)
- TASSI, IVAN, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008. (Citato a p. 335.)
- TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018. (Citato alle pp. 326, 330.)
- UNGARELLI, GIULIO, *Nota introduttiva a Giovanni Boine, Il peccato*, in Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XVI. (Citato a p. 357.)
- VALLI, DONATO, *Chiarimenti sul genere del Frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 130-132. (Citato a p. 329.)

- VALLI, DONATO, *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001. (Citato a p. 329.)
- *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980. (Citato alle pp. 329, 330.)
- VERDENELLI, MARCELLO, *Campana e le avanguardie*, in ANTONIO CORSARO e MARCELLO VERDENELLI, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Neuro Bonifazi, Ravenna, Longo, 1985. (Citato a p. 356.)
- VIGORELL, GIANCARLO, *Ritratto di Boine*, in GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971, pp. IX-LVI. (Citato a p. 357.)

PAROLE CHIAVE

Modernismo, Giovanni Boine, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro, Dino Campana, Scipio Slataper, poesia italiana contemporanea, poesia in prosa

NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Claudia Crocco è docente a contratto all'università di Trento. Ha pubblicato *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) e svariati articoli sulla poesia contemporanea.

claudia.crocco@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 325–365.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.