

CONSIDERAZIONI SUL “PERSONAGGIO-UOMO” NEL ROMANZO ITALIANO DEL NOVECENTO

RUSCONI Fabrizio (UFRJ)

Percorrere la scena letteraria italiana primo-novecentesca, dai protagonisti della rivista *La Voce* (1908-1916) all'estetica di Croce, dal clima ancora vivo delle avanguardie storiche passando per la *Ronda* (1919-1923) e infine toccando alcune date topiche, il 1916 in cui Pirandello pubblica il romanzo *Si gira*, conosciuto con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, il 1920, data di esordio di quel *Bestie* di Federigo Tozzi, o ancora il 1921, anno in cui Borgese pubblica l'ambizioso romanzo *Rubè*, potrebbe dirci molto non solo sull'evoluzione della letteratura e del gusto, ma anche sulla trasformazione di quel soggetto che sulla scena letteraria si chiama personaggio. Sarà sicuramente più agevole e profittevole intraprendere questo cammino aiutati da un grande critico italiano, testimone e protagonista di quegli anni, Giacomo Debenedetti (1901-1967) e che alle sorti del “personaggio-uomo” ha dedicato pagine brillanti¹. Dopodiché sarà forse possibile percorrere un ultimo tratto di strada da soli, per osservare le sorti del personaggio nella narrativa più recente, non solo italiana, tentando in tal modo di cogliere il districarsi di un principio evolutivo o involutivo e anche stilare un consuntivo, sicuramente parziale, vista l'ampiezza dal campo indagato, ma speriamo utile.

Vorrei iniziare da Montale, celebrato poeta ma anche sensibilissimo lettore, il quale nella prefazione al *Romanzo del Novecento* (1971) di Debenedetti, scrive:

Intervenendo anni dopo sul problema del romanzo, Debenedetti lo riprese e lo rovesciò. Mi riferisco non tanto ai suoi libri più noti, dove fa spicco il nome di Proust, quanto alle lezioni ch'egli tenne a Roma a partire dal 1958 e che oggi appaiono nel presente libro pubblicato da Garzanti. Certo, egli lo ammette, al tempo di Borgese non si parlava ancora di morte del romanzo o di antiromanzo; ma già erano evidenti quei segni di crisi che hanno posto sotto accusa uno dei più alti frutti dell'Ottocento: il romanzo naturalistico. Secondo Debenedetti non si tratta di crisi di un genere letterario ma di «sciopero dei personaggi» (MONTALE, 1971, p. XII)

Ho trascritto per intero il capoverso poiché contiene alcuni nomi e concetti che saranno inclusi nel nostro discorso. Troviamo per esempio il sintagma “morte del romanzo”; troviamo il nome di Proust assieme a quello di Borgese; ma soprattutto troviamo enucleata l'affermazione secondo cui, non si tratta della crisi di un genere letterario, nel caso in esame del romanzo naturalistico, bensì dello “sciopero dei personaggi”. Non è difficile cogliere dietro questa icastica definizione, un rinvio a Pirandello. Sembra infatti di vederli, quei personaggi che si rifiutano di lavorare, incrociano le braccia e si accendono una sigaretta. Sono questi dei “lavoratori” così importanti che il loro sciopero paralizza il sistema. Il romanzo naturalistico non entra in crisi per cause endogene, trasformazione del paradigma scientifico, sfiducia nei metodi e nei proclami del positivismo, o non solo per questo, entra in crisi perché coloro che vi

¹ Si fa qui riferimento al famoso saggio di Giacomo Debenedetti, “Il personaggio-uomo nell'arte moderna” del 1963; cui farà seguito l'edizione Garzanti dal titolo *Il personaggio uomo* (1971), che è quella da noi usata nel presente saggio.

erano impiegati a tempo pieno, i personaggi, si rifiutano di continuare e minacciano di uscire di scena. Ma non solo, la scioperataggine si accompagna alla bruttezza e qui Debenedetti introduce sulla scena un nuovo elemento. L'introduzione di questa novità nella letteratura italiana, che certo riverbera questioni e problemi europei, è intuiva paradigmaticamente da Debenedetti a partire da un romanzo di Pirandello, uscito nel 1925 con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La tesi che fonda il discorso critico di Debenedetti è ricavata genialmente da una lettura che trasforma vicenda e personaggi di quel romanzo in simboli vivi del nuovo che si preannuncia². Debenedetti parla di una "sovrassignificazione simbolica" che i *Quaderni* assumono nel delineare "la parabola finale del naturalismo", identificando anche "nella sua genesi, nella forza che lo muove e determina, lo stravolgersi dei tratti fisionomici dei personaggi"³ (DEBENEDETTI, 1971, p. 452).

Ho fatto il nome di Pirandello a ragion veduta. Debenedetti infatti ha dedicato pagine molto significative a questo amato autore. Tanto Pirandello quanto Tozzi sono autori paradigmatici per la costruzione della sua asserzione critica principale, che vuole dimostrare come: "[...] la vera rottura con la narrativa naturalista sia consumata da Luigi Pirandello e da Federigo Tozzi. E in questi due scrittori il fenomeno della bruttezza fisica dei personaggi è qualcosa che salta aggressivamente agli occhi" (DEBENEDETTI, 1971, p. 442). Tozzi e Pirandello sono gli iniziatori del "romanzo moderno" in Italia, il quale sempre secondo Debenedetti designa "quella fase della storia della narrativa in coincidenza con la quale si constata il fenomeno di un imbruttirsi dei personaggi: quella che altra volta mi è capitato di chiamare l'invasione vittoriosa dei brutti; la quale, una volta cominciata finisce in breve con l'occupare tutto il territorio" (Ibid., p. 440). Le ragioni che spiegano questa invasione dei brutti e degli inetti, poiché lo abbiamo visto, il tema dell'ineffettività si interseca fatalmente con il primo, rimandano a una trasformazione epocale innervata in considerazioni di ordine narratologico e insieme epistemologico. In Debenedetti si ventila l'ipotesi che il nuovo romanzo ponga fine al determinismo, caratteristico tanto del romanzo naturalista quanto di quello psicologico. Entrambe queste forme di romanzo infatti "partono dall'ipotesi che tutto dell'uomo si possa spiegare in un rapporto di cause e di effetti" (Ibid., p. 441). Tuttavia la comparsa dei brutti nella narrativa, o come Debenedetti scrive con ben altro pathos, la loro "invasione", introduce un elemento di novità che non si limita al loro aspetto esteriore ma preannuncia qualcosa di ben più radicale, ossia la subentrata impossibilità "di spiegare casualmente i personaggi e ciò che a loro succede" (Ibid., p. 441). Basterebbe qualche esempio tra quelli citati da Debenedetti per comprendere come i personaggi del romanzo moderno, da Tozzi a Pirandello, ma aggiungerei in una prospettiva internazionale, da Hermann Broch a Kafka, appaiano effettivamente repulsivi come insetti. Anche se non ricordata da Debenedetti nel suo saggio, sembra che la perfetta allegoria di questa degradazione del personaggio da uomo a insetto, riverberi nel più conosciuto racconto

² Ossia, scrive il critico: "Serafino, il protagonista, si ribella di continuo alla sua sorte di operatore, di uomo che gira la manovella della sua macchina da ripresa, cioè di strumento passivo che fotografa la vita e i suoi drammi come altrettanti «dal vero»: quel «dal vero», appunto, che fu la prima ambizione del verismo, e gli diede addirittura il nome italiano. E l'epilogo del romanzo è che Serafino, dopo di avere eroicamente fotografato un catastrofico dal vero, è colpito da un trauma che gli toglie l'uso della parola. Nella sua carica di simbolo e di allusione, la vicenda dei *Quaderni* arriva dunque a dirci che il naturalismo diventa muto, inservibile" (DEBENEDETTI, 1971, p. 451-452).

³ Allude qui alla vicenda della protagonista femminile del romanzo, Vera Nestoroff, attrice cinematografica che si rivede per caso in una registrazione del giorno prima e sperimenta una terribile sensazione di estraneità quasi schizofrenica: "vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla" (Ibid., p. 453).

dello scrittore praghese, “La Metamorfosi” (1915), al trasformarsi dell’agente di commercio Gregor Samsa in un “insetto dannoso” [*Ungeziefer*]. Ovviamente la repulsività rende impossibile ogni forma di compassione e spegne ogni desiderio di spiegare causalmente i nuovi personaggi-insetto. Categorie e spiegazioni causali e deterministiche, intrecci funzionali ai moventi e alla psicologia, ovviamente hanno applicazione in campo umano, ma non valgono nel mondo degli insetti né in quello delle “bestie”. E alle “bestie” infatti Federigo Tozzi, nel 1920, dedica uno strano esperimento letterario nel quale si assiste alla “prima animalizzazione” (MONTALE, 1971, p. XIV) di ciò che era stato fino a quel punto umano.

Ricordiamo anche che Debenedetti ascrive allo scrittore senese il ridestarsi di un interesse per la narrazione e per il romanzo, dopo la parentesi vociana (dalla rivista *La voce*), che aveva esaltato forme di lirismo autobiografico e la perseguita incorporeità di ciò che il romanzo ha di più caratteristico: i personaggi. Di contro all’assenza dei personaggi dalla scena narrativa, si ricordi in tal senso l’analisi che Debenedetti fa del romanzo di Soffici, *Lemmonio Boreo* (1912), nella quale constata la morte presunta del personaggio, il loro ritorno seppur in forme bestializzate, o scioperate, o fisicamente repulsive, è considerato un acquisto per l’arte letteraria del Novecento. Debenedetti compara l’esperimento Tozziano, attraverso il quale una serie di frammenti narrativi si conclude con l’apparizione improvvisa di una “bestia”, alla pittura di Franz Marc, pittore espressionista morto nella prima guerra mondiale e autore di un saggio che Debenedetti elogia come “luminoso”, intitolato: *Idee costruttive della pittura moderna*. Il paragone con il pittore Marc si rivela interessante perché apre la strada a una lettura espressionista di Tozzi e della sua opera. L’aver colto questa sensibilità comune tra due scene quella italiana e la europea/tedesca⁴, fornisce anche alcuni termini concettuali per comprendere quello che sta succedendo al “personaggio-uomo”. Scrive Debenedetti:

[...] per quanto concerne la deformazione del personaggio, l’espressionismo tend[e] a una visione completa dell’uomo: mostrandocelo così come appare nel dominio del visibile, ma sotto l’azione di ciò che non appare, che lo muove dal dominio dell’invisibile. La deformazione nasce proprio dal contrasto dovuto alla compresenza e alla zuffa dei due momenti: l’io e l’Altro (DEBENEDETTI, 1971, P. 459).

L’irruzione dell’Altro era stata d’altronde messa a tema da Pirandello nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, la cui prima redazione, come si ricorderà era del 1916.

Scriva il critico piemontese a proposito di questo testo di Pirandello:

l’agente che deforma i tratti del personaggio è l’oltre, il di là da se stesso che abita dentro il personaggio in una simbiosi pericolosissima, perturbatrice. È l’Altro che vive dentro l’Io, e fa sentire molto pesantemente la propria presenza (Ibid., p. 452).

Insomma, i nomi di Tozzi e Pirandello sono fatti da Debenedetti per parlare del “romanzo moderno” di cui sono gli iniziatori, come si è visto, ma anche per rilevare i primi effetti di una nostrana sensibilità espressionista che si annuncia per interposta persona, sotto una forma pronominale indefinita: l’Altro (scritto da Debenedetti rigorosamente con la maiuscola). Solo alla fine di questo sviluppo quasi poliziesco del

⁴ Dato per scontata l’origine tedesca dell’espressionismo, per una sua datazione si ricorre al saggio di Mittner, *L’espressionismo*. Scrive Mittner: “I limiti tradizionalmente accettati sono gli anni 1910-1924. È indubbiamente grande la tentazione di far risalire l’espressionismo alla fondazione delle due più importanti riviste, “Der Sturm” (1910) e “Die Aktion” (1911); evidentemente però la lirica dell’espressionismo nel 1910 era già in pieno sviluppo (Mittner, 2005, p. 5).

saggio debenedettiano, riusciremo a dare un nome a questo “Altro”. Come si vedrà più avanti, mantenendo per ora la *suspense*.

Va chiarito in via preliminare che Debenedetti ha alcuni obbiettivi polemici intorno a cui, direttamente o indirettamente, costruisce il suo discorso. Direi che il primo obbiettivo di questa polemica è Benedetto Croce, dalle cui preposizioni estetiche derivarono mode letterarie e poetiche alquanto dubbie, stando alla lettura che ne dà Debenedetti. Croce, come si sa, parte dal “principio teorico dell’insussistenza dei generi letterari, dall’impossibilità di definirli e caratterizzarli” (DEBENEDETTI, 1971, p. 23). Per Croce, nella letteratura, lo spartiacque, unico e inevitabile, è tra poesia e non poesia. Rinunciando a una definizione rigorosa e intelligente dei generi in tutta la loro estensione e possibilità, si correva il rischio di perdere il romanzo senza accorgersene nemmeno.

Inoltre, la constatazione secondo cui l’arte è prima di tutto “intuizione lirica, sintesi a priori di sentimento e immagine, unità indissolubile di contenuto (il sentimento) e di forma (l’immagine, l’espressione)” (FUSARO), condusse una intera generazione di artisti italiani a concepire l’arte in termini di espressione diretta dei loro stati interiori. Sulla scia di una lettura forse estremizzata, o equivocata del Croce, troviamo l’altro grande obbiettivo polemico di Debenedetti, ossia Giuseppe De Robertis direttore venticinquenne de *La Voce*. Il critico e letterato vociano scrive, in un articolo del 1915, dal titolo programmatico di “Saper leggere”: “guardare all’imponderabile, acquistare il senso dell’imponderabile, rapire quanto si può più di segreto alla pagina, in quei primi sondaggi che precedono il giudizio”. Una ricetta per i nuovi critici e recensori che non poteva non indicare anche ai recensiti una via: il frammento e l’autobiografia. Quel “Saper leggere” che normativamente si poneva anche come un “Saper scrivere”, escludeva di fatto il romanzo del quale è protagonista il personaggio-uomo. Ma leggiamo cosa scrive Debenedetti in proposito:

[...] il romanzo fa vedere dentro, nei personaggi e nell’uomo, attraverso una serie di atti corpulenti, non nella parola lirica che si immedesima da sola con l’evento interiore, senza bisogno di articolare gli atti, i gesti, i discorsi, i dialoghi, i fatti attraverso cui l’evento interiore si manifesta nella vita; e poi non fa soltanto vedere lo «spirito» - entità troppo idealizzata ed espressa da De Robertis con termine troppo idealistico - fa vedere il fisico, la psiche in tutta la loro forza di dimostrare l’uomo preso nelle spire di un destino (DEBENEDETTI, 1971, p. 24).

Nel tentativo debenedettiano di ridare lustro e centralità al personaggio si può vedere una lotta a favore di una certa tradizione della letteratura che viene da lontano. Se pensiamo infatti che i primi tentativi di articolare compiutamente una poetica della letteratura si attua con Aristotele, il quale reputa essenziale qualificare il personaggio per identificare il genere, si capisce che il critico piemontese ha i piedi solidamente posti in una visione della letteratura propria dell’Occidente greco-latino e poi cristiano⁵. Nel capitolo finale della Poetica di Aristotele, intitolato convenzionalmente “Problemi di critica letteraria”, si legge questo passaggio: “Sofocle disse che lui raffigurava gli uomini quali debbono essere, mentre Euripide quali sono”. La citazione precede una riflessione

⁵ Su questo versante che elegge il personaggio a elemento di discriminazione di generi e modelli letterari, si può ascrivere il progetto di Northrop Frye per il quale l’importanza data al personaggio si iscrive nella tradizione classica da Aristotele in poi. Ciò che si modifica rispetto ad Aristotele è l’aver fondato un sistema, non tanto sulle qualità morali del personaggio, bensì sui poteri del personaggio/protagonista comparato al lettore medio. Se il protagonista è onnipotente allora la macrostruttura è mitica; se è meraviglioso, forte e eroico, cioè più potente dell’uomo medio, allora siamo nel “romance”; se è più potente ma ancora umano, la macrostruttura è “alto-mimetica”; se questi è come noi, è “basso-mimetica”; se, infine, è inferiore a noi, è “irònica” (FRYE, 1990).

sui tipi di imitazione possibili al poeta, il quale può imitare “le cose quali furono o sono, o quali si dice o sembra che siano, o quali dovrebbero essere” (ARISTOTELE, 2013, ed. digit.). Verosimiglianza e necessità sono per tanto le proprietà cui l’arte letteraria deve aspirare, ovviamente a partire dai suoi personaggi e dalle azioni che essi realizzano e dalla passioni che essi sopportano.

Per Aristotele, inoltre, la stessa nozione di mimesi, importantissima e spesso fraintesa nel corso dei secoli e nel succedersi delle poetiche, non può e non deve essere ristretta alla rappresentazione/imitazione statica di un esistente, bensì implica l’azione e il carattere del personaggio fatalmente uniti in un destino. Scrive Aristotele:

La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni e di un’esistenza, e dunque non è che i personaggi agiscono per rappresentare caratteri, ma a causa delle azioni includono anche i caratteri, cosicché le azioni e il racconto costituiscono il fine nella tragedia, e il fine è di tutte le cose quella più importante (ARISTOTELE, 2013, ed. dig.).

Questa unità di azione, carattere e destino Debenedetti la riconosce nei romanzi di Pirandello e nell’opera di Tozzi, autori che non a caso sono indicati come gli esponenti della narrativa moderna, dopo l’infelice parentesi vociana. Certo, seguendo i punti esposti nell’argomentazione debenedettiana sul romanzo, viene a negarsi proprio il punto di vista crociano che vincola l’arte all’intuizione lirica. La proiezione del personaggio in un destino temporale, dato dall’integrazione di vita e narrazione, dà espressione all’uomo nel tempo; diversamente, l’intuizione lirica esalta l’idealizzazione simultanea di un attimo che si sottrae al flusso del tempo e alla sua costruzione. Non a caso il perfetto rappresentante del romanzo nella sua essenza temporale viene indicato da Debenedetti in Proust (nome incluso nella citazione montaliana in apertura del nostro saggio). Proust e la *durée*. Proust e Bergson. L’importanza che hanno i personaggi in *À la recherche du temps perdu* (1906-1922) è una conseguenza diretta del loro essere immersi nel tempo e da esso trasformati, anche radicalmente. Il romanzo è l’unica arte capace di rappresentare la temporalità umana, ossia quel tempo non misurabile né lineare, non cronologico, ma appunto esistenziale, sentimentale e tramato tanto di memoria quanto di oblio, che solo i personaggi possono testimoniare pienamente dalla prospettiva di una vita compiuta. La proprietà temporale e temporalizzante del romanzo moderno viene riconosciuta e esaltata dal Debenedetti con queste parole:

[...] ed è costretto, il romanzo, a svilupparsi attraverso la rappresentazione, visibile agli occhi e non soltanto accessibile alla mente, di “stati d’animo” che per forza sono “temporanei” in quanto si producono nel tempo, in un ora e qui del tempo, e poi si modificano, cambiano, si distruggono, perché un romanzo non può essere altro che una porzione esemplare, intensificata, di una durata, di un divenire nel tempo: sia il tempo ciclico, immenso dell’Odissea, o di Guerra e Pace – un tempo comprende intere generazioni – o il tempo brevissimo, seppur condensi un’immensa durata psicologica, dell’Ulisse di Joyce, che è la storia di una giornata (DEBENEDETTI, 1971, p. 24).

Debenedetti ricorre giustamente alla parola “durata” che riverbera tutte le armoniche della filosofia bergsoniana. In fondo, ciò di cui il romanzo non smette mai di parlare, forse il suo vero protagonista, è appunto il tempo. E tuttavia il mistero del tempo che il romanzo cattura, fa sì che non se ne possa parlare astrattamente, ma solo incarnandolo esemplarmente in uno o più personaggi. La paradossalità che il tempo rivela è la stessa che colse Agostino con queste parole: “Che cos’è insomma il tempo? Lo so finché nessuno me lo chiede; non lo so più, se volessi spiegarlo a chi me lo chiede”

(AGOSTINO, 2012, ed. dig.). L'ineffabilità del tempo, che sfugge a ogni tentativo razionale di definirlo, è vinta soltanto dall'arte del romanzo.

Il terzo e ultimo nome indicato in apertura, tappa di un cammino al quale si legano le sorti di un rinato romanzo italiano nonché il ritorno ai personaggi che ne sono i comprimari necessari, è quello di Giuseppe Antonio Borgese, il cui romanzo, *Rubè* (1921), ambiva a indicare un nuovo cammino e un nuovo tempo. Con le parole del suo autore, Borgese, era giunto "il tempo di edificare". Lo slogan di Borgese si iscriveva polemicamente in una scena, quella crociana e estetizzante, ricordata così da Montale:

[...] l'esiziale decadentismo e frammentismo che affliggeva la nostra letteratura d'invenzione [pareva] avesse i giorni contati. (Della previsa palingenesi il Croce non fu mai persuaso.) Era giunto il tempo di edificare, il tempo di passare dalle briciole, dal frammento all'opera compiuta: il romanzo, il vero romanzo di cui avevano lasciato modelli i grandi naturalisti. Col suo *Rubè* il Borgese dette personalmente un esempio (MONTALE, 1971, p. XI).

Esemplare del cammino indicato e dell'inestricabile destino che lega il romanzo al personaggio, è naturalmente il titolo dell'opera: "Rubè" appunto, nome e personaggio in grado finalmente di sintetizzare il nuovo romanzo realista, di esaltare il destino soggettivo ancorandolo fatalmente al periodo storico attraversato e ai grandi problemi che si muovono sotto la superficie. Debenedetti lo descrive appunto come "quel romanzo che non solo accampa un personaggio della realtà, ma vuole addirittura riproporre polemicamente la dignità letteraria del genere «romanzo»" (DEBENEDETTI, 1971, p. 10). Dal *Rubè* a un altro grande romanzo realista centrato sulla vicenda di un personaggio che dà il titolo al romanzo, *Metello* di Vasco Pratolini, scritto nel 1952 ma pubblicato nel 1955, sono su per giù 30 anni di tempo. La coincidenza trentennale è intrigante poiché ci permette di adottare ed estendere il metodo prospettico, storico-letterario, adottato da Debenedetti, ossia "l'ordine per generazioni". E conferma sorprendentemente quella che sembrava una sparata del critico, ossia che "le generazioni si computano, nella media statistica, a periodi di trent'anni". Si assiste insomma a un avanzamento in parallelo di generazione in generazione di problemi che possono ripresentarsi, in una incessante variazione dietro alla quale si riconosce una matrice comune. Il passaggio dal Neorealismo al Realismo degli anni cinquanta inaugura un nuovo "tempo di edificare" e anche qui il romanzo è al centro della polemica⁶.

A questo punto si tratta di percorrere l'ultimo tratto di cammino e di farlo da soli, senza l'affidabile e capace guida del critico piemontese, vedere insomma cos'è avvenuto oggi al romanzo, quando la prospettiva adottata è sempre quella del personaggio. Naturalmente, il giro d'orizzonte si mostra talmente vasto e caotico, da non poter essere certo esaurito in alcune pagine. Anche perché si presenta sempre allo studioso quando abbandona il porto sicuro della ricerca storica, la difficoltà di doversi avventurare nelle acque burrascose della contemporaneità, una contemporaneità che appare saturata di testi e ipertesti e nella quale le linee di tendenza si accavallano e si contraddicono. Tuttavia, se restringiamo il campo al personaggio, ci sembra di poter riconoscere il profilarsi di una

⁶ Faccio riferimento alla nota querelle tra Mario Alicata e Carlo Salinari da un lato e Carlo Muscetta dall'altro. I primi lessero nel *Metello* il superamento del Neorealismo, la cui proposta restava sostanzialmente legata al modello cronachistico, verso forme mature di rappresentazione storica; mentre su un piano tecnico salutano il passaggio dal bozzetto alla compiuta e matura costruzione romanzesca. Muscetta invece interpreta *Metello* come il romanzo della disillusione e dell'abbandono di un fiducioso realismo (MUSCETTA, 1976).

tendenza che sembra andare in senso contrario a quanto auspicato da Debenedetti. “L’invasione dei brutti” si sta rivelando, da un lato, una invasione di assenze e fantasmi, e dall’altro di “autofinzioni”⁷, ossia di forme narrative nelle quali il confine tra verità autobiografica e finzione diventa sempre più labile e poroso. In ogni caso, entrambe le tendenze sembrano indicare forme di indebolimento dell’io, accampando sulla pagina il sospetto che l’individuo biografico e non solo il personaggio-uomo di debenedettiana memoria sia una finzione, una maschera, dietro i cui strati di convenzione, nome, identità, professione, nazionalità, status sociale, si nasconde il nulla, il quale è per sua natura irrappresentabile.

E a questo punto è arrivato il momento di rivelare cosa si nascondeva dietro il pronome “Altro” usato da Debenedetti per indicare qualcosa che abita dentro il personaggio in una simbiosi pericolosissima e perturbatrice. Quest’Altro è ovviamente l’Inconscio. Scrive infatti Debenedetti: “Freud è giunto a scoprire la causa, l’agente che determina il sintomo, cioè l’Altro che dal di dentro si scatena contro l’Io: ha dato un nome a questo Altro, l’ha chiamato l’Inconscio” (DEBENEDETTI, 1971, p. 463).

La sicurezza con cui Debenedetti dà un nome al problema, ricorrendo al magistero di Freud, non è più la nostra. Non è più sufficiente discriminare ciò che è coscienza e ragione da ciò che non lo è, da ciò che abita nelle tenebre e nel sogno. Direi che la traccia finzionale della scrittura, disseminando il segno e facendo sì che il discorso provenisse da un luogo senza origine, unità e direzione, ha fatto saltare anche quest’ultima paratia tra fisiologico e patologico tangente le regioni dell’umano. Le forme della finzionalità hanno destrutturato qualsiasi pretesto a riconoscere una presunta verità o falsità, salute o malattia, proprio perché in fondo si pongono su un altro livello di senso.

Referências bibliográficas:

AGOSTINO. *Le confessioni*. Ed. DIG. Newton Compton Editori, 2012.

ARISTOTELE. *Poetica*: 205 (classici). Edizione digitale. Rea Multimedia, 2013.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*; presentazione di Eugenio Montale. Milano: Garzanti, 1971.

FRYE, Northop. *Anatomy of criticism: four essays*. London: Penguin Books, 1990.

FUSARO, Diego. *Benedetto Croce. Introduzione al Neo-Hegelismo italiano*. In: <http://www.filosofico.net/croce105.htm>. data ultimo accesso: 15/03/2016.

KAFKA, Franz. *La metamorfosi*. Milano: Sansoni, 1993.

MITTNER, Ladislao. *L’espressionismo*. Bari: Laterza, 2005.

MONTALE, Eugenio. Presentazione. In: Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*. Milano: Garzanti, 1971, p. IX-XVIII

⁷ Traduco alla lettera il termine adottato nelle lingue e culture latino-americane, “autoficción”, dove il dibattito su questa tendenza letteraria è molto consistente e di alta qualità. Tuttavia, ad essere conseguenti, la definizione di “autofinzione” nasce in Francia nel 1977, e la incontriamo in un racconto di Serge Doubrovsky, intitolato *Fils*. Scrive l’autore: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (in: POZUELO YVANCOS, 2010, p. 12)

MUSCETTA, Carlo. *Realismo, neorealismo, controrealismo*. Milano: Garzanti, 1976.

PIRANDELLO, Luigi. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milano: Mondadori, 2015.

POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidade de Valladolid, 2010.

PRATOLINI, Vasco. *Metello*. Milano: Mondadori, 2015.

SOFFICI, Ardengo. *Lemmonio Boreo ovvero l'allegro giustiziere*. Firenze: Vallecchi, 1943.

TOZZI, Federigo. *Bestie*. Milano: Treves, 1921.

Atualmente doutorando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fabrizio Rusconi é professor de língua e cultura italiana. Participou, junto com outros autores, da publicação do volume, lançado na Itália, *Guido Morselli: un gattopardo del Nord* (Pietro Macchione Editore, 2016). Ademais, colabora ocasionalmente com a revista de literatura e cultura ítalo-brasileira “Mosaico”. Em 2011, seu conto intitulado “Coloniale 1921” foi premiado pelo júri do concurso literário Moak.

Endereço Mail: fabriziorusconi@gmail.com