Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia, Linguistica e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il mio Carso e *Il peccato*: figure della volontà e forme del modernismo.

La narrazione come indagine esistenziale per una ridefinizione modernista del romanzo

Relatore
Prof. Domenico Cangiano

Correlatrice
Prof.ssa Michela Rusi

Laureando
Andrea Stevanato

Matricola
891179

Anno Accademico
2025/2026

A mia mamma e a mio papà,

a mio fratello,

alle mie nonne.

Io ti faccio padrone delle grandi campagne sul mare. Lontana è la nostra pianura, ma il mare è ricco e bello. E tu devi esserne il padrone.

— Scipio Slataper, *Il mio Carso*

Il convento era zito e tutto chiuso: di là dei suoi tetti sghembi e del campaniletto a punta forato, sentivi l'ondoso allargarsi del mare.

— Giovanni Boine, *Il peccato*

INDICE

INTRODUZIONE 5

CAPITOLO I

L'appiglio nel vuoto: il riscatto della volontà

ne *Il mio Carso* e ne *Il peccato* 8

1.1 *Dall'idealismo al volontarismo di Amendola* 8

1.2 *Slataper e l'azione etica come espressione dell'unità individuale* 28

1.3 *Boine e l'accettazione della tensione esistenziale come principio della vita morale.* 50

CAPITOLO II

Il modernismo come cristallizzazione del flusso:

da nuovi modi di sentire la vita a nuovi modi di raccontarla 67

2.1 *Tra arte e vita: l'estetica di Boine e Slataper* 67

2.2 Il mio Carso *e* Il peccato*: due romanzi modernisti* 84

2.3 *Il romanzo-saggio e una nuova interiorità riflessiva* 110

CONCLUSIONI 120

BIBLIOGRAFIA FINALE 124

INTRODUZIONE

Il peccato e *Il mio Carso* sono due romanzi insoliti sia dal punto di vista tematico che formale. Essi sono costantemente in bilico tra l'esegesi metafisica e la narrazione romanzesca, tra una struttura frammentaria e una coesa costruzione interna: presentano delle direttive apparentemente opposte che, però, creano una commistione inedita nel panorama italiano di inizio Novecento. Boine e Slataper, sin dalle prime produzioni, dimostrano una forte propensione alla riflessione filosofica che si traduce in saggi e articoli di rivista, mantenendo, allo stesso tempo, lo sguardo rivolto all'arte, nella convinzione che essa possa concretizzare una precisa visione del mondo e dell'esistenza. Queste due anime si palesano e si integrano proprio negli unici romanzi del loro corpus, raggiungendo un vero e proprio apice poetico, in cui pensiero e letteratura collaborano per fornire all'uomo delle risposte capaci di sondare il nuovo orizzonte culturale, storico e sociale in cui vive. Questa commistione produce una certa ambiguità formale che può indurre la critica a identificare i due racconti come degli esempi evidenti di uno stile frammentario, invero la tendenza all'esplicazione produce dei blocchi che sembrano chiudersi in loro stessi; una simile interpretazione, però, rischia di non tenere in considerazione delle strutture complessive, le quali sono in grado di armonizzare le singole porzioni, fornendo all'opera un respiro ampio, capace di funzionalizzare i circoscritti nuclei di senso all'interno di un sistema organico e più articolato.

Cogliendo in entrambi i testi tale complessità, si è ritenuto necessario confrontarli, mostrando le sostanziali affinità, per creare un dialogo capace di valorizzarli, affinché fosse chiaro che vi risiedesse il medesimo modo di percepire l'orizzonte storico e culturale di inizio Novecento e che, in entrambi i casi, il desiderio di trovare delle risposte a una certa confusione esistenziale passasse per l'analisi del difficile processo di crescita dell'individuo.

Da tali presupposti è iniziata la riflessione intorno a *Il peccato* e *Il mio Carso* e ci si è chiesti in che modo la ricerca di un senso fondamentalmente ideologico riuscisse a convivere all'interno di opere capaci di possedere un'autonomia propria e in grado di essere comprese indipendentemente dal loro sovrasenso, che comunque resta evidente e sostanziante. La principale difficoltà di produrre un'approfondita esegesi dei romanzi in

esame nasce proprio dalla presenza di queste anime, che spingono rispettivamente verso il pensiero e verso la letterarietà; di conseguenza, per trovare le giuste risposte, si sono indagate le modalità in cui esse convivono e in cui si plasmano reciprocamente.

Nel corso della ricerca, l'analisi dei piani razionali ed estetici si è sviluppata parallelamente, per evincere come riuscissero a integrarsi così efficacemente. Il confronto diretto tra Boine e Slataper si è fatto sempre più palese e si è individuato a livello ideologico un denominatore comune, ovvero la teoria della volontà di Amendola, la quale fornisce, a livello tematico, sostanza e senso. Dopo aver compreso che il principio intorno al quale si sono allineati i due intellettuali è fondamentalmente filosofico, si è ritenuto inevitabile iniziare la trattazione proprio dalle idee, dimostrando in che rapporto stessero con le rispettive opere. L'analisi degli elementi testuali e del complessivo percorso esistenziale compiuto dai protagonisti è, infatti, perfettamente coerente con la morale dei due, i quali non soltanto creano una fedele corrispondenza tra trattazione e narrazione, ma decidono anche di sovrapporre gli eroi del racconto a loro stessi, creando dei veri e propri *alter ego* e delle autobiografie romanzate. Dunque, è stato doveroso descrivere le figure presenti nei testi in esame tenendo sempre a mente le soggettive declinazioni che la volontà assume nelle teorie filosofiche.

L'elaborato, dopo aver chiarito il rapporto tra pensiero e figure, analizza in che modo esso condizioni lo sviluppo delle forme individuabili all'interno de *Il peccato* e *Il mio Carso*, riconoscendo un'affinità tra le opere e l'orizzonte culturale modernista italiano ed europeo. Per mezzo dell'estetica del ligure e del triestino si è creato un ponte capace di unire le due teorie, quindi tutta quella visione del mondo direttamente prodotta dalla crisi dei valori e dalle filosofie del sospetto, con i rispettivi romanzi e le loro forme. Attraverso una selezione di tutti gli elementi che maggiormente avvicinano Boine e Slataper al modernismo si è giunti, infine, a inserire i racconti all'interno del genere del romanzo-saggio, considerandolo l'emblema modernista di quell'incontro tipicamente novecentesco tra riflessione e arte, determinato dalla necessità di fornire risposte esistenziali in un periodo storico minaccioso, sovrabbondante e profondamente incerto.

Per la realizzazione dell'elaborato si sono seguiti principalmente tre approcci alle fonti. Il primo è stato utilizzato per delineare il quadro storico di inizio Novecento, l'ambiente culturale de *La Voce* e il pensiero filosofico ed estetico di Boine e Slataper; esso è corrisposto a una ricerca bibliografica e di inquadramento per gettare delle basi solide e

affidabili da cui iniziare il discorso generale. Il secondo è la rassegna della letteratura, attraverso la quale tutte le fonti e gli articoli scientifici sono stati analizzati approfonditamente e confrontati, per tracciare l'evoluzione critica intorno ai due autori e ai loro lavori, col fine di utilizzare la bibliografia con consapevolezza, tenendo conto delle differenti fasi della ricezione e di come i differenti contesti storici, sociali e culturali l'abbiano alterata. Il terzo approccio ha attraversato l'intero lavoro di ricerca e corrisponde all'applicazione trasversale; essa ha permesso di creare un legame diretto tra la filosofia di Amendola e quella di Boine e Slataper, garantendo, inoltre, di rifunzionalizzare le fonti a un'interpretazione inedita riguardante il rapporto tra il ligure, il triestino e la teoria della volontà; infine ha permesso di applicare le modalità con cui la critica ha studiato la letteratura modernista italiana ed europea all'analisi de *Il peccato* e *Il mio Carso*, contribuendo a chiarire l'affinità tra i due romanzi e il modernismo, facilitando il loro inserimento all'interno dell'ampio genere del romanzo-saggio.

L'obiettivo della trattazione è dunque la dimostrazione di come pensiero e arte collaborino nelle produzioni di opere moderniste come quelle in esame; ma, al di là del mero esito argomentativo a cui si vuole giungere, è presente un ulteriore fine meno palese e più difficile da dichiarare, ovvero la conferma della forza filosofica e artistica che conservano ancora oggi creazioni come *Il peccato* e *Il mio Carso*; esse, infatti, sono il tentativo di salvezza da un momento storico minaccioso e difficilmente definibile, in cui il progresso appare inquietante e potenzialmente distruttivo; con la stessa angoscia sono percepiti i nostri tempi, è per questo che i percorsi di crescita di Scipio e il signor B. possono ancora dialogare con i lettori di oggi, comprovando che l'unica luce certa nel buio della storia risiede in noi, nella nostra umanità.

CAPITOLO I

L'appiglio nel vuoto: il riscatto della volontà ne *Il mio Carso* e ne *Il peccato*

1.1 Dall'idealismo al volontarismo di Amendola

La crisi delle universalità, la messa in discussione dei grandi idealismi e l'affermarsi delle filosofie del sospetto sancirono il trauma esistenziale, gnoseologico e valoriale con il quale l'uomo di fine Ottocento fu costretto a ripensare il presente, affacciandosi a un nuovo secolo con l'inquietudine di una vertigine. Però, rispetto a ciò che scrissero intellettuali e pensatori tra Ottocento e Novecento, la percezione di una decadenza riguardante il sapere, l'arte, la morale, i valori sociali e civili è dovuta al timore per il nuovo più che alla perdita di un mondo antico e mitizzato, di fatto inesistente.[1] Come dimostrano gli studi di Eugen Weber,[2] con l'espressione *fin de siècle*, inizialmente, ci si riferiva alla modernità, poi identificò tutto ciò che di corrotto questa modernità poteva portare e, infine, si sovrappose al termine *décadence*, così acquisendo anche una connotazione estetica e filosofica. La crisi, dunque, non era causata solamente dalla percezione di una fine, ma dal sentimento che le vecchie certezze si stessero trasformando. Inoltre il termine "decadenza" è ingannevole, perché la precarietà non derivava dal lento e inesorabile spegnimento di un mondo, quanto più dalla sua

[1] Per delineare la crisi dei fondamenti tra fine Ottocento e inizio Novecento sono stati utilizzati i seguenti testi: MASSIMO CACCIARI, *Krisis*, Milano, Feltrinelli, 1976; MIMMO CANGIANO, *La Nascita Del Modernismo Italiano*, Macerata, Quodlibet, 2019; Id, *Cultura Di Destra E Società Di Massa. Europa*, Milano, Nottetempo, 2022; CARL E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle* (1979), trad. di Riccardo Mainardi, Milano, Bompiani, 1981; EUGEN WEBER, *La Francia "Fin de siècle"*, trad. di Erica Joy Mannucci, Bologna, Società editrice il Mulino, 1990.

[2] Cfr. EUGEN WEBER, *La Francia "Fin de siècle"*, cit., pp. 15-16: «Non fu subito del tutto chiaro che cosa significasse. Era come dire "moderno" o "attuale". Ma accanto al nuovo c'era l'incertezza, e una certa insicurezza, e infine un certo declino dei valori. Presto prevalsero i connotati negativi del termine. […] Dato che l'arte imita la vita, […] presto la letteratura adottò questo atteggiamento. Nel 1891 Joris Karl Huysmans (naturalmente) denunciò il "vergognoso spettacolo di questa *fin de siècle*". […] Sul finire del 1890 un settimanale finanziario, "La Fin de siècle" prometteva di rivelare appetitosi scandali finanziari, ma fallì entro l'anno, lasciando la propria testata a una rivista più "letteraria". […] dichiarava il direttore François Mainguy nel primo numero: "Tutto è mescolato, confuso, indeterminato e rimischiato in una versione caleidoscopica". […] Erano in particolare gli appetiti del basso ventre che "La Fin de siècle" cercava di soddisfare. L'anarchia morale, o ciò che si definiva così, sovvertiva idee e valori fino ad allora scontati, almeno a livello pubblico. Non si credeva più a nulla, il vizio imperava ovunque; non era solo una *fin de siècle*, scriveva "Fin de siècle", ma una *fin de race*: la fine estrema di una razza malata (l'umana) "in cui sopravvive solo un culto, quello dell'amore". Naturalmente per amore si intendeva sesso, e comunque non procreazione».

evoluzione e dall'impossibilità di interpretarlo a partire dai consueti schemi. Ciò che finisce deve, per sua stessa essenza, essere delineabile ed è per questo che il nucleo destinato a corrompersi nella modernità diventa l'essenza di un popolo, di una civiltà o di un individuo, plasmando il reale su un ideale da preservare, recuperare o manipolare.[3] La civiltà di fine secolo è dunque il limite tra questo nocciolo da cercare e il presente che lo riduce in frantumi; è un'illusione storica e culturale che fa credere che ci sia un prima e un dopo, anziché una sclerotizzazione di un medesimo mondo portato alle estreme conseguenze, che si sfilaccia così tanto da non riconoscersi più, che cade vittima di sé stesso, negando la dialettica prosecuzione della storia.

In questo orizzonte di crisi, parte degli intellettuali di inizio Novecento trovarono nell'idealismo i modelli epistemologici più forti e rassicuranti, capaci di mettere in discussione il positivismo e la cieca devozione per il progresso, con «un contemporaneo approfondimento del mondo e dell'io fino alla scoperta di un regno metempirico e meta-spirituale, da cui le cose e le personalità germogliano con un senso nuovo, con un'anima nuova».[4] Questo «senso nuovo» è esperibile in numerosi autori: in Baudelaire e nei simbolisti, la realtà non è più monolitica di per sé, ma diventa leggibile solo ed esclusivamente per mezzo dell'io poetico che ne rappresenta l'unica possibile chiave di lettura, elevandosi a una posizione privilegiata e superiore; in Hofmannsthal, Mann e Rilke si guarda sempre al di là del fenomenico, trovando riparo nella forma, come espressione rispettivamente della tradizione, dell'arte e di un'ascesi; in D'Annunzio e Pascoli l'unità morale ed estetica è rappresentata dalla figura del "poeta vate". Mentre le avanguardie europee sfruttarono la lezione modernista per spostare la riflessione verso una percezione soggettiva del mondo, emancipandosi dall'ossessiva ricerca di una *Kultur* di riferimento, in Italia le riviste che fiorirono nel primo decennio del Novecento non vi rinunciarono, anche a causa dell'influenza incontrastata che ebbe l'idealismo crociano.

> È questo il punto cruciale del rapporto di Croce con i «giovani» e, in definitiva, del rapporto di Croce con la cultura del suo tempo. I giovani cominciavano, la più gran parte, coll'essere

[3] Cfr. MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, Milano, nottetempo, 2022, p. 91: «la *Kultur* è quel complesso di fattori che racchiude in un limite circoscritto tutto l'insieme dei valori in cui risiederebbe la realtà profonda di un gruppo sociale o nazionale. Attraverso una cultura definita, attraverso cioè una produzione di simboli, i membri del gruppo si riconoscono come tali, facendo riferimento a un immaginario comune e a una serie di tradizioni condivise».
[4] WALTER BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 44.

> e col dichiararsi crociani, come le mobili falene in cerca di luce nell'oscurità della notte, ma di tanto in tanto avvertivano il bisogno di immergersi in quella notte per sentire il brivido dell'inconoscibile e correre l'alea del rischio.[5]

Con queste parole Valli riassume perfettamente l'orizzonte filosofico e intellettuale dei giovani che si riunirono intorno alla rivista *La Critica*, fondata da Croce nel 1903, e che traghettarono nel pieno Novecento la tendenza filosofica di fine secolo di cercare sistemi solidi e granitici, organici anche nella loro contraddittorietà e capaci di opporsi a un nichilismo troppo difficile da metabolizzare. Dall'idealismo, infatti, si mossero sia in direzione contraria che favorevole, da lì partirono sia per opporsi al pensiero imperante che per accrescerlo; per questo, sul solco di *La Critica* nacque *La Voce* che, grazie alla fuoriuscita di Salvemini, produsse *L'Unità*, mentre *La Riviera Ligure* subirà l'influenza vociana dal 1914 al 1919.

La Voce, dunque, fungerà da incubatore per i nuovi intellettuali italiani e la sua forza fu proprio che non si mostrò mai univocamente schierata, anche perché l'intero gruppo era ben consapevole di essere unito da un'originale simpatia per l'idealismo e non aveva bisogno di condurre un programma epistemologico omologato, ma si alimentò delle varie unicità che da esso germogliarono. Valli rappresenta così le differenti esigenze che attraversarono il giornale:

> […] Alcuni, i più irrequieti e tormentati, si sentivano incapaci d'infrenare l'empito della loro insoddisfazione esistenziale nel binario obbligato di un sistema, per quanto sapientemente articolato, razionalmente chiaro e ineccepibile. […] C'era chi non se la sentiva di abdicare totalmente non tanto alla propria autonomia di pensiero, quanto a quel certo che d'imprevedibile, d'oscuro, di rischio che trabocca sempre dal vaso della razionalità e che non può essere costretto nella compatta architettura d'un sistema filosofico.[6]

A unire le varie «autonomie di pensiero» ci pensò la prassi, la cui ricerca venne posta come fondamento della rivista, infatti, secondo Prezzolini, l'intellettuale gode di un

[5] DONATO VALLI, *Croce e Boine: la «condizione» del letterato italiano tra filosofia e vita*, in «Lettere Italiane», vol. XXII, n. 3, 1970, pp. 326-327.
[6] Ivi, p. 326.

accesso preferenziale al nucleo spirituale e morale della società e, grazie al suo contributo concreto in apparati culturali e statali, è possibile un cambiamento a livello materiale. «L'ideale nel cuore; le cose reali nella volontà […], io credo che la nostra opera segnerà un momento di altezza della coscienza italiana»[7]; queste parole rappresentarono la garanzia di una certa coesione tra i vociani, i quali rifletterono sulle maggiori questioni culturali e civili del tempo, con articoli come quelli di Boine riguardanti il modernismo religioso, di Slataper a proposito dell'irredentismo o di Amendola sullo stato liberale. Questi stessi intellettuali, però, pur avendo accolto positivamente, fin dalla fondazione della rivista, un loro ruolo più attivo sul piano del reale, si ritrovarono a doversi confrontare con la direzione prezzoliniana, ferma su posizione crociane, come è evidente nella sua difesa del filosofo nello scontro con Boine. Quest'ultimo criticò il suo sistema perfetto, che non lasciava spazio all'individualità e alla componente irrazionale dell'esistenza, dalla quale partì per indagare la realtà e per arrivare, infine, a tentare una sistematizzazione che irrigidì e semplificò il suo pensiero negli anni dei *Discorsi militari*. Come notò Donato Valli, il legame con Croce non era del tutto reciso, perché le conseguenze a cui giunse non furono così lontane dall'idealismo che evolvendosi portò all'attualismo:

> il Croce, invece, partiva dal rinnovamento della cultura, che doveva rappresentare l'intima «compenetrazione di studi filosofici e studi storici», partiva cioè da un'esigenza sistematica di pensiero, che doveva naturalmente ribaltarsi in un risultato pratico e morale; i giovani, e Boine segnatamente, capovolgevano il rapporto e nel rinsanguamento della tradizione, nella vibrazione della vita singola, nel contesto del tutto ponevano il principio d'una rivoluzione che sarebbe sfociata "anche" in una regola di pensiero e in una norma di sociale convivenza.[8]

Il percorso epistemologico tra le due strade non è paragonabile, ma le conseguenze finali non furono così diverse, infatti ciò che dimostra il passo è una «inversione del rapporto vita-pensiero»,[9] che spostò il nucleo di riferimento dalla storia di Croce o dall'atto di Gentile all'interiorità del poeta, concretizzabile nella religione. Dunque l'idealismo, a cui

[7] GIUSEPPE PREZZOLINI, «Al lettore», *La Voce*, 11 Febbraio 1909, p. 33, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960.
[8] D. VALLI, *Croce e Boine: la «condizione» del letterato italiano tra filosofia e vita*, cit., p. 331.
[9] Ivi, p. 332.

si aggrapparono gli intellettuali di *fin de siècle*, rappresenta per Boine una certezza nel magma esistenziale in cui si trovò a elaborare la propria vita e non vi vuole rinunciare, ma non può zittire il tormento e tantomeno illuminare l'enigmatico buio che gli invadono l'animo, decidendo così di spostare su sé stesso l'assoluto, perché capace di coglierlo ed elaborarlo sottoforma di intuizioni, come improvvise irruzioni nel presente che solo il poeta può decifrare. Il "sistema" che propone funziona proprio perché incoerente e non sistematizzato; è così che riesce a renderlo applicabile alla realtà, ovvero costruendolo a partire da essa, e con "essa" si intende il soggetto che ospita e vive sulla propria pelle queste percezioni, riempiendo il guscio del *poeta vate* con l'idealismo di stampo trascendentale di Kant. A differenza di Prezzolini, lui può parlare della realtà anche senza scrivere trattazioni sulle "cose", perché esse sono ancora più reali se rappresentate nella loro contraddittoria irrazionalità, nel recondito che trascende le limitanti argomentazioni o spiegazioni, nella vita vissuta nel dissidio d'animo, ovvero in quel "luogo" in cui realmente la prassi si realizza, al di fuori dei sistemi logico-filosofici perfettamente funzionanti, ma estranei all'individuo:

> 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 […]. Il mio mondo è il Mondo, con cento milioni di azioni e di cose simultaneamente presenti, con cento miliardi di variissime vite armonicamente viventi e presenti.[10]

Seguendo il medesimo schema, anche la religione positiva, con il suo ordine, non potrà mai comprendere le celate profondità d'animo da cui emerge il misticismo religioso che tenta di dare forma all'indefinito, a un flusso magmatico che emerge da zone oscure dell'anima. I mistici spagnoli, che Boine considerò sempre come dei modelli sia sul piano religioso che letterario, provarono a rendere raccontabile la loro esperienza con la poesia e, allo stesso modo, l'autore ligure sfruttò la letteratura per le proprie convinzioni trascendentali, filosofiche ed esistenziali, permettendogli di narrarle e, quindi, di definirle, di rendere percepibile il mondo e il suo spirito. Per questo motivo la sua ricerca

[10] GIOVANNI BOINE, *Un ignoto*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, p. 138.

di un'ideologia è più poetica che scientifica, giungendo a unire, in *Un Ignoto*, il piano estetico e ontologico:

> Io vivo. Io sono il centro vivo del mondo. Io sono il mondo: passato e presente, lontano e vicino, io sono il mondo. E come staccare dal lontano il vicino, come strappare dal passato il presente? Armonica fusione, compenetrazione vasta come di un organismo vivo. Io sono il mondo.[11]

Tale sentenza non è di tipo metafisico, o meglio, non solo, perché vi giunge partendo da una riflessione sul romanzo, dimostrando come la percezione del mondo coincida con quella che traspare nella produzione letteraria e, dunque, non stupisce che l'unico romanzo che abbia mai ultimato racconti un preciso evento della propria vita e che lo narri dal di dentro del personaggio, da quel "luogo" in cui si dibatte tormentoso il dissidio e il senso di colpa.

Il racconto della propria vita diventa la chiave per aprire al mondo e a sé stessi un modo unico e personale di vedere e comprendere la realtà. Leggendo *Il peccato*, il lettore non viene a conoscenza di una vicenda biografica che dovrebbe consolare chi in essa si riconosce, ma di un differente approccio alla prassi che non pretende di risolvere, ma solamente di constatare, così come Boine accetta alla fine del romanzo, che non c'è una soluzione e che il dramma esistenziale di ciascun uomo è individuale e, come tale, non può placarsi in sistemi sovrapersonali. Ognuno deve fare i conti con se stesso, con la propria vita e con i propri peccati, i quali sono l'inevitabile somma che dà la soluzione, accettando che l'azione nasca dall'errore. Questo modo personale di sentire diventa letteratura non sotto forma di impressioni immediate e soggettive, ma attraverso la rappresentazione di un'altra realtà, diversa perché filtrata dall'io che la interiorizza e la traduce in poesia, arricchendola di mutazioni sintattiche, lessicali e morfologiche, perché, per parlare di un mondo che non è più uniforme e accessibile univocamente da tutti, serve che anche la lingua si mostri personale e plasmata da quell'individuo che fornisce la sostanza ontologica.

Contini individuò, a partire dalle alterazioni linguistiche (che in Boine sono circoscritte in «la produzione di deverbali; la fusione degli epiteti; l'inversione ritmica degli

[11] Ivi, p. 139.

avverbi»[12]) le caratteristiche per definire e circoscrivere l'espressionismo italiano, nel quale «appare evidente il prolungarsi dell'io in un suo corpo linguistico» e che, privo di tradizione, è germinato dal sentimento di protesta e «di rivoluzione permanente», differenziandosi da quello «proprio e storico» che «fa assistere a un prolungamento dell'io nel mondo, dissoluzione dell'uomo nella realtà esterna o assorbimento del reale nell'umano che sia».[13] Ciò che distingue i due tipi è la presenza da un lato di un forte nucleo tematico che crea omogeneità, e dall'altro di una comune volontà di rompere le consuete norme. Sicuramente, in mancanza di una forte tradizione espressionista italiana, è inevitabile non voler collegare delle sporadiche manifestazioni a un nucleo comune, però non si può fingere che nel vario sistema de *La Voce*, da cui sono emersi alcuni esempi significativi, ci fosse una forte affinità negli intenti e nei riferimenti e, dunque, sarebbe più corretto applicare la definizione di Contini dell'espressionismo «proprio e storico» anche ai moralisti vociani, i quali non solo mostrarono una grande curiosità per lo sperimentalismo formale, ma anche per una certa «dissoluzione dell'uomo nella realtà esterna», riconoscendosi in un'unità sostanziale. La sovrapposizione di una corrente letteraria con un circoscritto gruppo di intellettuali può apparire una forzatura, ma è più consequenziale di quanto sembri, perché l'essenza morale di Boine, Jahier e Slataper è la disperata ricerca di un appiglio in un tempo che non si riesce più a ricomporre, ma loro sanno che esso, come una scialuppa nel mezzo di una tempesta, rappresenta più una speranza che l'effettiva salvezza e, schiacciati da questa consapevolezza, sentono una tensione esistenziale che li porta a ricercare i modelli dell'espressionismo.

Tale spaesamento è duplice, sia interno che esterno, perché è causato dalla difficoltà di giungere in profondità a un'etica personale e perché, dopo esservi giunti, è estenuante provare ad applicarla alla realtà. Ne *Il mio Carso*, prima di arrivare alla finale sentenza «Noi vogliamo amare e lavorare», il protagonista deve attraversare un dolore umano che lo induce ad accettare la sofferenza come mezzo per dare senso alla felicità, ma, in un secondo momento, deve tradurre in prassi la convinzione acquisita a partire dal proprio vissuto, abbandonando la materna natura e accettando l'alienante città in cui può dare un

[12] GIANFRANCO CONTINI, *Espressionismo italiano attorno alla «Voce» (Rebora, Pea, Onofri, Boine)*, in *Ultimi esercizî ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, p. 93.
[13] Ivi, pp. 89-90.

senso all'azione.[14] Ne *Il peccato* si è costretti a partire dall'errore per comprendere che, solo attraversandolo, si può raggiungere il progresso; ma la pratica di una simile teoria non è immediata e presume fatica, come accade nell'ultima pagina, in cui l'ombra di un abbandono di Maria è inquietantemente proposta nel mezzo di un apparente idillio, proprio perché la donna amata gli permette di ancorarsi alla realtà e, invece, lui è vittima di uno strano rivolgimento interiore che gli fa anelare l'ideale e quindi una sterile regressione.[15] In *Ragazzo*,[16] nonostante una costruzione già di per sé rigida e volta all'esemplificazione, la morale si costruisce comunque come una continua ricerca tra gli antichi valori, la libertà personale e gli insegnamenti della povertà; anche la sua concretizzazione nella vita è dolorosa, perde di senso agli occhi del disilluso giovane, per poi acquisire chiarezza con l'età adulta e con la convinzione che ciò che ereditiamo dagli avi è costrizione se non volto alla libertà personale.[17]

La ricerca spirituale ed etica matura, in tutti e tre i casi, vivendo; non sorprende che il racconto dell'io sia stato cercato e portato a termine già in gioventù, rappresentando nei casi di Boine e Slataper le uniche opere in prosa di una certa corposità prima della loro precoce dipartita. È come se dall'esperienza volessero trarre la sostanza su cui basare i lavori futuri, per infondere, fin da subito, nel mondo fittizio della letteratura uno spirito capace di fornire un senso e far capire come percorrere la strada della vita. Stuparich, introducendo le *Lettere* di Slataper, parla dell'amico così:

> Dai facili «moralisti» lo distingueva il senso profondo della responsabilità umana, che gli faceva misurare su se stesso, prima che su gli altri, la propria morale. […] In fondo, egli non giungeva mai con leggerezza o con facilità a una norma morale. Più di tutte le sue teorie gli valeva «la realtà di vita», anche se essa le negasse «ferocemente» […]. Ed era pieno di scrupoli e di dubbi, e s'accorava nel vedere inefficaci certi suoi insegnamenti, cercando in sé più che nell'altro la causa della loro inefficacia.[18]

[14] Cfr. CLAUDIO MILANINI, *Scipio Slataper, il nido disfatto*, in «Belfagor», vol. XLVIII, n. 2, 1993, pp. 141-152.
[15] Cfr. GIOVANNI BOINE, *Il peccato*, in *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, pp. 114-120.
[16] PIERO JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943.
[17] Cfr. ANTONIO TESTA, *Piero Jahier*, Milano, Mursia, 1970, pp. 53-70.
[18] Cfr. SCIPIO SLATAPER, *Lettere*, vol. I, a cura di Giani Stuparich, Torino, Buratti, 1931, pp. 23-24.

La vita funge da banco di prova per verificare la percorribilità delle sue teorie e, di conseguenza, la biografia diventa il racconto tipico per esemplificare un'esperienza e la morale che l'avrebbe sostanziata, col fine di costruire delle impalcature estetiche ed esistenziali. La scelta vociana di porre al centro della produzione letteraria un io-autore deriva certamente dal timore di creare arte non autentica, ma nel caso di Boine, Jahier e Slataper anche dalla convinzione che l'etica nasca da una complessa interazione tra un mondo a priori tutto interno al soggetto e l'esperienza che quel soggetto fa del mondo.

Tutto ciò che è vissuto non può, dunque, essere negato; è in quest'ottica che si vuole dare nuova linfa all'idealismo, trasformandolo da mero strumento di catalogazione del mondo a mezzo per intervenirvi. Se per Croce il pensiero assorbe la vita, per i giovani vociani deve risolverla. La critica individua nell'articolo di Amendola, *L'impotenza del pensiero*,[19] l'atto di nascita del «moralismo vociano» proprio perché in esso si esemplifica quella tendenza, che abbiamo già visto in Boine, di strutturare uno schema epistemologico a partire dall'interiorità, che è a tutti gli effetti parte del fenomenico, e a partire da quelle intuizioni, che si possono anche chiamare sentimenti o irrazionali manifestazioni, che sono centrali nelle costruzioni filosofiche e artistiche degli autori in esame, i quali, grazie a tale approccio, riescono a conciliare la loro irrinunciabile propensione per l'ideale, che salda in certezze un mondo costantemente in fluire, e il loro bisogno di guardare alla vita nella quale le idee devono inevitabilmente zampillare.

La congiunzione tra il Carso di Slataper, la gioventù di Jahier e le colpe di Boine è la filosofia di Amendola, la quale fu in grado di fornire un sistema capace di sostanziare slanci continuamente in bilico tra l'empirico e l'empireo.

> Ma il Croce ha recentemente dichiarato morta quella parte del pensiero di Hegel che voleva governare; e dopo di ciò dovrebbe rinunziare a cercare nella filosofia l'unità della filosofia e della vita. Fra queste due cose l'unità c'è, ma è nella vita, ed è unità che può lasciare di sé nel pensiero soltanto una traccia ed un accenno, poiché per affrontarla concretamente bisogna sentirla e viverla. La tendenza verso questa unità di vita, è il segreto di tutti gli sforzi sentimentali e volontaristi dell'età nostra, e ci dice quello che c'è di serio dietro le maschere buffe di tanti e troppi atteggiamenti contemporanei e perché tanti problemi che

[19] Cfr. GIOVANNI AMENDOLA, *L'impotenza del pensiero*, in «Prose», vol. I, n. 4, giugno-luglio, 1907, pp. 226-231.

> al Croce sembrano morti e sono morti in realtà per la filosofia […] vivono ancora nel sentimento e nella vita.[20]

Amendola inserisce le tendenze mistiche, severamente condannate da Croce, dell'intellettuale di inizio Novecento alla fine di un lungo percorso che il pensiero compì a partire dal platonismo in cui «I filosofi […] consideravano il mondo come un aggregato di tanti domini separati e impenetrabili, il cui mistero era la somma di tutti i misteri»; passando per «un mondo omogeneo, […] nel senso che dietro le sue diversità non si suppongono più le sostanze e che tutte le diversità si muovono con libertà completa in un'unica sfera: la sfera della conoscenza»; approdando alla «filosofia moderna» che mise «in luce l'impotenza del pensiero, […] il fatto insomma che a questo mondo, non composto di sostanze distinte, c'è un miracolo che costituisce un muro resistente contro il quale il pensiero s'infrange: e cioè il *nuovo*».[21] L'*excursus* mostra che la ripetitiva tendenza dei sistemi basati sul pensiero trova una fine proprio nelle istanze che la modernità pretende. La rigidità, sia delle idee platoniche che della conoscenza illuministica, non è capace di fornire risposte né su un piano privato ed esistenziale, né su uno politico e sociale. Croce risponde a tali accuse sminuendo le differenze tra i due punti di vista e affermando: «Io dò grande importanza a tutti i problemi che preoccupano lo spirito umano; se non che domando che siano risoluti nel pensiero. Un'istanza superiore a quella del pensiero non so dove si trovi».[22] In realtà attinge dal suo sistema perfettamente autosussistente per non vedere che è proprio il pensiero a non dare più risposte e il fatto che sia «superiore» non giustifica la sua consistenza nel reale. Se la filosofia e la storia coincidono il rischio è che la storia, e quindi l'elemento a cui Croce ricorre per non perdere l'appiglio al reale, diventi uno sfondo di cartapesta in cui l'uomo non può che limitare la propria esistenza al continuo avvicendarsi dialettico del tempo.

Infatti Amendola vi scorge un grosso pericolo, ovvero di ridurre l'uomo e il suo agire a mero strumento in balia dello spirito, svuotando di senso l'esistenza. Il rischio su un piano politico è il medesimo anche su un piano privato; e regolare alla passività l'apporto del singolo non poteva essere contemplato in un orizzonte culturale e storico in cui si

[20] Ivi, p. 230.
[21] Ivi, pp. 228-229.
[22] Cfr. ID., *Carteggio 1897-1909*, Roma, Laterza, 1986, p. 322. Lettera di Croce ad Amendola dell'Aprile 1907.

erano già persi fin troppi punti di riferimento. Bisognava, perciò, partire dalla vita, da quel complesso di dinamiche interiori ed esteriori che si possono catalogare in schemi rigidi, ma in cui la fallibilità e il mistero giocano sempre un ruolo, specialmente nell'animo del poeta che non cerca risposte scientifiche, ma che lotta per un senso e un proseguo nonostante il fluire liquido e viscido della realtà, perché conscio che uno spiraglio, anche se momentaneo e non affidabile, trapassi anche i flutti più tetri.
È chiaro che il filosofo Amendola abbia poco in comune con il poeta Boine; il primo è più figlio della rigidità concettualistica crociana che il padre dell'antisistema boineiano, ma è indubbio che la ricerca nella contraddittorietà, nel dolore e nelle imprevedibilità nasca dalla volontà di trascinare su un terreno finalmente umano il grande sistema di funzionamento del mondo e del suo spirito.

Amendola vuole centrare il dibattito logico nuovamente sulla vita, per poter avvicinarsi maggiormente al bisogno di creare una società, una filosofia e una morale che rispondano alle esigenze del presente, in cui la storia non sia solamente un nucleo intoccabile che produce il pensiero, ma uno strumento da utilizzare e su cui poter agire. L'esperienza può intervenire su un livello più alto, perché è vicina alla vita, alla particolarità dell'individuo che opera e che rifiuta eroicamente la passività. Se si accettasse la costruzione logica di Croce, si accetterebbe anche di confondere l'empirico con l'ideale, perché la storia assurgerebbe a spirito universale e la volontà umana si risolverebbe in un'univoca dialettica risolutrice:

> E perciò, quella potenza del pensiero […] è una potenza sterile, della quale, dopo averla platonicamente riconosciuta per liberarci dal platonismo, non sappiamo più che cosa farci, tantochè non possiamo trarne né leggi per la natura, né norme per la morale, né precetti per l'arte — come lo stesso Croce riconosce — ed ogni volta che vogliamo far qualche cosa in ognuno di quei campi non abbiamo altra via da prendere, se non quella di rivolgerci direttamente all'empirico in noi e fuori di noi. Dunque tutt'al più la potenza del pensiero è la stessa potenza di un sovrano che regna, ma non governa.[23]

Il «sovrano che regna, ma non governa» è esemplificativo della problematica che ormai si riconosce nei grandi sistemi idealistici, capaci di catalogare il mondo e dargli un ordine

[23] Cfr. ID., *L'impotenza del pensiero*, cit. p. 229.

apparente, impossibile, però, da giustificare concretamente. È importante notare che non viene demolita la filosofia della ragione *in toto*, ma da essa si parte per raggiungere nuovi approdi. Per «riempire tutta la vita di un uomo moderno e sia sufficiente e necessario a tutti i bisogni, in modo da non lasciare fuori di sé alcun campo libero, nel quale, di fronte al particolare si muova senza freni il sentimento»[24] si deve ricorrere a una voce, o a un meccanismo, interiore che fornisce risposte e che sia capace di collocarsi nel fluire del tempo. Serve l'applicazione vissuta, dolorosa e frammentata dell'ideale nel caos della vita. Serve la morale.

Per giungervi, è interessante il passaggio che Amendola compì per mezzo della cultura psicologica europea, la quale produsse una certa curiosità per la parapsicologia e per lo studio di Janet e Freud. Con la scoperta che a essere ambigua non fosse solamente l'esistenza pratica, ma, ancor di più, quella interiore, fu inevitabile che lo sguardo indagatore si spostasse sull'io e sulla psiche, cercando di intercettare nel soggetto le ragioni che dessero senso a se stesso e al mondo. L'influenza chiaramente provenne da pensatori come Berkeley, che portò allo stremo l'empirismo, Kant, con le categorie con cui interpretare la realtà, e Maine De Biran, con la volontà come mezzo di conoscenza. In tutti e tre i casi si saldò irreversibilmente il legame tra l'individuo e la sua comprensione dello spazio esterno; così, Amendola provò a cercare nell'interiorità non solamente le modalità con cui l'io guarda al di fuori di sé, ma anche come nasce e si struttura il soggetto morale.

L'apporto filosofico e quello psicanalitico lo avvicinarono a certe tendenze psicologistiche, per cui tutto ciò che si sperimenta e tutte le norme che ci si autoimpone sono già presenti dentro a ognuno di noi, in quiete o in tormento, volte al bene o al male. Alfredo Capone riconosce una sostanziosa coincidenza tra le teorie di Freud e la filosofia della volontà:

> In effetti il concetto amendoliano di volontà attiva e di «soggetto etico» i cui caratteri sono «la permanenza e la responsabilità», coincidono nella sostanza con l'istanza freudiana dell'io che mette la sua carica energetica al servizio del «principio di realtà» di cui la repressione è solo un aspetto interno.

[24] Ivi, p. 231.

> Si può dire dunque che Amendola fu tra i pochi nel Novecento italiano ad aver compreso che la nascente psicoanalisi si poneva nella stessa linea di sviluppo dell'etica moderna, fondata sul principio dell'autonomia del soggetto che essa non nega ma ridimensiona e riformula con nuovi strumenti.[25]

La psicanalisi si dimostra capace di fornire risposte pratiche senza negare la persistenza di un nucleo interiore, fondamentale per dare un ordine agli impulsi, che altrimenti risulterebbero casuali e volti solamente all'immediatezza.

Amendola inserisce nella volontà quel principio che diventa motore per cogliere una possibile soluzione nell'insensatezza della realtà, ponendo nella morale una forza propulsiva e rassicurante. Il concetto di volontà non è, però, sempre analizzato in quest'ottica, infatti un pensatore come Michelstaedter non vuole teorizzare un principio che contiene in sé la soluzione dell'infelicità umana, ma ne propone uno che motiva l'esatto opposto, ovvero la schiavitù a cui si è costretti per colpa dei bisogni momentanei, i quali portano i soggetti a sentirsi deboli, in quanto lo scontro tra la loro volontà e quella altrui dimostra l'atomizzazione degli individui. È la società, invece, che è capace di ingabbiare e fornire un ordine in cui poter vivere, reggendo il peso del dolore innato nella condizione naturale. È esterno il mezzo di controllo attraverso cui la collettività si regola e si rende possibile e, proprio per questo, assume caratteri costrittivi e oppressivi, istituzionalizzando, inoltre, il rapporto tra servi e padroni.[26]

Diversamente, Amendola concepisce un itinerario che, a partire dalla psicologia dinamica e dalla decostruzione nietzschiana, non si arrende alla constatazione che un senso superiore risieda solamente nell'illusione e che l'originale condizione dell'uomo sia l'infelicità. Per lui, la volontà non è una pulsione, ma è la capacità di sintesi tra l'istinto e l'inibizione, portando gli argini, che Michelstaedter pone nella società, all'interno dell'individuo, il quale possiede per natura non la disperazione, ma la possibilità di controllare e generare un'azione etica e responsabile, destinata a dare nuovo senso al

[25] ALFREDO CAPONE, *Giovanni Amendola*, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 105.
[26] Michelstaedter parla degli uomini come dei «meccanismi» e aggiunge «La loro degenerazione è detta educazione civile, la loro fame è attività di progresso, la loro paura è la morale». Cfr. CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*. *Appendici critiche*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi 1995, pp. 110-111.

futuro, perché se il presente è il tempo dell'impulso animale, il divenire è il momento in cui concretizzare la sintesi operata già nel soggetto.

Si può notare che la ricerca di valore nella prassi resta sempre una priorità e, anche se la giustificazione di Amendola nasce da presupposti precostituiti e non prodotti dialetticamente, l'obiettivo è costruire nuovamente un sistema solido che dia fiducia e sostanza al mondo esterno. Dalle ceneri dei grandi sistemi filosofici del passato, qui prende forma il tentativo di creare un pensiero che dia valore ai singoli atti, per rendere ancora trasformativa l'azione umana. È naturale, dunque, che il pensiero amendoliano si sviluppi intorno alla filosofia politica, ma è interessante notare che la sua ragione d'essere sia tutta interna alla metafisica, salvando ancora una volta l'ideale per non rinunciare a un principio ordinatore. Un simile approccio ha il merito di conciliare la teoria con la pratica, infatti parte dalla filosofia di Kant, la quale unisce l'illuminismo razionalistico e l'idealismo spirituale, per rispondere ai quesiti del mondo fisico esplorando i misteri dell'io.

Ne *La volontà è il bene* chiarisce che l'etica è quell'elemento che organizza i concetti, lasciando «da parte i precetti, le norme, la classificazione degli atti morali od immorali, e delle virtù e dei vizi».[27] Questa strada costruisce un sistema che indaga le intime ragioni morali e non le leggi umane o religiose. Ciò che si deve analizzare non è un elemento definito che si riversa sul mondo sotto forma di norme da rispettare, ma il modo in cui gli individui discernono, a partire dalla loro interiorità, ciò che è giusto da ciò che è sbagliato. Porre l'uomo al centro della riflessione implica accettare che esistano delle ombre e dei misteri oltre i quali non è possibile indagare e, solo con una simile consapevolezza, si può parlare in modo autentico della realtà; infatti Amendola non riflette sulle leggi umane, ma su quello spazio morale, misterioso perché soggettivo, che congiunge l'io e il mondo.

La volontà è, dunque, un principio che permette di agire in modo giusto, ma che non produce di per sé l'azione, poiché, se così fosse, sminuirebbe il ruolo dell'individuo, costringendolo a un comportamento che non dipende da lui. Il soggetto, infatti, è effettivamente la fonte dell'atto e la volontà si limita a imprimere su di esso un controllo; Amendola dichiara che è proprio questo il punto che dimostra la novità del suo pensiero e che attribuisce nuova importanza all'uomo. Grazie a tale approccio, sostiene che si possa superare tale visione:

[27] GIOVANNI AMENDOLA, *La volontà è il bene*, in *Etica e biografia*, Milano, Ricciardi, 1953, p. 6.

> Di solito la volontà viene miticamente concepita come agente dinanzi una *tabula rasa*: là sopra essa deve costruire il mondo dell'azione. Le azioni possibili esistono, come in archetipo, nella volontà; ma alcune restano nel limbo o nel paradiso terreste dei propositi, altre invece scendono effettivamente nel mondo reale. […] Ma in tal modo si assegnerebbero alla volontà due funzioni radicalmente diverse: […] creare il contenuto delle azioni, e […] far sì che tale contenuto non resti una semplice idea […].[28]

Se si accettasse questo punto di vista, si considererebbe la volontà come spazio riempito da azioni in potenza, rischiando di transustanziarla in soggetto divino; invece ciò che va fatto è portare ancora una volta l'umano al centro della riflessione, calando nell'intimità la componente precostituita in questi termini:

> l'azione della volontà […] non trova già dinanzi a sé il vuoto da riempire con azioni suscitate dal nulla, con contenuti concreti creati *ex-novo*; bensì le sta dinanzi la personalità umana tutta intera, di cui essa stessa è parte fuori della sfera pratica, ma a cui nella vita morale essa si contrappone. Le sta di fronte la personalità con l'inesauribile ricchezza dei contenuti pratici, i quali si estrinsecano in innumerevoli e sempre rinascenti tendenze all'azione. La personalità umana — che è per l'etica un presupposto — non è un cadavere che la volontà debba muovere; è viceversa una vivente molteplicità e complessità di fini *dati*, di fronte ai quali la volontà deve prendere il suo partito.[29]

L'uomo diventa un recipiente dal quale la volontà attinge ed essa può solo limitarsi al controllo di ciò che è già presente, perché «il contenuto delle nostre azioni le sfugge, perch'esso è un dato che noi non possiamo volere o non volere».[30] In noi è presente, da sempre, una «spontaneità creatrice», ovvero le passioni e gli istinti, e una regolatrice, ovvero la volontà.

Per chiarire in che modo la volontà agisca sugli impulsi dell'uomo, parte dalla distinzione tra la «modificazione» e la «causa», ovvero le due «rappresentazioni» che permettono di capire la formazione di un'azione. Nel primo caso si sperimenta la semplice passività, mentre nel secondo caso la vera e propria volontà. La causa necessita di un

[28] Ivi, p. 11.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*.

impulso che dà all'atto la volontarietà, mentre la modificazione crea un cambiamento materiale, ma privo di alcuna ragione profonda. Un cambiamento di stato prodotto da un uomo non è necessariamente un'azione, ma può esserlo solamente nel caso in cui è la volontà a permetterlo, come se essa imprimesse un lascia passare a delle «tendenze» che «diventano azioni, solo nel momento in cui […] dà loro libero corso».[31] Tutto ciò che le sfugge è una non-azione, o, in modo improprio, un'azione cattiva, la quale non presume alcuna causa all'origine del suo manifestarsi, ma viene semplicemente lasciata defluire al di fuori.

«La volontà […] ha la sua forma naturale nell'inibizione»[32] e in questo modo si relaziona col tumulto interiore che vuole emergere e che, senza sorveglianza, rischierebbe di farlo in maniera incontrollata e pericolosa. La sua essenza è di amministrare l'impulso e di trasformarlo in azione virtuosa e morale. Questa forma di resistenza non si può considerare né come il controllo del giudizio degli stoici, né come l'ascetismo di stampo schopenhaueriano; in entrambi i casi si presume di non avere potere su ciò che la realtà ci propone come caotico e doloroso, infatti le risposte che danno sono, nel primo caso, di vincere il dato concreto pensando in modo non distruttivo; nel secondo caso di interrompere l'impulso volontaristico che causa le naturali passioni, individuando nella passività l'unico strumento per non alimentare l'atavica violenza universale. Se lo stoicismo risolve i problemi dell'esistenza con un rivolgimento interiore tutto volto al controllo del pensiero, Schopenhauer lo fa più su un piano materiale della vita, ma sempre con la convinzione di non poter intervenire attivamente sulla violenza insita nella volontà umana, evitando semplicemente di attivarla.

Amendola, diversamente, è convinto che la soluzione sia già interna all'uomo e che ci si possa adoperare prima che il conflitto o la violenza si manifestino nella storia. La sua filosofia è interamente dedicata alla costruzione di un presente volto al futuro, basandosi sulla ferma convinzione che sulla realtà si possa e si debba agire, e, dunque, è anche per questo che chiarisce che l'inibizione non è una sterile repressione, «non è una serie di distruzioni che facciano della vita un deserto».[33]

In questo caso, come nel caso di Michelstaedter, si percepisce che sulle persone agiscono due forze, una, violenta e istintuale, e l'altra, volta al controllo e alla repressione;

[31] Ivi, p. 12.
[32] Ivi, p. 13.
[33] Ivi, p. 14.

ma se nel goriziano entrambe generano sofferenza, nel napoletano la seconda è rassicurante, proprio perché non imposta. La sua collocazione è interiore, naturalmente già presente e non un prodotto che la società applica su ciascuno individuo, schiacciandolo contro i suoi bisogni e la vera essenza. La volontà di Amendola ha in comune con la rettorica di Michelstaedter la capacità di garantire all'uomo una vita nell'ordine, nella socialità e nel futuro, emancipandosi, però, nel suo valore prettamente propositivo e avulso da una violenza costrittiva e contro natura, infatti essa «non perviene mai a distruggere la materia dell'operare»,[34] si relazione armonicamente con la componente insita, appunto per natura, nell'uomo e

> si realizza non già nella distruzione delle passioni, bensì nella loro dominazione; che la volontà è appunto tale in quanto piega qualcosa che si ribella al giogo, e mantiene costrette nel ferreo vincolo della sua unità, forze tendenti a sfuggire al suo controllo ed a manifestarsi per orbite autonome. Se questa materia ribelle, da soggiogare continuamente, viene a mancare, la volontà manca del suo punto di appoggio e resta soltanto potenziale: e mancando il contrasto non è più il caso di parlare di moralità. Pertanto l'apatia non solo non rappresenta lo stato perfettamente morale, ma è invece lo stato amorale per eccellenza.[35]

Le azioni umane, essendo controllate da un'etica personale, non possono essere giudicate in modo oggettivo, perché i comportamenti manifesti non testimoniano in che proporzione la volontà agisca sugli impulsi e «l'attività di molti uomini d'azione altro non è che l'estrinsecazione naturale di una personalità sovrabbondante», mentre «l'attività vera, e cioè […] strettamente volitiva, esistente in tali uomini, non è sempre grande, e ben di rado uguaglia la loro potenza personale».[36] Le grandi gesta sono, dunque, una fatalità e non un merito e la percezione sociale dipende solamente da costrutti non veramente morali. «intensi centri di attività volitiva potrebbero scoprirsi in uomini, la cui attività esterna è stata appena considerevole, e talvolta quasi nulla»[37] nei quali, invece, ha avuto luogo un vero e proprio campo di battaglia che esteriormente si è tradotto in azioni comunemente considerate semplici e prive di interesse, ma che sono state frutto di fatica e dedizione, grazie alla forza della volontà e alla convinzione di poter imprimere il

[34] *Ibidem*.
[35] Ivi, p. 20.
[36] Ivi, p. 24.
[37] *Ibidem*.

principio etico sul mondo e sullo scorrere della storia, anche senza riceverne il riconoscimento.

L'interesse per le vite semplici, date sempre per scontate e amalgamate in un unico insieme uniforme e incapace di rappresentarne le differenti tendenze, nasce anche da qui, dall'idea, cioè, che in qualsiasi essere umano risieda un principio prezioso e che ogni sua emanazione, sia essa apparentemente notevole o meno, è comunque grande e, talvolta, anche più degna se non coincidente con ciò che la società ritiene meritevole di riconoscimento.

I vociani sperimentarono sull'autobiografia perché in essa riconobbero il mezzo letterario per eccellenza attraverso cui raccontare una vita, semplice o complessa, morale o amorale, memorabile o mediocre, nella quale fosse possibile entrare in profondità, nell'invisibile dell'animo che solo loro, in quanto protagonisti, potevano conoscere. È il genere dell'autenticità, ma soprattutto della volontà, ovvero della spinta ad agire per imprimere sulla vita il segno di una scelta e per prendere parte all'insieme di chi sceglie di essere artefice e non vittima del proprio destino e della storia. La presa di coscienza alla fine de *Il mio Carso* e di *Ragazzo* rientra nella convinzione che le giuste coscienze e le giuste moralità, se unite e collaboranti, possano sovvertire gli errori dell'umanità, per sollevare la storia dal dolore in cui versa e permettere di guardare al futuro con speranza, perché vivere solamente nel presente non è sostenibile, non dà all'uomo la possibilità di manifestare la sua naturale tendenza alla costruzione e alla progettazione del futuro, ponendo delle basi stabili in ciò che verrà nonostante lo scorrere della storia appaia confuso, fluido e sempre più pericoloso. La volontà di Amendola è, infatti, un principio che si realizza in divenire:

> "[…] [La] personalità […] attraverso la volizione, ricostruisce e trasferisce il proprio valore nell'avvenire: e ciò fa mediante una sintesi che costituisce uno sforzo ed una creazione" in una volizione che è personalità reale, capace della legge. Si tratta di una concezione in cui la volontà non contraddice la legge, ma invece la crea, la libertà non è ostacolata da essa ma vi si realizza, lo scontro tra personalità ed etica è solo l'affermazione della concreta realizzazione dell'individuo in cerca della propria maturità di scelta.[38]

[38] Cfr., CLEMENTINA GILY REDA, *L'esperienza filosofica di Giovanni Amendola*, in *Giovanni Amendola. Una vita per la democrazia*, a cura di Maria Rosaria De Divitiis, Napoli, Arte Tipografica, 1999, par. 2, capov. 9, in rete: https://www.clementinagily.it/wolf/wp-content/uploads/2018/07/GF-Saggi-Gily-L%E2%80%99esperienza-filosofica-di-Giovanni-Amendola-2.pdf, consultato il 10/0672026.

Porre tutto il destino del soggetto nella facoltà di scelta è estremamente ottimistico, ma, in questo modo, l'azione è totalmente in balia delle singole individualità che, in quanto umane, possono sbagliare. L'errore, pertanto diventa parte integrante della vita e non una semplice eccezione; è così che Amendola prevede l'esistenza di un elemento divino come garante dell'unità morale nei casi in cui la sola volontà non sia sufficiente per far vincere la giusta inibizione. È la grazia che interviene come un secondo livello di controllo nel momento in cui si fallisce, in cui la forza interiore non basta per controllare le naturali passioni. Il fallimento è naturale ed esso permette di entrare in contatto con la componente divina, la quale, intervenendo nel momento in cui si erra, non sarebbe altrimenti conoscibile, così come non sarebbe conoscibile la volontà senza gli impulsi, anch'essi, interni al soggetto. I due argini che garantiscono una vita morale sono percepiti su due livelli differenti, ma entrambi si attivano solamente a partire dall'errore, dall'imprevidibilità, dalla mutevolezza dei destini individuali e dall'interiorità.

La grazia, però, non è equamente distribuita

> poiché [la grazia] appare a chi la riceve come il prodotto di un agente trascendente — e cioè appunto perché qualcosa viene a sostituire, nella sua opera, la volontà, ch'è l'immanente — così riveste il carattere dell'*arbitrarietà*, che bisogna rilevare e contrapporre a quello della *meritorietà* proprio dell'azione morale. La grazia è sempre gratis-data; essa non ha alcun rapporto con meriti preesistenti, che l'attirino ed in qualche modo la giustifichino — rappresenta un principio assolutamente libero, una assoluta novità che interrompe la serie dell'esperienza interna, ed inserisce in questa dei risultati durevoli.[39]

Nell'arbitrarietà risiede la sua essenza divina che la fa percepire come necessariamente esterna, perché capace di intervenire al di sopra della fallibilità umana, con la quale, invece, la volontarietà deve convivere. Nonostante la differenza ontologica tra queste due linee «non bisogna intendere che, come regola, la vita morale rappresenti una condizione sfavorevole per lo sviluppo della coscienza religiosa; poiché avviene anzi che s'inizi in basso (fase etica) un processo che poi si conclude in alto (fase religiosa)».[40] Questo tipo di morale ha lo scopo di unificare la personalità nel soggetto etico, per non permettere

[39] G. AMENDOLA, *La volontà è il bene*, cit., pp. 27-28.
[40] Ivi, p. 30.

che essa si frantumi in balia di una tendenza più forte delle altre e che i vari stati di coscienza animino il soggetto autonomamente, perdendo la manifestazione dell'individuo nella sua interezza e la collaborazione di ogni singola parte con le altre; allo stesso modo la grazia deve garantire una continuità con la volontà e non può permettere che sia presente uno scarto, perché minerebbe questa armonia, infatti essa, nel momento in cui la morale non ha sufficiente forza per indurre all'azione, subentra non come un'entità lontana che funge da modello e a cui autonomamente ci si deve adeguare, ma come una forza che dall'esterno corregge l'uomo. Gli effetti del principio religioso sulla persona sono duraturi e stabili e non presumono una continua lotta per il dominio di sé, poiché l'azione proviene da una presa di coscienza superiore e senza conflitto. La trascendenza è uno stato di quiete che capita senza possibilità di scelta e, per questo, assomiglia a quello dei mistici, perché essi, senza volerlo, vivono il sovrannaturale nella sua inevitabilità; la differenza sta nel fatto che, mentre in ambito cristiano viene fornito loro un privilegio teologico ed esistenziale, per Amendola la grazia è solamente un altro mezzo per raggiungere l'unità dell'io interiore,[41] e non dell'io con un Dio esterno e, ormai, muto.

Nell'esperienza del moralismo vociano si può direttamente studiare la tendenza dell'uomo del primo Novecento di cercare, nel caos di tempi in cui i grandi sistemi assolutistici non sono più in grado di fornire risposte esistenziali adatte, un'ideale a cui tendere e a cui aggrapparsi, per poi constatare che anche esso non è altro che un'illusione ben confezionata, sterile e incapace di parlare al mondo. Per questo motivo la filosofia di Amendola fornisce una possibile soluzione, perché posiziona nuovamente l'uomo al centro del dibattito filosofico, tenendo in considerazione le nuove scoperte relative alla psiche e la necessità di aggrapparsi a dei valori stabili che non siano fredde idee al di fuori dell'individuo e che possano avere una diretta applicazione sull'esperienza. È così che la morale fornisce la risposta migliore per credere in qualcosa capace di adattarsi alla prassi, al soggetto, alla sua interiorità e a un'etica attraverso cui è ancora possibile agire e fermare il disordine del reale.

[41] L'idea che la vita religiosa sia un'alternativa all'etica è di derivazione kierkegaardiana, per approfondire cfr. FRANCO FERGNANI, *Kierkegaard: le idee, i personaggi, gli pseudonimi*, Milano, CUSL, 1987; SØREN KIERKEGAARD, GIOVANNI VELOCI, *Filosofia e fede in Kierkegaard*, trad. di Agostino Miggiano e Kirsten Montanari Gulbrandsen, Roma, Città nuova, 1976.

1.2 Slataper e l'azione etica come espressione dell'unità individuale

Il volontarismo di Amendola divenne il fulcro attorno a cui si risolse la ricerca esistenziale e filosofica di Slataper. Ancora studente, citò, nella sua tesi di laure dedicata a Ibsen, un passo da *La volontà è il bene* per fornire la base teorica da cui partire per analizzare i tipi umani presenti nei drammi dell'autore norvegese; non perché vi fosse una correlazione diretta, ma perché scorse, in quella filosofia, l'essenza drammatica dei personaggi, i quali, in varie forme, si presentano sempre in tensione tra due direttive opposte, tra l'istintualità vitalistica e il controllo civile, tra la distruzione e la costruzione, tra la passione e la forma. Lo iato tra ciò che si sente e ciò che si deve essere, tra la morale e l'azione spontanea, è certamente presente nelle opere di Ibsen, ma, il fatto che lo indaghi anche in relazione all'autore, ci fa capire che crede fermamente che quel principio non è solamente un mezzo attraverso cui i personaggi letterari sono stati costruiti, perché dimostra che già la vita di per sé produce il medesimo schema, infatti «egli deve aver presentito l'importanza di quella crisi europea […], dubbioso di sé e incerto fra le idee borghesi e religiose di casa sua e un bisogno organico di libertà felice che lo rendeva miscredente al Dio domestico, dogmatico e arcigno».[42] La tensione tra un'istanza ordinatrice e una distruttrice è la medesima che, come abbiamo visto, indusse a volgere lo sguardo verso l'idealismo nel mezzo della crisi dei valori; allo stesso modo, secondo Slataper, l'autore norvegese percepì una crisi che, a posteriori, possiamo perfettamente sovrapporre a quella di fine secolo.

Sicuramente lo studente triestino lesse, nelle opere di Ibsen, una sensibilità vicina alla sua e al suo tempo, ma è altresì vero che applicò, anche per questo motivo, il proprio giudizio morale all'opera; si emancipò dalla critica crociana, consegnandoci un'analisi che parla anche di sé stesso, di ciò che si sistematizzò e divenne spiegabile per mezzo degli schemi dell'interprete, ovvero di colui che entrando nell'opera scoprì sé stesso e la propria realtà. Pertanto, parlando dell'Ibsen di Slataper, in questo contesto, non si presume che il primo preannunci il pensiero del secondo, ma soltanto che le affinità, comunque innegabili sia sul piano filosofico che artistico, si siano trasformate in un'analisi capace di parlare tanto dell'autore esaminato, quanto di quello esaminante.

[42] SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 12.

È per questo che quando sostiene, in riferimento al quarantotto norvegese, che «Le classi benestanti erano ormai corrotte dal dominatore: si cercò il popolo e si trovò la nazione, si cercò la nazione e si trovò il popolo»[43] non si può evitare di sentir risuonare le accuse contenute nelle *Lettere triestine*. La frustrazione di sentirsi parte di un popolo privo della sua nazione trascende l'esperienza individuale, così la Norvegia si sovrappone a Trieste, lo spaesamento prima romantico e poi realista di Ibsen si allinea con il modernismo di Slataper e la ricerca di un *ubi consistam* patrio nel contadino nordico si rispecchia nel pastore-contadino carsico. «La "Norvegia" era un'idea entusiastica che doveva creare e organizzare una nuova vita prima di poter dare una nuova arte»;[44] dunque l'accusa a Trieste di non avere «tradizioni di coltura» è del medesimo tipo di quella che rivolse alla nazione scandinava e, come fece il drammaturgo di Cristiania, anche Slataper, per ripristinare un nucleo originale comune, inizia la riflessione dalle singole individualità, dalle loro responsabilità e soprattutto dalla loro volontà etica.

Pertanto la persona, nella sua isolata esistenza, ha un valore che è tutt'altro che marginale rispetto alla comunità; la sua affermazione non è la manifestazione di un nucleo ideale e le sue azioni non sono volute da uno spirito universale, perché ha una dignità propria che può generare una società che funziona eticamente come conseguenza del funzionamento morale dei singoli soggetti. Attribuire nuova importanza all'azione individuale non significa rifiutare le teorie della *Kultur*, ma significa cogliere la differenza tra comunità e società teorizzata da Tonnies;[45] nel caso di Slataper, infatti, l'aggregazione a cui guarda non è un appiattimento, ma il frutto del fiorire individuale, in cui ci si deve prendere la responsabilità di agire, in cui è contemplato l'errore e in cui anche la sofferenza può diventare materia creatrice, perché la lotta esistenziale per la vita e l'affermazione del proprio destino attraverso il dovere sono necessarie per dare valore all'esistenza, altrimenti impossibile in una comunità in cui il valore personale si annulla in quello della nazione. Anche alla fine, nella deflagrazione della guerra in cui Slataper cede alle spinte più nazionalistiche, pur disallineando la prassi dall'ideale, non disattende il rispetto per l'azione, sa di scegliere volontariamente il proprio fronte e non perché parte della comunità italiana, ma perché consapevole di esaudire una necessità innanzitutto

[43] Ivi, p. 19.
[44] Ivi, p. 21.
[45] Cfr., FERDINAND TÖNNIES, *Comunità e società* (1887), a cura di M. Ricciardi, trad. di G. Giordano, Roma-Bari, Laterza, 2011.

soggettiva. Ne *Il mio Carso* il lavoro non è alienante e la società della città non è disgregante atomizzazione, si può respingere o considerare asfissiante, ma è corroborante, permette all'uomo di rifiutare la resa e lo costringe a lottare per vivere, lo porta a scegliere ogni giorno la propria strada. Scipio prova a farsi impiegare al Credit e quando entra in quel mondo non prova disgusto o noia, ma ne resta affascinato, è come se entrasse in un regno incantato, vivo di una strana energia segreta che la sua gioventù non è ancora capace di concepire fino in fondo: «Appena montai la larga scalinata, piena di stucchi e d'indicibili lampadari, il silenzio del lavoro mi fece poggiare i piedi zitto, come se disturbassi, alla fonte, la pulsazione di un mondo misterioso».[46] Lui non può ancora entrare in quel mondo, infatti viene rifiutato perché privo di una preparazione pratica; la società lo riconosce come un intellettuale estraneo al mondo che materialmente progredisce e ciclicamente si genera. La letteratura fine a se stessa non è vitale, è estranea alla natura volitiva dell'uomo:

> Ma i discorsi d'arte e di letteratura m'annoiano. Io sono un po' estraneo al loro mondo, e me n'addoloro ma non so vincermi. Amo di più parlare con la gente solita e interessarmi dei loro interessi. Può essere che tutta la mia vita sarà una ricerca vana d'umanità, ma la filosofia e l'arte non m'accontentano né m'appassionano abbastanza. La vita è più ampia e più ricca. Ho voglia di conoscere altre terre e altri uomini. Perché io non sono affatto superiore agli altri, e la letteratura è un tristo e secco mestiere.[47]

L'azione deve collocarsi al centro della storia umana e l'arte non ha un valore autonomo di per sé, perché è il prodotto di uno specifico orizzonte sociale; il meccanismo è esattamente opposto a quello di Hofmannsthal, il quale identifica la politica nell'arte e affida all'artista il ruolo di profeta, come se fosse tutt'uno con lo spirito, trascendendo sé stesso in quanto unico intero in un mondo lacerato.[48] Dunque la cultura può essere morale solo se l'individuo, prima ancora della collettività, si assicura di condurre un'esistenza innanzitutto volitiva e capace di bilanciare l'istinto naturale e l'inibizione di stampo amendoliano. Certamente la letteratura può avere una funzione educativa, ma non può

---

[46] SCIPIO SLATAPER, *Il mio Carso*, Firenze, Libreria della Voce, 1912, p. 66.
[47] Ivi, pp. 71-72.
[48] Cfr. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *La letteratura come spazio spirituale della nazione* (1927), a cura e trad. di Michele Bonsarto, Torino, Aragno, 2019; ID., *Lettera di Lord Chandos* (1902), a cura e trad. di Giancarlo Lacchin, Milano, Mimesis, 2008.

essere il principio di conseguenze materiali, perché si assurgerebbe a un ideale astratto e avulso dalla storicità secondo il modello hofmannsthaliano; infatti quando Slataper in *Ibsen* sostiene che «il poeta non è qui per cantar sogni, ma, responsabile della potenza che gli è stata affidata, deve educare il suo popolo a libertà e grandezza» non intende, come potrebbe sembrare, che l'artista possieda un ruolo profetico, perché aggiunge che «bisogna esser uomini, anche a costo di patir miseria e inimicizia; vivere e agire nella pienezza dei doveri, non scappare sulle cime»; pertanto deve rendere la sua opera emanazione della volontarietà, la quale assurge da principio etico e anche estetico, tutto interno all'individuo e alla prassi, in quanto l'artista non può «scappare sulle cime», non può considerarsi un principio alienato, ma è costretto a «vivere e agire» su un piano esclusivamente reale.

Proprio perché Slataper considera l'arte come emanazione della vita e la vita come emanazione del principio etico, non sorprende che individua nella morale il principio tragico alla base dei drammi di Ibsen. In *Brand* riconosce una tensione esistenziale propria «dei grandi poemi epici», definendo l'opera una «tappa dell'umanità», infatti in essa si concretizza, attraverso il protagonista-simbolo, la volontà intesa come sacrificio e rinuncia. È «il poema della *Critica della Ragioe pratica*»[49] kantiana in cui Brand combatte tetragono la mutevole realtà e i mutevoli valori intorno a lui, incarnando il ruolo di predicatore-profeta che sente il dovere di istruire la sua comunità, per mutare le menti e gli spiriti, per insegnare a vivere senza compromessi e per mostrare la via del dovere. Per realizzare se stessi, si deve essere disposti a sacrificare qualsiasi cosa, anche la propria famiglia, seguendo la religione della volontà, ovvero quel principio che rende obbediente e che adegua l'individuo alla norma. Brand è, infatti, pura forma, e crede di essere la diretta emanazione del principio morale; ma Slataper sottolinea che esso produce sofferenza e stasi perché è mal compreso, in quanto Brand vuole sovrapporre la sua vita a una legge che non è propria. Il fraintendimento fatale, dunque, riguarda il tentativo, perseguito ciecamente, di adeguare le azioni a un nucleo esterno all'individuo:

> Cosicché la massima cui l'uomo deve ubbidire è: «Fa dipendere la tua volontà da una legge che sarebbe propria di una volontà perfetta, quale non è la tua». In questa terribile constatazione: «quale non è la tua» è il centro del dramma di Brand, il nostro dramma.

[49] SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, cit., p. 67.

> Perché egli decide di consacrarsi tutto a questa legge. Egli non si pone […] il problema dell'autonomia del valore. Egli sente che «l'uomo può ciò che deve (soll); e quando dice: non posso, allora egli non vuole» (Fichte). E il suo popolo è proprio quello che dice: non posso, perché non vuole.[50]

L'errore compiuto è prettamente ontologico, perché l'incapacità di distinguere l'etica dalla legge implica un mancato riconoscimento della volontà come di un principio immanentemente umano, presente a suo modo in ogni individuo.[51] È per questo motivo che in *Brand* la volontà non è più il bene e che la cattedrale di ghiaccio, simbolo dell'immobilizzazione di una materia in continuo mutamento, svanisce sotto il peso di una slavina. È interessante notare che è proprio Gerd, incarnazione della spiritualità estrema, a causare la catastrofe finale, sparando al falco simbolo del compromesso e così dimostrando che la fede priva di compassione può solo che franare su sé stessa; il rapace, però, non viene colpito, essendo un'allucinazione, infatti il compromesso non esiste nella teoria della volontà, poiché non è necessario trovare un punto mediano tra l'ideale e l'uomo se l'ideale non è una forma esterna, ma un principio esclusivamente interiore.

Nonostante la fine tragica di Brand sia la conseguenza diretta di un errore filosofico ed esistenziale, Slataper evidenzia l'importanza del personaggio, attribuendogli un ruolo fondamentale nella storia della letteratura (definendo l'opera una «tappa dell'umanità»), poiché egli è in grado di riconoscere che la volontà è innanzitutto inibizione. È un passaggio chiave nell'architettura filosofica della vicenda e dà la possibilità al giovane studente triestino di dimostrare che non è l'inibizione di per sé a essere un problema, ma il mancato riconoscimento della sua autentica essenza.

> [Brand] non conosce una volontà organizzatrice di tutta la ricca e meravigliosa persona umana: la volontà è divieto, e assoluto. È la legge di rinunzia. Non sa norma d'azione; sa solo che la coscienza comanda di rinunziare a tutto ciò che ci fa piacere, e ciò che la coscienza comanda è bene. A tutto bisogna rinunziare: «rimane eterno solo ciò che è morto»: è qui il centro del dramma, coincidente con il suo culmine artistico, quando, dopo aver rinunziato con animo puro al figlio e al ricordo doloroso del figlio, Agnese gli muore, anch'ella, ed egli rimane solo nella sua terribile volontà.[52]

---

[50] Ivi, p. 68.
[51] Cfr. G. AMENDOLA, *La volontà è il bene*, cit., pp. 6-7.
[52] SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, cit., p. 69.

Il principio scatenante la *désis* è l'assoggettamento della volontà a una sterile inibizione che, a differenza del principio amendoliano, non è propulsivo, non è «ordine di ricchezza», ma è volto solo a se stesso, rendendo «a deserto tutta la vita», per questo Slataper non può accettarlo e afferma: «noi ci ribelliamo al suo comandamento; ed egli ci appare […] rasentante in certi attimi la follia». L'errore in cui cade Brand è doppio; non soltanto nega l'azione come frutto del germogliare «della naturale personalità ricca», ma non comprende nemmeno l'amore divino. Egli non accetta che la grazia sia casuale, che sia un principio esterno che non dipende dalla volontà, che si può ricevere o meno, che può donare la salvezza anche senza merito. Disprezza la preghiera perché essa diventa il simbolo della passività e dell'impotenza, ma di fatto anche le sue azioni si incartano in una passività più involontaria, ovvero quella che adegua l'agire, effettivamente sostenuto dalla volontà, a una forma tutta esterna, definibile come legge o come idea. Slataper vede la religiosità di Amendola agli antipodi di quella di Brand; mentre la prima è una grazia a cui ci si deve abbandonare nel momento in cui fallisce la forza della volontà, la seconda, pur odiando l'ipocrisia del cristianesimo secolare, cerca la dottrina e il comandamento, ma non il sentimento. La grazia del filosofo napoletano non è passività, ma aiuto; è sostegno per agire nel giusto, rappresenta la possibilità di coniugare azione e fede e la sua essenza causalistica è fondamentale per garantire che l'uomo non si arrenda alla tanto temuta inattività; perché la vita comunque continua a chiedere di andare avanti, di provarci con le proprie forze, in quanto la grazia non è una certezza, ma una sorte che capita.

Negli errori che riconosce a Brand, Slataper evidenzia il pericolo delle interpretazioni errate della teoria della volontà di Amendola, opponendovi l'autenticità vitale e generativa del messaggio originale. Analizzando il *Peer Gynt*, invece, considera il fallo scatenante il dramma non di tipo ontologico, ma esistenziale, perché nel protagonista la riflessione sul piano metafisico non inizia nemmeno. Mentre Brand, seppur sbagliando, vive continuamente cercando la verità, Peer non indaga mai il senso della vita, con l'unico obiettivo di essere autenticamente se stesso, ma riducendosi a una versione limitata e in potenziale, in quanto involuta, del suo essere.

> I trolli stabiliscono così la differenza principale fra essi e l'uomo: l'uomo dice: «Sii te stesso» […]; i trolli dicono: «Ti basti d'essere come sei» […]. Son due modi d'essere se stessi: il brandiano e il gyntiano: ed è proprio del carattere di Gynt di scambiarli, di credere d'obbedire al primo mentre è schiavo del secondo. Per la stessa ragione egli per coonestare ogni suo atto si serve di massime morali. È che il male ha ribrezzo di sé stesso, e proprio in quanto crede d'essere bene è male.[53]

Gynt è puro movimento e la sua vita è priva di punti fermi; è continuamente mosso da istanze momentanee che traveste da esigenze personali. Non comprende la vera essenza dell'essere umano e crede che la sua autentica realizzazione passi per il libero fluire delle passioni, sostituendo le egoistiche pulsioni al principio morale. Secondo la prospettiva di Amendola, le sue azioni non sono nemmeno volontarie, rappresentando la pura passività e la mancanza di controllo; le esigenze istintuali fluiscono senza controllo e invadono la realtà senza mediazione alcuna, distruggendo la propria esistenza e quella altrui. I troll, simbolo della vita selvaggia, dichiarano che loro si bastano così come sono, nel senso che si accontento di essere solamente la parte animale e originaria di loro stessi, evitando di realizzarsi in toto per mezzo della volontà e rinunciando a coniugare il nucleo primordiale e istintuale con quello etico.

Slataper chiarisce che essere veramente se stessi significa essere capaci di conciliare ogni propria parte, sia quella mutabile e animalesca, che quella etica che è capace di controllare e fornire di senso la vita. Brand a differenza di Peer comprende la necessità di vivere all'interno di argini capaci di fornire delle certezze, ma non vede in se stesso tutta la complessità di un'unità che nasce dal disordine e dall'istinto; ciò che vede è solo la forma a cui adeguare la propria essenza, distruggendola. Per Slataper, il confronto tra i due personaggi non è solamente un'opposizione tra la natura istintuale e quella ideale, ma tra diversi livelli di raggiungimento della vita giusta; infatti Peer si ferma all'istintualità, mentre Brand approda alla volontà, ma si allontana così tanto dall'umanità da disunirsi, accecandosi nella pura forma, così lontana da essere falsa.

Slataper, per mezzo dell'analisi dei personaggi di Brand e Peer, giunge alla conclusione che

[53] Ivi, p. 82.

> L'individuo […] è una specie di dato supremo che nasce con in potenza tutta la propria vita. Si tratta dunque di svilupparsi indipendentemente, difendendosi magari con robusto egoismo, con «egoismo puro sangue»; esser fedeli in verità e libertà a sé stessi, negando tutto ciò che non è nostro, che è ambizione e vanità, bugia. Quest'è agire moralmente. Grandi, immensamente grandi, quelli che vogliono essere più di quel che sono: ma di tragica, orgogliosa grandezza. Bisogna trovare la propria personalità e ubbidire. Essere «liberi nella necessità».[54]

L'uomo, pertanto, deve realizzarsi nella volontà per essere ciò che la propria originale unità gli chiede, altrimenti si tradisce. Riconosce nella storia della civiltà una continua oscillazione tra la conoscenza e la sua negazione (tra il regno di Dio e il gaudio ellenico e tra il gaudio ellenico e il sacrificio cristiano) ponendo a cavallo tra le due direttive (che in specifici periodi storici si sono sviluppate totalmente) delle figure di rottura come Caino o Giuda, che permisero la fine di epoche prive di unità (in cui «bisogna dare tutto a Cesare o tutto a Dio») e la nascita di un terzo regno, quello dell'uomo-Dio (non sovrapponibile con la figura di Cristo), capace di unire in sé «il Pan […] e il Logos». Questi due sviluppi della storia umana non sono altro che le due parti fondamentali dell'uomo, quella istintuale e quella regolatrice, che devono essere accolte e rispettate per garantire un equilibrio complessivo. Slataper per fornire degli esempi concreti di ciò che significa la mancanza di unità, analizza alcuni personaggi femminili delle opere di Ibsen, allargando la riflessione al ruolo della donna nella società. Non è chiaro se l'analisi portata avanti sia una critica protofemminista, ma sicuramente dimostra un importante e genuino interesse per la questione, che travalica la semplice materia letteraria e approda nella pura prassi.

Partendo da Nora di *Casa di bambola* evidenzia che la figura femminile, all'inizio del dramma, vive esclusivamente in funzione del marito, sacrificandosi esclusivamente per lui, mancando di coscienza universale, come se non sentisse «nessun legame con il lontano e l'astratto» e riducendo «tutto all'individuo e all'individuo amato». Le ragioni non sono certamente naturali, come vorrebbe far credere Weininger,[55] ma prettamente sociali:

---

[54] Ivi, p. 100.
[55] Cfr. OTTO WEININGER, *Sesso e carattere* (1903), a cura e trad. di Giulio Fenoglio, Milano, Mimesis, 2012.

> Ora questo essere, questa povera creatura che noi vogliamo povera e bisognevole del nostro aiuto e che teniamo lontana da ogni attiva partecipazione sociale, pretendiamo poi che sia ubbidiente e la giudichiamo secondo quella stessa legge, fatta da noi, che la obbliga a non capir sillaba di essa. Le abbiamo tolto ogni corresponsabilità, e poi le domandiamo che sia corresponsabile. Quando Selma (nella *lega della Gioventù*) pregava le dicessero ciò che li affannava, rispondevano: «Sono cose troppo pesanti per te»! Ecco ora il suo grido: «Com'ero assetata d'una goccia dei vostri affanni! Ma se io ve ne pregavo, mi allontanavate con un piccolo scherzo. Mi vestivate *come una bambola*; giocavate con me come si gioca con un bimbo. E io avrei sopportato qualunque peso con tanta gioia; io avevo nostalgia per tutto ciò che turbina e innalza, innalza. […]»[56]

La condizione in cui versa la donna è la stessa in cui versa l'uomo che non è stato capace di indagare il proprio nucleo morale, cedendo all'essenza più istintuale e distruttiva. Nora di *Casa di bambola* è il simbolo dell'essere umano che passa da una condizione parziale a una totale, finalmente consapevole di poter agire per una versione più alta di sé, volta a soddisfare interamente la propria umanità, trasformando le passioni in azioni etiche. Per Slataper, Nora, come tutti i personaggi femminili, è cresciuta col principio del «meraviglioso» che le fornisce la capacità di illudersi dell'eroicità del marito, il quale carica su di sé tutte le fatiche da cui la donna resta estranea, sancendo un patto esclusivamente ricattatorio, in cui la parte alleviata dai doveri sociali deve, come unico obbligo, amare. Lei, «tirata su come una bambola», non può che ragionare come un bambino e, non a caso, è accomunata al giovane Brand proprio nella componente immaginativa, mistificando la realtà e costruendo per sé una realtà falsa che la porta ad agire in modo sbagliato, senza la minima cognizione di causa e senza un sufficiente raziocinio.

La donna diventa il simbolo di tutte quelle società in cui gli individui perdono il senso di loro stessi, in cui la volontà non media più tra la passione e l'etica e dilaga l'inganno: «Quando nel mondo la legge morale è rilassata nasce l'eroe: e par sempre venuto da Dio, miracolo. Il *sogno* dell'eroe è in tutti noi, nei momenti che subentra una pausa nella nostra persona, cioè nella nostra attività».[57] Nel momento in cui gli individui non si bastano più,

[56] SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, cit., p. 124.
[57] Ivi, p. 137.

idealizzano qualcuno o qualcosa fuori di loro, cadendo nella passività. Questo non è un errore proprio della donna («Il *sogno* dell'eroe è in tutti noi»), ma la donna viene cresciuta per vivere in quell'errore e nella passività, mentre la sua «testolina fantastica» riversa la propria naturale essenza volontaristica nell'uomo, prendendosi cura di lui, ma alienandosi dall'attività.

Slataper non critica l'attività domestica, ma l'incapacità di vivere per se stessi, in quanto comporta estraniarsi dalla società, ovvero da quel mondo che progredisce, che fa andare avanti la storia e che condiziona le singole esistenze. Illudersi dell'altrui eroicità ci rende inevitabilmente passivi e significa affidarsi ciecamente a una volontà fuori dal nostro controllo. Il monito è rivolto a tutti coloro che si lasciano accecare da grandi personalità apparentemente eroiche, senza alcuna certezza che siano nel giusto perché il pieno controllo è solamente di noi stessi, e sembra premonitore dell'offuscamento morale che sfocerà, come una pestilenza, nell'età dei totalitarismi.

Tornando alla figura di Nora, possiamo comprendere che la sua condizione è passiva come quella di coloro che si lasciano trasportare dalle passioni senza la minima inibizione, infatti è puro istinto e agisce sotto l'influenza dell'immaginazione e dei sentimenti, mentre suo marito è puro codice. Quest'ultimo ripete lo stesso errore di Brand, negando la forza presente nell'uomo e non riconoscendola nella moglie, gelando il rapporto con lei e ferendola umanamente; perché, privo di umanità, si adegua a una forma a lui esterna, incarna, perfettamente, la fredda interpretazione della legge propria dell'avvocato. Lei, non conoscendo alcuna via che la avvicini all'azione e quindi alla vita, decide di privarsene totalmente col suicidio; ormai convinta che le persone agiscano soltanto per mezzo dell'eroicità, come urlo disperato, prova a comportarsi nell'unico modo che conosce, ovvero quello tragico e non propositivo: il suicidio. Quando realizza, però, che il marito avrebbe fermamente condannato un simile gesto, si rende conto dello scollamento tra sé e il mondo (che per lei è il marito) e acquista pienamente la sua umanità, perché ora è conscia della sua indipendenza e di possedere una volontà propria: «È questo il momento in cui nasce in lei la vita morale: […] È qui che l'amore crolla e la donna diventa un essere umano».[58] A questo punto, come chi si desta da un incubo e non vuole tornare a dormire, Nora deve fuggire dalla versione falsa di sé; pertanto non può

[58]Ivi, pp. 137-138.

più vivere in un mondo in cui non ha la possibilità di affermarsi, in cui il suo sentimento può tornare a imbrigliarla:

> Nora non è né debole né forte: è una povera bambola che sentendo battere in lei per la prima volta l'anima umana, si rifugia in solitudine per comprendere che cosa essa sia. Il non cedere alla sua carne, il non continuare a essere incosciente moglie e madre è un atto di forza: ma solo relativamente alla sua infinta debolezza. Ella perché è debole non può rinascere nuova nella casa dove è stata bambola, non può compiere nessun altro dovere che verso se stessa, deve andar via perché qui non riescirebbe mai a verità. Ma se ella è veramente come ce la mostra il poeta […] manterrà naturalmente il suo proponimento di viver sola, come una povera creatura sperduta che coraggiosamente vuol guardare in sé. [59]

Slataper chiarisce che la straordinarietà non è nel gesto in sé, ma nel fatto che esso venga portato avanti per indagare la verità; per scoprire che le sue scelte devono essere volontarie e che non possono essere un prodotto di passività. La fuga le permette la scoperta dell'io autentico e la rende conscia di possedere una volontà, perché soltanto rimanendo da sola potrà percepirsi per quello che è. Non è importante che torni a fare la madre e la moglie, ma che lo scelga lei; non contano le azioni, ma il principio che le motiva:

> La stessa vita morale l'obbliga a rimaner viva e a ricercare se ha ragione lei o il marito, se ha fatto male o ha fatto bene, perché il criterio con cui prima giudicava s'è dimostrato alla nuova luce falso. […] Nora se procederà nella sua indagine troverà che il codice vale quello che vale, e non importa molto; ma ciò che importa invece è che lei sappia chi è suo marito; che, se lo accetta, non pretenda da lui altro che il massimo delle sue possibilità; è che lei conquisti la ferma coscienza di poter esser moglie e madre. Nora, se giungerà fino in fondo, conoscerà qual è il suo dovere. E lo accetterà liberamente, mentre prima ne godeva come d'un gioco.[60]

Slataper conclude confrontando la protagonista femminile con il suo correlativo maschile, per dimostrare che la morale finale non è volta alle donne, ma all'umano in

[59] Ivi, p. 138.
[60] Ivi, p. 139.

generale, perché il principio morale è sconosciuto a lei, ma anche a lui che vive, disunito, soltanto nel codice. Lei, però, parte avvantaggiata nella ricerca della verità, perché in lei «c'è amore, dunque possibilità di vita vera». Amendola afferma che «si potrebbe erroneamente concludere all'immoralità di tutte quelle manifestazioni umane nelle quali la volontà non trovasi in contrasto con una tendenza naturale. Così l'amore che si tributa ai genitori o ai figli, per naturale istinto […]», ma «Se si identifica la vita morale con la volizione, non si dice con ciò che dove la volizione manca, là si verifichi la immoralità. Prima della volizione non c'è l'immoralità, ma soltanto l'amoralità; […]».[61] Ciò significa che Nora vive priva di consapevolezza, ma, a differenza del marito, ha già accolto in sé quel principio amorale che, con la volontà, fiorisce nella moralità. Chi, invece, è soltanto codice rischia di non riuscire mai a realizzare l'unità, perché manca una base da cui partire, manca l'umanità. Un simile discorso è stato fatto per Brand e Peer; entrambi vissero in fallo, ma il primo, per comprendere il proprio errore, dovette aspettare che Dio gli parlasse, mentre il secondo, per mezzo della sua umanità, comprese da sé, senza bisogno di voci fuori campo, quale fosse la via giusta. Seguendo il medesimo schema, Nora può rinascere; suo marito, da solo, non può farcela. Slataper, dunque, vede nella pura passione e nella pura forma due errori ugualmente gravi, ma il primo può essere redento perché presenta in sé il seme che aziona la volontà, mentre il secondo non può trovare la giusta volontà senza l'umanità e quest'ultima, ontologicamente, precede il codice, di conseguenza se la si supera rifiutandola, non si può più recuperare.

Slataper, nell'analisi delle opere di Ibsen, colse tutta la sua visione del mondo e, leggendo la sua analisi critica, non si può fare a meno di sentir vibrare il suo spirito, il medesimo che fluirà, con la stessa potenza morale e vitalistica, ne *Il mio Carso*. Da Ibsen riprese sicuramente l'uso simbolico del paesaggio e dei personaggi, creando, su tale modello, una narrazione autobiografica che travalica Scipio e si fa emblema dell'umanità intera. La vita di un giovane di Trieste, nella sua specificità, viene elevata a modello esistenziale, superando la semplice narrazione e approdando nella pura allegoria. Tale costruzione non vuole insegnare al lettore come attraversare concretamente la vita, ma come affrontarla filosoficamente ed esistenzialmente. I due principi cardine intorno ai quali lesse i personaggi ibseniani sono i medesimi che attraversa il protagonista nelle tre

[61] G. AMENDOLA, *La volontà è il bene*, cit., p. 15.

parti del racconto; pertanto la costruzione che compone è profondamente imperniata nella moralità che vuole veicolare.

A causa di questa tendenza e a causa della mistificazione che si fece della figura di Slataper durante il periodo fascista, il critico Giuseppe Angelo Peritore, a inizio anni Cinquanta, fu costretto a sottolineare il fallo in cui cadde la critica a lui precedente:

> A distanza di anni dalle prime letture, riordinando le nostre impressioni, questa è stata la più immediata: l'uomo Slataper, col suo accentuato rilievo morale, nasconde un poco — per soverchio d'impeto e di ritrosia insieme — l'immagine dello scrittore; e più agevole, quasi più doveroso sembra indicarne la sola testimonianza umana; affermarne la presenza nella storia degli ammonimenti e dei presagi di cui è ricca anche la pagina di un Boine o di un Michelstaedter (« spiriti della vigilia» come furono definiti): trascurando, di loro, quello che più importa e cioè i modi stilistici, per i quali soltanto essi son vivi. Quali siano poi il tono e l'evidenza di codesto lor modo di essere artisti, sarà subito detto pensando che la loro espressione — e quindi non soltanto dello Slataper — è piena dei riflessi di quella cultura e vita morale che già penetravano nella nuova letteratura, tanto che un pensiero qualsiasi del Croce o del Gentile poteva circolare, sotto forma diversa e con un approfondito spirito religioso, cioè umano, nei più dotati dei «vociani», dico in coloro ch'erano anche scrittori.[62]

Il passo descrive perfettamente il preconcetto intorno agli scrittori de *La Voce*, soprattutto intorno a quel gruppo definito "moralista", ovvero che fossero più filosofi che letterati, ma è proprio questa la grandezza di autori come Slataper. Cosa c'è di più grande che inserire personaggi e vicende in una costruzione più complessa, capace di superare il semplice avvicendarsi romanzesco per approdare a un'idea, così, procedendo, anche esteticamente, dall'umano al morale? Sempre nell'Ibsen afferma:

> Il mito nell'arte non è stimato troppo nel giudizio estetico dei popoli meridionali. Ci sembra esso sia un'aggiunta intellettuale che raffreddi la commozione artistica. […] Il campo dell'arte è la realtà, cioè l'individuo e non la verità, cioè l'universale. Ora di fronte a una *Gerusalemme liberata* è facile riscontare che il poeta è stato (quand'è stato: raramente) poeta, cioè ha cantato uomini, e che poi per certe sue preoccupazioni morali e pratiche ci ha aggiunto, come dice il Croce «un ben ordinato sistema di cartellini» […]. Ma ci sono

[62] GIUSEPPE ANGELO PERITORE, *Scipio Slataper*, in «Belfagor», vol. VIII, n. 6, 1953, pp. 684-685.

> dei poeti in cui non c'è aggiunta: mondo intellettuale e mondo estetico si compenetrano, condizionandosi l'un l'altro: Goethe, p. e., e ancor più Dante. Di fronte a Dante il De Sanctis è l'esempio classico di questo comportamento.[63]

Slataper, con queste parole, sembra preannunciare il preconcetto con cui la critica leggerà la sua produzione, conscio dell'importanza del mito per esprimere un messaggio filosofico che ambisce all'universale. Se in Tasso comprende il motivo per cui certe interpretazioni potrebbero scindere la componente estetica da quella teologica-morale, in altri autori come Dante no, eppure evidenzia che proprio il De Sanctis cadde in questo errore. La concezione estetica dello studente di Trieste ci dimostra che filosofia e letteratura devono convivere e che devono parlarsi in modo costruttivo. «In realtà tutta la vera arte, cioè tutta l'arte, è processo di mitizzazione: cioè è espressione di concreto con la coscienza, sia pure religiosa (istintiva) del suo universale».[64] Questo è ciò che troviamo ne *Il mio Carso*; pertanto ridurre l'opera a semplice frammentismo sarebbe un grave errore, in quanto impedirebbe di leggerla nella sua complessità. Certamente lo stile è spezzato, ma la visione di insieme è perfettamente coerente con l'analisi fatta da Slataper dei personaggi ibseniani. L'istintuale passione per la vita e il dogma morale che incombe e pretende serietà sono i due fari che tracciano la via del racconto; la trama è scarna soltanto apparentemente, perché in realtà succede moltissimo proprio nell'animo dell'io-protagonista. Al centro del racconto c'è l'interiorità di Scipio, c'è la sua volontà, la medesima di Amendola. Anche nelle Lettere del Tasso,[65] Slataper propose, ancora una volta (e questa volta in merito alla persona e non al personaggio), il dualismo tra istinto e morale, il medesimo che inevitabilmente non poté non porre come vero protagonista della sua autobiografia. Ciò non significa che l'opera si esaurisca nella parte prettamente razionale, perché il protagonista non si ferma mai a riflettere in modo esplicito; lui vive nella pura prassi e in essa comprende l'importanza della volontà. L'allegoria è dunque il mezzo indispensabile per rappresentare in modo autentico un messaggio di base, perché assume il medesimo scopo che ha la prassi nella filosofia della volontà. La volontà ha senso soltanto nella sua applicazione pratica e il simbolo diventa indispensabile, perché

[63] SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, cit., p. 80.
[64] Ivi, p. 82.
[65] Cfr. Scipio Slataper, *Torquato Tasso (introduzione all'epistolario del Tasso)*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 117-129.

senza l'esempio concreto non si coglierebbe la forza di un pensiero tutto volto all'azione etica. Peritore, che colse l'importanza artistica del movimento vociano,[66] ne *Il mio Carso* vede una coerenza che dal particolare si riverbera all'universale, ma non una vera e propria struttura: «ogni frammento o frase isolata contiene in iscorcio l'intera linea della pagina».[67] Egli infatti ammise in precedenza che: «si rischia di ridurre lo Slataper alla misura del frammento (scrivendo ad un amico, egli invece suggeriva che il "particolare" dovesse sempre servire "a lumeggiare tutta la scena". Ep. 17)»;[68] ma, pur riconoscendo all'opera un respiro più ampio del frammento, non sembra vedere oltre «l'intera linea della pagina», nonostante, in realtà, nel passo della lettera di Slataper riportato, probabilmente fa riferimento a una costruzione ben più ampia, che si concretizza in una visione d'insieme simbolica, filosofica e morale che coinvolge l'intera opera. Se non si chiarisce questo punto, il rischio è che la complessa costruzione totale si limiti nuovamente al frammento, se si intende «l'intera linea della pagina» come una limitata dilatazione di esso. Milanini nel saggio «Scipio Slataper, il nido disfatto» chiarisce subito che:

> le opere dei vociani ambivano a collocarsi agli antipodi della *décadence*, contrapponendosi a tutti quegli scritti che mimavano la dispersione centrifuga del soggetto, la dissociazione dell'identità personale nel magma delle intuizioni e delle pulsioni momentanee e indistinte, la crisi irrimediabile dei valori a favore dei bisogni. In altri termini: non si deve confondere una sintassi strumentalmente frammentaria con un frammentismo compiaciuto, la scelta di uno stile sincopato con l'assenza di una tensione centripeta. Già Luperini del resto ha rilevato – ad esempio – come lo sforzo di fondere passato presente futuro, azione riflessione sensazione, fosse nel *Peccato* un modo per prospettare una problematicità arrovellata, sì, ma pur sempre protesa alla sintesi.[69]

Lo stile non deve far credere che non ci sia una visione d'insieme a sostegno del messaggio filosofico che si vuole trasmettere; non a caso lo stesso Milanini riflette sulla generale tendenza vociana di rifiutare, con l'affermarsi della cultura di *fin de siècle*, un pensiero disfattista che cede al caos, preferendo ripartire da una cultura ideale, ma capace

[66] G. A. PERITORE, *Scipio Slataper*, cit., pp. 683-691.
[67] Ivi, p. 688.
[68] Ivi, p. 687.
[69] CLAUDIO MILANINI, *Scipio Slataper, il nido disfatto*, in «Belfagor», vol. XLVIII, n. 2, 1993, p.142.

di accogliere il ruolo fondamentale della prassi. È come se lo stile frammentario, dinamico ed evocativo, rappresenti la componente vitale, caotica e istintuale della vita, mentre la rigida architettura d'insieme regoli l'ordine a cui tutte le vite devono affidarsi per trovare salvezza. Anche Milanini riconosce lo strumento mitico come un fondamento imprescindibile nella formulazione del messaggio morale: «a garantirne l'unità, sia a livello macrostrutturale sia a livello microstrutturale, è il soggiacente modello mitico. Allo scopo di attingere archetipi generalmente validi, lo scrittore triestino utilizzò una serie massiccia di metafore». È nel simbolo che Milanini legge la chiave interpretativa finale, ovvero nel ritorno di Scipio

> nelle strade di Trieste, ma non dirige più i suoi passi – com'era avvenuto al termine della prima parte dell'opera – verso i viali dove i benestanti celebrano il rito serale dello struscio, né verso le osterie dove il sottoproletariato cerca nell'acquavite un conforto ai suoi mali; li dirige al porto, centro ordinato di laboriosità collettiva, emblematico punto d'approdo e al tempo stesso di partenza.[70]

Rifiuta sia la vuota vita borghese in cui le pure formalità regolano l'umano, sia l'abbandono a viscerali e disperati istinti nelle osterie; rifiuta, dunque, di cedere ai due poli estremi già individuati in Brand e Peer. Milanini aggiunge:

> Pennadoro si è lasciato ormai dietro le spalle sia il falso idolo di Alboino, sia quello dell'intellettuale libero da condizionamenti storici. Ha rinunciato all'idea di poter combattere la barbarie contemporanea […] facendo leva sulla barbarie delle origini […], poiché ha imparato che l'uomo può essere opposto a se stesso in una duplice maniera: o come barbaro borghese, quando il suo tenore di vita distrugge i suoi sentimenti; o come selvaggio, quando i suoi sentimenti dominano sui suoi principi.[71]

In queste parole è riassunto perfettamente il senso dell'opera: bisogna trovare la via ordinatrice della volontà rappresentata dal porto, operare nella vita in modo attivo senza sottrarsi dalla società per mezzo del lavoro ed essere capaci di dominare sé stessi in una quotidiana lotta.

---

[70] Ivi, p. 146.
[71] *Ibidem.*

Per giungere alla consapevolezza finale, non bastò attraversare il mondo naturale e "originario" simbolo di tutte le intuizioni individuali e, nemmeno, la società coi suoi risvolti borghesi o viscerali, ma dovette soffrire e, infatti, soffrì per il suicidio della donna amata, Gioietta. L'imprevedibile dipartita introduce nella vita di Scipio «la coscienza acuta del precario e del relativo»[72] e gli insegna che l'unico appiglio in questo «ciclo misterioso di creazione e distruzione» è l'individuo con le sue scelte. L'unico principio su cui si può avere il controllo è l'io. Il processo di affermazione dell'individuo è faticoso e tortuoso, è frutto di una continua ricerca della via corretta e dell'azione giusta; nella prassi si deve cercare di agire sempre moralmente, ma è una ricerca che necessita continua fatica, perché per trovare se stessi non basta seguire specifiche regole, poi bisogna vivere concretamente, anche attraverso l'errore. Scipio è conscio dei valori in cui crede, ma l'esistenza è ambigua e i principi, che ci si porta innanzi come una guida salda e sicura, sono spesso oscuri, negati, contraddetti e persi di vista; Slataper, come il suo *alter ego* letterario, è ben consapevole di quali siano le regole ontologiche della filosofia della volontà, ma applicarle nella prassi è difficile e richiede sforzo; la poesia, pertanto, funge da monito e dimostra, con l'esempio, che la vera lotta inizia proprio vivendo, perché l'azione è difficile e richiede piena consapevolezza.

Gioietta non è soltanto un ideale, ma è una donna concreta, è vera sofferenza, è colei che insegna a Scipio, nel modo più assoluto e totalizzante, che l'esistenza è anche dolore e che la felicità non avrebbe alcun senso senza il suo opposto. Nella lettera a Elody del 12 Giugno 1910, a seguito del suicidio di Anna, scrive: «Perché soffriamo, creiamo. Il male d'ogni individuo patisce e muore, per creare il bene. Addio, Elody, e non cercare la tua felicità se vuoi esser felice. Non si butta via il proprio dolore, mai. Ma più lo ami più sarai sopra di lui».[73] Nelle lettere emerge il medesimo dolore che anima la riflessione finale de *Il mio Carso*; il lutto per Gioietta lo porta a negare e poi riaffermare tutti i suoi principi, sembra lottare con le passioni e con la moralità, anela la morte e poi ritorna alla vita:

[72] *Ibidem.*
[73] Lettera del 12 Giugno 1910 a Elody: cfr. SCIPIO SLATAPER, *Lettere alle "tre amiche"*, a cura di Ilvano Caliaro, Marco Favero, Roberto Norbedo, Berlino-Boston, Degruyter, 2022, pp.157-158.

L'abisso non fa orrore. Si può scivolare giù. Solo bisogna lanciarsi più in là per non portare con sé i sassi fragorosi. Andar giù zitti. Non disturbare il freddo silenzio dell'universo. Come l'acqua nell'acqua.

O, o! — ma anche può essere che tu non sai sopportare un dolore, amico. Può essere, non è assolutamente certo, caro. Può anche essere che ora io ti parli soltanto per paura di morte. Ma se fosse vero che tu muori perché non sai sopportare un dolore? Perché sei incerto? Ora viene l'angoscia. La sentite? L'aria è spasimante sotto le sue grandi mani. Le nuvole serrano la luna. Sangue, nero. Silenzio. — Dio!

Dio muto e fermo sul trono.

Non voglio! È vigliacco morire senza una certezza. Per nessuno; ma per me, per me, non posso ancora morire. No, sincero, sì, sincero: perché bisogna esprimere questo momento. Esprimere. Tutta la vita è espressione. E dunque osserva la tua morte con la calma necessaria, e preparati un efficace stato d'animo. Ma perché? Io vado avanti. Io sono un poeta. Sì, vado avanti, certamente. Il mare è in fiamme. Il cielo è grande. Notte, buona sorella, un po' di vento va e viene. Come sarebbe quieto dormire.[74]

Dopo queste continue oscillazioni deliranti e disorientanti, torna alla ragione, elabora e accetta la morte dell'amata, con la convinzione che la volontà presupponga la libertà e che Gioietta scelse liberamente, volontariamente, il suicidio; pertanto non va giudicato l'atto altrui, seppur considerato sbagliato, perché la morale è un fatto puramente privato, del quale non si può far altro che accettare le conseguenze, imparando, al massimo, dai riflessi che tale gesto riverbera sugli altri:

Creatura, io benedico il giorno in cui sei nata e il giorno che hai voluto morire. Non chiedo e non urlo. Io so che tu sei morta ferma e sicura.

Le piccole parole non possono spiegare la tua morte. Ma ogni buon atto nostro viene da te, e tu continui a vivere nel laborioso amore. Cercheremo d'esser degni di te. La nostra opera è tua, e se possiamo esser contenti di lei, il tuo sorriso ci dà gioia e pace. Noi ti ringraziamo, sorella, e amiamo la tua morte come abbiamo amato la tua vita.[75]

Come abbiamo già visto per la Nora di Ibsen, l'amore è un presupposto fondamentale per la vita, perché rappresenta lo slancio naturale, proprio della parte istintuale dell'uomo,

[74] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p.108.
[75] Ivi, p.118.

da cui la volontà genera la moralità. Ne *Il mio Carso*, però, si chiarisce che l'amore è più di un semplice guizzo naturale, accostandolo al lavoro, ovvero alla concretizzazione della volontà. Amendola, quando riflette sull'amore,[76] comunque riconosce che debba soggiacere all'inibizione, mentre Slataper lo esalta come un principio che racchiude in sé già la produttività, non a caso lo definisce «laborioso amore». Certamente si può concludere che continua a rappresentare, come parte per il tutto, l'essenza primordiale dell'uomo, ma nel finale diventa anche altro, assumendo una certa importanza di per sé, come se fosse l'unica passione che racchiude, per essenza, il principio etico, proseguendo idealmente il medesimo scopo della volontà, ovvero l'azione. L'amore giusto non è romantico, ma vitale; cioè insegna al soggetto l'esistenza naturale.

Il mandorlo fiorito,[77] fiaba inedita di Slataper, esemplifica molto bene tale concetto; il mandorlo, impietosito dalle condizioni in cui versano gli elementi intorno a lui, decide di donare tutti i propri fiori, ma così resta sterile e tutti quelli intorno a lui, non avendogli chiesto nulla, scontenti e infastiditi; l'anno successivo, conscio dell'errore, decide di fiorire soltanto per sé e di tenersi tutti i frutti, ma l'anatra che ascolta questo racconto, migrando, sente altre storie, ovvero che i frutti sono destinati a cadere per generare nuova vita e che i fiori persi in primavera sono soltanto un vacuo dono. Considerando che il mandorlo, nelle lettere ad Anna, viene spesso evocato come simbolo del loro amore, la novella vuole comunicare un messaggio ben preciso in merito a tale sentimento e, in particolare, all'inevitabile rinascita a cui porta nonostante le sofferenze che si possono incontrare nella sua ricerca. L'albero è simbolo di puro amore e nonostante sbagli e non si renda conto della propria forza propulsiva (afferma infatti che i frutti se li sarebbe mangiati tutti lui) genererà la vita futura. Dunque tale sentimento assume nuova importanza rispetto alla riflessione di Amendola, elevandosi al pari livello della volontà; infatti se il filosofo napoletano è convinto che la vita umana debba trovare il proprio senso nell'etica capace di unire l'individuo, Slataper crede che la pacificazione interiore sia non soltanto il bene, ma anche la riscoperta dell'essenza della vita, ovvero la rinascita continua. In questa costante rigenerazione, l'amore gioca un ruolo fondamentale, come se fosse un archetipo naturale presente nell'uomo che se svegliato può portarlo verso la giusta azione.

---

[76] G. AMENDOLA, *La volontà è il bene*, cit., p. 15.
[77] SCIPIO SLATAPER, *Il mandorlo fiorito*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 101-103.

Ne *Il mio Carso*, non si rivendica il ritorno allo stato di natura e nemmeno si crede in una concezione panica della realtà, ma semplicemente si riconosce l'importanza della volontà come di un principio da sempre presente nel creato. Il Carso, la vegetazione, il mare e le montagne rappresentano, a livello simbolico, la pulsione che deve essere controllata e, a livello letterale, lo stato volontaristico alla sua massima realizzazione. Dunque perché Scipio nel finale non si rifugia nel Carso? Perché tale principio che pervade ogni cosa deve essere metabolizzato e applicato alla vita civile, quella in cui si deve lavorare e in cui ci si deve elevare per nobilitare tutta la società? Non è un caso che nelle novelle,[78] Slataper, personifichi gli elementi naturali per fornire un insegnamento, poiché in essi vede il bene e il giusto.

Roberto Norbedo, nell'articolo «Note sul naturismo slataperiano: *Il mio Carso* e *Pan* di Hamsun»[79] riconosce che il principio vitalistico proprio delle lunghe descrizioni carsiche è il frutto dello studio di Hebbel e del suo pantragismo, il quale a sua volta veicola l'idea fichtiana dell'esistenza eroica dell'individuo che vive in oscillazione tra il dolore, per la ricerca della libertà, e l'amore, come forza unificatrice. La natura rappresentata, inoltre, possiede tutte le caratteristiche della circolarità nietzschiana, la quale è coerente con l'idea che l'esistenza sia una continua lotta. L'ispirazione, dunque, è sicuramente di matrice filosofica, ma nella resa attinge pienamente dalla tradizione favolistica e romantica, sia italiana (per mezzo del modello carducciano, pascoliano e d'annunziano) che europea (tramite Hamsun e Shelling). Norbedo individua, però, nel naturismo di Saint-Georges, che a sua volta guardò al naturalismo e simbolismo francese, il modello principale. Di indubbia influenza fu la letteratura norvegese, letta da Slataper come il prodotto di una nazione che rivendica la propria autonomia e che è costretta, al contrario, a sentirsi parte di una realtà che non riconosce; La lezione di Ibsen, Bjørnson e Hamsun fu accolta nella potenza evocatrice del creato; dal primo prese la profondità psicologica e il dramma sociale dei personaggi per mezzo di elementi naturali aspri e avversi; dal secondo l'armonia idillica dell'uomo forte e morale con l'ambiente circostante; dal terzo una certa fusione salvifica con il paesaggio, ma senza l'odio oppositivo e reazionario per la società cittadina. Il risultato è un interessante prodotto che unisce e fa dialogare

[78] ID., *Novelle*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 47- 111.
[79] ROBERTO NORBEDO, *Note sul naturismo slataperiano: Il mio Carso e Pan di Hamsun*, in *Voglio morire alla sommità della mia vita*, a cura di Lorenzo Tommasini e Luca Zorzenon, Trieste, Centro Studi Scipio Slataper, pp. 83-96.

riferimenti filosofici e letterari, alimentando, anche attraverso le descrizioni, l'impianto complessivo dell'opera, la quale non risulta mai derivativa e riesce ad amalgamare le varie ispirazioni, ricontestualizzandole e adeguandole alla costruzione simbolica e al messaggio morale del racconto. Confrontando il *Pan* e *Il mio Carso*, si nota immediatamente l'affinità minuziosa e preziosa dei due tipi di descrizione, ma, mentre nel primo caso è volta a un'immedesimazione panica, nel secondo lo scopo è interamente esemplare, cioè è il modello a cui l'uomo deve tornare se vuole vivere correttamente. Egli si riconosce, perché coglie le affinità tra il proprio destino e quello dei non curanti fili d'erba e dei piccoli insetti. Scipio tenta di diventare un tutt'uno con la terra, perché appunto ne sente il richiamo, ma è solo un tentativo:

> Il sole sul mio corpo sgocciolante! Il caldo sole sulla carne nuda, affondata nell'aspre eriche e timi e mente, fra il ronzo delle api tutt'oro! Allargavo smisuratamente le braccia per possedere tutta la terra, e la fendevo con lo sterno per coniugarmi a lei e rotare con la sua enorme voluta nel cielo […].[80]

Lui cerca la fusione, ma di fatto i vari elementi o agiscono su di lui, come avviene per il sole, o sono da lui agiti, come avviene per la vegetazione. Questo modo di descrivere il tentato avvicinamento dell'io al mondo pone, come punto fermo, l'individuazione del soggetto. Un simile meccanismo descrittivo si ripete:

> Il monte Kâl è una pietraia. Ma io sto bene su di lui. Il mio cappotto aderisce sui sassi come carne su bragia; e se premo, egli non cede: si le mie mani s'incavano contro i suoi spigoli che vogliono congiungersi con le mie ossa. Io sono come te freddo e nudo, fratello. Sono solo e infecondo.[81]

La durezza del monte può diventare il simbolo della resistenza alle avversità, ma allo stesso tempo non permette, su un piano più concreto, una compenetrazione che, in questo caso, è tentata da parte dell'elemento naturale; si chiarisce ancora una volta che il creato funge da specchio in cui riconoscere il valore volitivo umano e in cui percepirsi come soggetti autonomi e indipendenti. La natura è essenziale per essere autenticamente umani

[80] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 33.
[81] Ivi, p. 38.

e per realizzare il principio d'individuazione. La volontà, infatti, ha il medesimo scopo che, per la psicologia di Jung, ha l'individuazione: «In quanto concetto empirico denomino il Sé come il volume complessivo di tutti i fenomeni psichici dell'uomo. Esso rappresenta l'unità e la totalità della personalità considerata nel suo insieme».[82] L'uomo, dunque, abbracciando la terra, le rocce o le piante, si vede dal di fuori e finalmente capisce come vivere per essere unito, autentico e libero: Amendola sostiene che «la volontà è il principio unificatore della personalità»[83] e Jung che «L'individuazione non ha altro scopo che liberare il Sé»,[84] pertanto si può supporre che Scipio passi per queste due massime prima di approdare a una totale consapevolezza di sé. Nella natura riconosce l'importanza dell'azione; tale principio è tutt'uno con la sua essenza; conoscersi autenticamente attiva l'individuazione; definendosi, l'uomo può uscire dalla natura per approdare nella società, in quanto «l'individuo non è soltanto un essere singolo, ma presuppone anche dei rapporti collettivi per poter esistere, il processo di individuazione non porta all'*isolamento*, bensì ad una coesione più intensa e più generale».[85] Dai modelli di partenza, dunque, Slataper si emancipa grazie alla complessa coesione data dalla personale visione filosofica.

Norbedo conferma tale interpretazione; infatti, nel confronto con Hamsun, constata una sostanziale distanza tra la figura del viandante dell'autore norvegese e quella del protagonista in continuo movimento de *Il mio Carso*; nel primo caso è presente un totale disagio e odio nei confronti della società che si risolve in un'improduttiva fuga e immedesimazione in un ambiente edenico, mentre nel secondo caso

> Slataper non si identifica totalmente nella natura né rinuncia o annulla la propria individualità: l'anelito di fusione e compenetrazione in lui si accompagna […] a una innata vocazione alla lotta e al superamento. In relazione alla società degli uomini, invece, e sono esemplificative in questo senso le assai note proposizioni finali del Mio Carso («noi vi amiamo, fratelli, e speriamo che ci amerete. Noi vogliamo amare e lavorare»), il triestino si pone in modo costruttivo e positivo, sottolineando i valori di fraternità e operosità.[86]

[82] CARL GUSTAV JUNG, *Tipi psicologici* (1921), in: *Opere*, vol.6, Torino, Boringhieri, 1969, p. 477.
[83] G. AMENDOLA, *La volontà è il bene*, cit., p. 25.
[84] CARL GUSTAV JUNG, *L'Io e l'inconscio* (1928), Torino, Boringhieri, 1985, pp. 86-87.
[85] Ivi, *Tipi psicologici* (1921), in: *Opere*, vol.6, Torino, Boringhieri, 1969, p. 462.
[86] R. NORBEDO, *Note sul naturismo slataperiano: Il mio Carso e Pan di Hamsum*, cit., p. 95.

Slataper non rifiuta la società ed è convinto che sia proprio essa l'approdo definitivo; Milanini[87] individua nelle tre salite del romanzo dei simboli che preannunciano questo finale; l'ascesa al Kâl e al Secchieta dovrebbero connettere il protagonista alla sua «forza primigenia» per distruggere «le convenzioni servili della società troppo civilizzata» e per ottenere una «sovraumana purezza»;[88] ma il racconto termina con il Carso, ovvero un'altura priva di una vetta centrale, il cui tratto dominante è l'orizzontalità, poiché l'individuo non può trovare la soluzione esistenziale in vuoti idealismi, ma nella fatica quotidiana, affrontando la vita non come una scalata, ma come un'attraversata.

Slataper, sia nella produzione critica che nel romanzo, dimostra il ferreo impegno di applicare, attraverso il filtro letterario, la teoria della volontà di Amendola a dei contesti e a dei personaggi sia simbolici che verisimili, per poter sfruttare a pieno la loro forza morale ed esemplificativa. Per questo motivo è indispensabile evidenziare l'unità strutturale de *Il mio Carso* e per evitare di ridurre un'opera, pensata con fini ambiziosi, a essere un agglomerato di frammenti. Nell'*Ibsen* e nel romanzo autobiografico, cerca di rappresentare un'umanità in continua tensione tra le pulsioni e la morale, in cui la volontà gioca un ruolo essenziale nella salvezza del destino individuale; da questo presupposto costruisce il paesaggio e le tensioni della sua letteratura, sfruttando tutta la potenza dei simboli per mostrare che la soluzione al dolore e all'incertezza della vita risiede nella conoscenza di se stessi, per mezzo della natura, del principio dell'amore e del lavoro. In questo risiede la moralità di Slataper, ovvero nella volontà di fornire degli esempi da cui costruire il proprio io, per poter vivere nel giusto la prassi quotidiana, per non arrendersi alle tormente della vita e per avere la forza di attraversare ogni giorno le asperità del proprio Carso.

1.3 Boine e l'accettazione della tensione esistenziale come principio della vita morale

Dopo aver analizzato il pensiero di Slataper partendo da quello di Amendola, potrebbe sembrare un errore procedere nella medesima direzione anche per Boine; quest'ultimo, infatti, manifestò sin dai primi articoli una certa autonomia di pensiero, frutto, come tutta

[87] C. MILANINI, *Scipio Slataper, il nido disfatto*, cit., pp. 145-146.
[88] Ivi, pp. 145-146.

la tradizione vociana, di una fusione di influenze, capaci di produrre una filosofia originale, ma non sistematizzata, tendente, talvolta, alla contraddizione. La frammentarietà della teoria non è insita in un errore di approccio, ma è profondamente coerente con la perdita di fiducia sia nei confronti dei sistemi rigidi idealistici, i quali forniscono risposte soltanto nella teoria relegando la prassi e la vita concreta degli uomini a mere emanazioni del pensiero, che nel positivismo materialista, incapace di cogliere completamente la profondità esistenziale e i suoi misteri. Boine, pertanto, individuò un punto di contatto tra questi due estremi e lo circoscrisse alla componente dell'esistenza che maggiormente si dimostrò disposta ad accogliere il suo dissidio, ovvero la religiosità. Non visse, però, la fede in modo monolitico, percependola con una certa mutevolezza nel corso degli anni; per questo è possibile riscontrare una fondamentale discontinuità nel pensiero, con posizioni che variarono profondamente e che continuarono a cambiare fino alle ultime produzioni. Giuliano Manacorda, cercando di schematizzarle, le delimita così

> il ciclo boiniano: modernismo, cattolicesimo, Hegel, Croce, irrazionalismo religioso. Dal modernismo che era pur «tumultuoso e confuso desiderio di vita, caotica aspirazione rivoluzionaria», dopo i successivi tentativi di riduzione della vita a concetto e ordine, si torna a proclamare la necessità (la bellezza) dell'irrompere confuso nuovo eterno della vita e la rinuncia ad incanalarla nell'alveo definito di una legge.[89]

Negli anni del «Rinnovamento» cercò una soluzione nell'azione pratica e quasi eroica, ammirando e studiando le figure di mistici come S. Giovanni della Croce e Santa Teresa d'Avila, ma anche quella di Calvino, percependo nella predestinazione una certa tragicità che ben si confaceva con uno spirito tragico attratto dall'idea cristiana di sacrificio. Dal modernismo tornò al cattolicesimo e all'idea di rinnovarlo, per poi comprendere l'impossibilità di conciliare un sentire caotico e mutevole con la rigidità di un credo secolarizzato e arginato all'interno di mura invalicabili. La fede come caos e tormento, che si esprime per tramite dell'individuo e della vita particolare, è il denominatore comune della sua produzione e sopravvisse alle differenti fasi; infatti quando cercò risposte nell'idealismo, prima di Hegel e poi di Croce, lo sguardo era sempre rivolto all'irrazionalismo e al mistero dell'esistenza religiosa, come è evidente nell'*Esperienza*

[89] GIULIANO MANACORDA, *Giovanni Boine*, in «Belfagor», vol. V, n. 3, 1950, p. 312.

religiosa, in cui inizia a riflettere proprio dall'idealismo per dimostrare che la religiosità è l'unico principio autenticamente legato alla storia e all'uomo.

La riflessione sulla fede non è mai limitatamente di tipo trascendentale, perché essa presenta un nucleo propriamente pratico, vivo in ogni soggetto, non come sostanza immanente, ma come principio che determina le modalità e i destini a cui sono volte le varie e multiformi esistenze. Sarebbe sbagliato individuare Dio con l'intera realtà, poiché Boine rifiuta qualsiasi determinismo, preferendo considerarlo come il principio tragico interno alla vita; Boine sovrappone la fede al dolore, perché essa è un ponte tra il pensiero e il mondo pratico e, in quanto punto di contatto, è pura tensione tra ciò che si anela e ciò che, nella realtà, già si possiede, dunque tra l'ordine e il caos. L'uomo non può essere pura trascendenza e deve accettare la propria materialità, fatta di dolori e contraddizioni, e per questo deve porre un principio fondante, che in questo caso è volto a fornire un senso nella precarietà delle cose terrene; ed è così che la teoria della fede diventa anche teoria dell'esistenza.

Nonostante ponga le basi per una costruzione metafisica complessa, sembra fuggire sempre verso un'etica pratica, come se sfruttasse gli strumenti della filosofia soltanto per far capire come leggere il mondo e come comportarsi in esso. Dio non è il cosa, ma il come; Boine pensa alla fede più per la sua tensione etica che per le potenzialità idealistiche, infatti, quando nella prima parte dell'*Esperienza religiosa* sfrutta Hegel e poi Croce, non lo fa per dimostrare che la realtà possieda in sé il divino, ma per chiarire che quel divino è nel funzionamento della realtà e di conseguenza che quella realtà non può esistere indipendentemente dal trascendente. Forse, proprio perché vuole fuggire dalla mera metafisica, costruisce un pensiero che Croce criticò per la mancanza di rigore metodologico, ma che dal suo punto di vista è perfettamente coerente con la volontà di riportare la vita, l'intuizione e l'oscurità al centro dell'esistenza; infatti se essa non ha punti fermi ed è sostanzialmente incomprensibile, come potrebbe essere descritta da un sistema ontologico perfetto e ordinato? come potrebbe convivere l'intuizione con le categorie crociane?

Carpi proponendo un confronto tra Boine e Amendola,[90] individua innanzitutto una distanza di tipo metodologico, associando il filosofo napoletano al rigore crociano; lo

[90] Cfr. UMBERTO CARPI, *Amendola e Boine: prospettive di etica vociana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», vol. XXXIII, n. 3-4, 1964.

stesso Boine, d'altro canto, critica *La volontà è il bene* perché non accetta il passaggio da un approccio descrittivo-psicologico a uno metafisico, dimostrando uno scollamento dalla prassi.[91] Tale appunto dimostra la volontà del ligure di costruire un'etica estranea dagli idealismi che per troppo tempo si sono rifiutati di considerare la vita nella sua autonomia; seguendo la medesima opposizione, tra l'intuizione e il rigore, Carpi prosegue l'analisi delle differenze tra i due sistemi, individuando tre principali linee lungo le quali la distanza è più palese: l'origine del principio religioso, l'origine dell'azione morale, e le modalità con cui si applica la logica. Per quanto riguarda il principio religioso, mentre in Amendola si manifesta nella grazia come una forza esterna dalla realtà e indipendente dal comportamento umano, in Boine essa è il motivo stesso dello sviluppo tragico e conflittuale della realtà. Per quanto riguarda l'azione morale la differenza sostanziale sta nella natura della volontarietà; per il filosofo napoletano essa, essendo il principio etico, deve mantenere una totale autonomia dalla mutabilità della prassi, assicurando un parametro che identifichi inequivocabilmente l'azione giusta; per il ligure, invece, la volontà che spinge l'uomo ad agire è tutta interna alla realtà e il parametro che Amendola considera immutabile, in Boine, si costruisce in modo dinamico, trasformando la moralità in un percorso che si intraprende quotidianamente, attraverso l'errore e l'esperienza. Per quanto riguarda la logica, i due intellettuali sono concordi nell'idea che essa debba essere reale, ma divergono per quanto riguarda il meccanismo di funzionamento; infatti da un lato la grazia mostra la necessità di un intervento ordinatore e trascendente, mentre dall'altro la conoscenza è tutta interna ai confini del pensiero umano, dinamicamente come nella dialettica hegeliana, ma non in modo eterno e continuativo, ma soltanto nei limiti dell'errore e della sua momentanea redenzione.

Apparentemente la lontananza tra i due pensatori dovrebbe considerarsi insanabile, ma se si analizzassero soltanto le finalità e gli interessi di partenza, si scoprirebbe che alla base della loro continua ricerca ci sono le medesime necessità e istanze. Partiamo, dunque, dalla differenza sostanziale che determina tutte le altre, ovvero:

> Da un punto di vista di ragioni esistenziali la differenza sta in ciò: che Amendola invoca una continua tensione volitiva, una vigilanza ininterrotta su se stessi (nel tentativo di trovar l'ordine, di immettersi nel moto delle cose con ritmo consonante): ma di fronte

[91] Ivi, p. 233.

> all'incommensurabilità, rispetto alle capacità dell'individuo, di questo compito (purtuttavia doveroso, da tentare senza pausa), si rifugia nella ricerca di un religioso aiuto extrarazionale; mentre Boine pone il religioso («la non mai chiusa ferita») proprio in quest'ansia implacabile di conseguire l'inconseguibile, in questo bisogno di conquistare ogni momento l'attimale nuovo in perpetua fuga.[92]

Appurata l'inconciliabile differenza del punto di partenza del loro pensiero, possiamo, però, riconoscere un'affinità, innanzitutto, nella convinzione che l'umano sia tragicamente condannato a vivere continuamente in balia di forza violente che devono essere fermate o attraverso «una vigilanza ininterrotta su se stessi» o attraverso il «bisogno di conquistare ogni momento l'attimale nuovo in perpetua fuga». Se da un lato si sceglie di porre il punto fermo di ogni istanza conoscitiva al di fuori della ragione, dall'altro lo si colloca nella vita, ma il risultato è di per sé lo stesso, individuando una travatura capace di dare certezze.

Certamente l'appiglio di Boine è meno rassicurante, ma, ponendo come certezza il mutamento continuo, il rischio è di assolutizzare, eternandolo, un principio che di per sé nasce nella prassi. Questo pericolo è evidente nella volontà di Boine di dimostrare che l'elemento religioso sia parte integrante della vita e ancor più evidente è che per farlo parta da Heghel. Non si vuole dire che Boine sia un idealista, ma è chiaro che per trovare una norma etica, di fatto, ricorra a cristallizzare la prassi all'interno di un principio religioso, che è tutto fuorché assoluto, ma che stabilisce ad ogni modo le ragioni d'essere dell'uomo e della realtà. Di conseguenza se Amendola considera la volontà, con caratteristiche universali ed emanative, come un a priori, Boine fa lo stesso, pur rinunciando all'emanazione, ponendo il trascendente come la ragione d'essere di tutto il suo pensiero; cioè se per Amendola si afferma che la ragion pratica e la ragion pura di Kant si saldano nella sua volontà, in un principio quindi sia spirituale che terreno, non si può forse dire che anche la religiosità di Boine funge da ponte tra l'essenza della fede e la concretezza della vita, sanando a sua volta la frattura kantiana? Con questa argomentazione non si vuole rifiutare il nocciolo prettamente pratico di Boine, ma si vuole riconoscere che per renderlo, appunto, un nucleo di riferimento per tutto il suo sistema esistenziale deve passare per l'ideale e sporcarsi di quella leggera inconsistenza

[92] Ivi, p. 234.

che assolutizza e dà certezze. Boine in *Di certe pagine mistiche* dichiara apertamente di scegliere il metodo induttivo, convinto che esso eviti l'astrazione, ma allo stesso tempo ammettendo che il pensiero generale universale risieda già nelle singole esperienze; pertanto l'assoluto viene parcellizzato e reso esperibile per mezzo della vita, senza negarlo del tutto:

> il mio criterio di verità non è un piccolo procedimento di logica sillogistica, ma una sostanziale, uno spirituale intuito (etimologicamente) che vale per il particolare e vale per l'idea, che sale attraverso il particolare fino all'idea. Dico che la considerazione estetica del mondo e dell'attività umana, è una estrazione […] è un punto di vista estratto da cui possiamo anche, in un dato momento e per dati scopi pratici, guardare le cose, ma appunto perché astratto, appunto perché astrazione, incompleto ed insufficiente. Dico che ogni cosa nel mondo […] dev'essere valutata non astrattamente, ma con globale […] con complessamente spirituale ed umano criterio come appunto complessa ed unicentrica è ogni manifestazione della nostra vita.[93]

Il procedimento a cui ambisce è vicino ai modelli intuitivi prettamente romantici di Goethe, Schelling e Blake, per i quali lo spirito infonde tutte le cose, anche se poi, rifiutando l'immanenza, sembra guardare a uno schema più aristotelico, in cui ogni singolarità non possiede in sé l'idea, ma il meccanismo proprio dell'idea, ovvero la forma. Per Boine la conoscenza, la logica, la storia e Dio si realizzano per mezzo di un processo continuo ed è questo l'universale che viene preservato. La dialettica dell'esistenza richiede un affannarsi continuo, così mostrando le modalità con cui vivere e agire, divenendo l'avamposto morale dell'uomo; di conseguenza l'affanno continuo è sovrapponibile alla volontà di Amendola, entrambi conservano in loro un ideale che si realizza nella prassi e diventa il monito morale che porta l'individuo a cercare costantemente la corretta via, che da un lato è l'azione giusta per mezzo dell'inibizione e dall'altro è l'azione eroica per mezzo dell'errore. Pertanto, se si possono riscontrare differenze nel metodo d'indagine, non si può negare che il fine a cui giungono entrambi sia volto alla conciliazione, apparentemente impossibile, tra reale e universale.

---

[93] GIOVANNI BOINE, *Di certe pagine mistiche*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 38-39.

L'altro elemento che evidenzia in modo ancor più palese una distanza che, però, è solo formale è la grazia. Essa costituisce l'elemento divino per Amendola, è un principio esterno che agisce per mezzo dell'uomo e per questo non è accettato da Boine. Essa, però, si manifesta come una forza che subentra alla volontà nel momento in cui viene meno l'inibizione, accostandosi al principio etico e divenendo una seconda occasione salvifica. La religiosità si attiva soltanto per mezzo dell'errore, perdendo la connotazione di necessarietà, perché non è nemmeno universalmente accessibile, presentandosi casualmente, senza alcuna ragione di merito che invece è presente nella fede boineiana, la quale è l'unico mezzo attraverso cui può essere compresa e vissuta la realtà. Nonostante la logica alla base dei due diversi principi sia opposta nella costruzione, entrambe le vie riconoscono nell'errore il punto imprescindibile che non si può ignorare; un continuo susseguirsi dialettico di errori e redenzioni plasmano la conoscenza di Boine, mentre il fallo della volontarietà permette di riconoscere il trascendente che dona sollievo e pace all'uomo. I due punti di vista vedono nella realtà e nell'esistenza umana un principio di fallibilità che, però, si fa anche motore, come afferma Boine:

> Nel pensiero religioso, in altre parole, il pensiero laico può per così dire veder proiettata e messa rudemente a nudo, sebbene ingigantita e quasi fatta a mito, la sua più reale essenza: la non mai chiusa ferita che (sostituito all'*Essere*, fortezza di Dio, il *Divenire*) si manifesta ancora in questa necessaria instabilità di equilibrio in quest'ansia, in questa consapevolezza dell'incompiuto che ogni serio pensatore confessa.[94]

L'errore è il principio dal quale nasce il sentimento religioso proprio perché esso è un ideale insolubile, che non fornisce soluzioni certe, ma soltanto dubbi continui che si affastellano senza mai chiudersi, proprio come una ferita infetta. Boine può rinfacciare ad Amendola di non aver trovato una vera e propria soluzione ai chiusi idealismi, ma non può ignorare che il collega non perse mai di vista la realtà, ponendo come causa della trascendenza l'errore, conscio che per giungere all'azione giusta si debba accettare un susseguirsi di tentativi nella fatica quotidiana dell'esistenza. Amendola, Slataper e Boine danno alla propria morale nomi differenti, ma il fondamento è sempre il medesimo,

[94] ID., *La ferita non chiusa*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, p. 20.

ovvero lo sforzo di cercare sempre una nuova strada, attraverso il controllo delle passioni, attraverso il lavoro o attraverso la fede tormentata.

Se Amendola riconosce che la fede e la grazia sono imprescindibilmente legate all'errore, è Boine che porta tale concetto alle estreme conseguenze, lungo un percorso che si sviluppa attraverso tutti i suoi saggi e articoli, passando da un atteggiamento che eroicamente accoglie la natura instabile della vita, fino a giungere a un totale rifiuto della precarietà, trovando un disperato rifugio nel freddo e asettico codice. Tale parabola potrebbe essere rappresentata simbolicamente dalla degenerazione che Slataper individuò nel Brand di Ibsen, infatti Boine passa da un giusto tentativo di mediazione tra il mondo passionale e quello ideale a una totale deflagrazione nell'austera e fredda legge priva di umanità di *Conversione al Codice*. Ne *La ferita non chiusa*, in *Di certe pagine mistiche* e nell'*Esperienza religiosa* cercò a tutti i costi di sostanzializzare il caos della vita, accogliendolo attraverso il soggetto e la religiosità, ma alla fine li superò, approdando alla norma rappresentata da una tradizione incapace di accogliere il dramma dell'umano.

In *Di certe pagine mistiche* dimostra chiaramente come l'individuo sia il tramite tra l'idea e la realtà:

> Io vi dico che solo nel particolare si vive: io sento che solo l'individuale è vita, io ho dimostrato a me stesso che solo l'Individuo è Spirito, (e che lo spirito non è reale che in me, che l'infinito dello spirito non è reale che in me. Ma dove, dove io finisco; in che dolore senza scampo io finisco! […] Io sento l'aderenza della *mortalità* e dell'*immortalità*, io sento il nodo indissolvibile dell'infinito e del finito, dell'infinito e del particolare… e sento qui presso, qui presso al mio corpo di carne la morte, la tangibile morte […]).[95]

Il soggetto accoglie il dramma della fede e vive riconoscendo in sé una profonda tensione data da una oscillazione continua tra l'infinito e il finito, allo stesso modo in cui fu concepita anche la volontà di Amendola, ovvero un principio di per sé sfidante, proprio perché volto ad applicare il suo ideale su un piano pratico. Il tentativo di mediazione tra questi due poli torna continuamente e da Amendola e Slataper che lo applicarono nella volontà del soggetto passò a Boine che lo depose nella religiosità personale.[96]

[95] G. BOINE, *Di certe pagine mistiche*, pp. 32-33.
[96] La fede come mezzo per trovare l'unità è un'idea kierkegaardiana. Cfr. F. FERGNANI, *Kierkegaard: le idee, i personaggi, gli pseudonimi*, cit.; S. KIERKEGAARD, G. VELOCI, *Filosofia e fede in Kierkegaard*, cit.

L'individuo, pertanto, gioca un ruolo fondante e si assume tutte le fatiche e le tensioni che la ricerca di superare una prassi con un ideale irraggiungibile comporta. La religione deve essere riconosciuta nella realtà proprio perché in essa si presenta il medesimo schema tensivo, ma è nell'uomo, inteso come un tramite, che risiede il privilegio e il dolore più grande: «l'infinito dello spirito non è reale che in me». Nell'*Esperienza religiosa* descrive nuovamente la tensione dell'individuo, ma, rispetto al passo proposto da *Di certe pagine mistiche*, il peso si aggrava, perché si riconosce che la tensione oppositiva dello spirito non è soltanto percepita passivamente dall'uomo, ma è anche riprodotta nella sua attività:

> Tra l'inesauribile e l'infinito io mi tormento e vado tenacemente compiendo la mia necessaria fatica […] e se v'è dentro di me qualcosa che non può aver alcun nome, io non mi adagio in esso per sempre, io non mi pasco di esso. E s'esso sia *oggetto*, concretezza d'oggetto, nemmeno m'importa: solo il *soggetto* è per me. Lo spirito è infaticato tendere verso il soggetto: il trascendente, l'oggetto, ciò che trascende il soggetto, è ciò che non è ancora soggetto, ciò che urge alle sue basi, che preme che urge alle sue porte […] che eternamente urgerà alla soglia del soggetto cosciente.[97]

Qui afferma che va «tenacemente compiendo la […] necessaria fatica» e che non si adagia nella mancanza di definizioni e che prova continuamente a cercare una risposta alla propria tensione; pertanto in questa citazione, rispetto a quella precedente, si scorge il passaggio dalla condizione tragica all'azione tragica.

La vita diventa una ricerca continua dell'ideale, ma mentre in questo passo riconosce che l'essenza umana è la ricerca, in *La città* e *Conversione al Codice* pone la legge come approdo inevitabile, forse conscio che essa rappresenti un compromesso inevitabile a cui arrendersi per trovare qualche istante di pace nella fatica continua della vita. In questa seconda fase, sembra che l'individuo rifiuti la capacità di sintesi, non riuscendo a concepirsi come il principio intermedio tra lo spirito e la materia; è così che il protagonista del racconto *La città* vede con disgusto la degenerazione morale che assedia la società, perdendo di vista la complessità della vita e dividendo rigidamente il giusto e lo sbagliato, i santi e gli uomini vuoti. Se in precedenza l'uomo possedeva un ruolo centrale proprio

[97] GIOVANNI BOINE, *Esperienza religiosa*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 107-108.

per la tragicità di accogliere in sé le contraddizioni e le tendenze opposte della fede e dell'esistenza, ora sembra che la negatività risieda tutta nell'errore che, dunque, perde il suo fondamento propulsivo, divenendo sterile caos; infatti la città è descritta allo stesso modo in cui si delineò inizialmente l'animo umano, perdendo, questa volta, tutta l'essenza divina da preservare:

> Saldezza del cosmo e rigurgito vario, infinito rigurgito di inconsistenti accidenti! Travata profondità del reale mistero nella cosciente — incosciente, senza né tremori né ansie, animale — sicura vitalità degli uomini. Immorale, incosciente, senza scopo ondeggiante vitalità degli uomini e profonda saldezza e meraviglia, fuor d'ogni ordine e d'ogni ragione, realtà d'ogni cosa. Maraviglia. Maraviglia![98]

L'unione degli opposti e la contraddizione della vita diventano qui una tentatrice descrizione, andando a sovrapporsi al peccato più che alla vita, trasformando, così, quest'ultima in peccato, ma non inteso nel suo superamento e quindi nel processo di ricerca che esso implica, ma solamente come una realtà moralmente sbagliata e pertanto immutabile nel continuo cambiamento. La norma etica si sclerotizza, perde freschezza e dinamicità e diventa sempre più coincidente con una legge che si allontana irrimediabilmente dall'umanità, per arroccarsi nella pura ma gelida chiesa glaciale di Brand.

In *Di certe pagine mistiche* chiarisce la sua lontananza dalle religioni positive, le quali semplificano la vita e nascondono il vero e oscuro Dio. Nel codice in cui si rifugia non cerca la positività e la bellezza, ma sicuramente trova la semplicità, intesa come semplicità ontologica, perché le distinzioni diventano palesi e gli elementi si emancipano dal caos e tornano a essere percepibili e ben distinti, un po' come avviene per i comandamenti cristiani, i quali si elevano al di sopra delle altre azioni, distinguendosi col fine di chiarire all'umanità la giusta norma di comportamento. Originariamente per Boine, i mistici erano capaci di dimostrare la «cecità dell'oscurità di Dio»,[99] ovvero di dimostrare che il mondo era cieco rispetto all'originale oscurità di Dio, poiché capace di vedervi soltanto la luce; contrariamente a quanto affermato, lui stesso sembra in un secondo momento non vedere, non tanto il dolore che comunque conserva nella

[98] GIOVANNI BOINE, *La città*, in *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, p. 145.
[99] ID., *Di certe pagine mistiche*, cit. p. 27.

religiosità, ma la sua complessità e contraddittorietà che inizialmente pose in Dio e quindi nella morale. Accettando il codice, accetta di vedere in modo più distinto, confinando le tortuosità della vita all'errore, senza scorgervi più una potenza generativa. «Non eravamo uomini perché essere uomini vuol anzitutto dire aver un robusto intelletto che domini chiaro il mondo e noi stessi, e lo tragga e ci tragga sicuramente innanzi per vie definite alla *Definizione* piena e reale. E non eravamo morali».[100] In questo passo di *Di certe pagine mistiche* isola il principio che porterà il suo pensiero alle estreme conseguenze del codice: cercare di cogliere il mondo con l'intelletto per comprenderlo completamente. Ma, fino all'*Esperienza religiosa*, la conoscenza delle cose e del mondo permette di percepire Dio e la realtà nella sua complessità, mentre in *La città* la razionalità semplifica e appiattisce l'articolata fusione tra opposti che la dialettica aveva permesso.

La ragione sembra diventare funzionale alla semplificazione più che alla dialettica comprensione della vita; inizialmente, *nell'Esperienza religiosa*, cercò la giusta interpretazione di Dio per mezzo della storia della filosofia: in Kant scorse che «il mondo è dimezzato qui; del mondo solo una faccia si vede qui»,[101] poiché il mistero, il principio trascendente, è limitato al noumeno ed è evidente la netta frattura tra l'assoluto e la realtà, sentendo il bisogno di sanarlo come fece Amendola; in Hegel riconobbe la forza di una teoria capace di non ridurre la vita, in cui «il concetto è l'universalità concreta»,[102] ma non poté evitare di vedervi le fastidiose rassicurazioni delle religioni positive in cui «ogni cosa appare qui dentro […], come per sempre, come me compiutamente sistemata, giustificata»;[103] in Croce vide la prosecuzione dell'idealismo, ma migliorato dal ruolo centrale della realtà che, attraverso la storia, non fu più soltanto un principio emanativo, diventando tutt'uno col pensiero. Attraverso questo lungo percorso, la filosofia riuscì a scardinare i suoi rigidi chiavistelli per, infine, approdare al vero Dio, che unisce gli opposti, che travalica i confini; fu così che si passò dal Dio hegeliano («Iddio ci sfuggiva, Iddio ci era ignoto, il cuore nostro appena appena s'attentava a palpitare nella immensità di lui, a balbettare sommesso della sua esistenza, ed il concetto su questo palpito, su questo balbettio, su questa trepida affermazione solleva modella ricrea l'universo reale,

[100] Ivi, pp. 30-31.
[101] ID., *Esperienza religiosa*, cit., p.76.
[102] Ivi, p. 78.
[103] Ivi, p. 80.

trae dalla diafana, dalla embrionale coscienza dell'essere la concretezza del mondo»)[104] al Dio, imbevuto di modernismo e irrazionalismo, di Bonie:

> E fatta la sua parte alla storia, dato ciò che gli spetta allo spirito, rimarrà (questo io ho voluto mostrare!) molto ancora, rimarrà troppo, troppo dico, troppo ancora per Iddio, per il vero Iddio. Il quale, è, in ogni nostra affermazione sicura, l'ansia dell'incerto, in ogni definita forma, il tremore germinale del vago e del nuovo; una immensa ombra che incombe, che minaccia sul mondo (in cui si divincola il mondo) e che infiltra, che imbeve, che fascia tutte quante le cose.[105]

La religione diventa una minaccia che incombe e, comprendendo la sua reale essenza, si può capire l'atavica tensione tra idea e materia che regola il mondo; tale consapevolezza dà una nuova possibilità all'uomo di agire eticamente, perché egli può finalmente porsi, senza rinunciare a nessuna delle sue parti, in una realtà articolata e dialettica, accogliendo la complessità e la contraddittorietà del proprio agire. L'individuo può, pertanto, accettare la natura materiale, poiché in essa è presente il medesimo principio divino dell'incertezza, trovando, paradossalmente, un punto fermo, ovvero la certezza di poter vivere pienamente il mondo e la realtà:

> L'essere mio non è più trepido e pendulo ad un oscuro infinito: l'essere intorno, la vita intorno non è più al mio cuore come un incerto muover di nebbie, come un colorato mare di nebbie ch'io attraverso dritto a qualcosa, incurante. […] Ed ora dunque ogni cosa è mia, ogni cosa ha un sapore ch'io giudico a gusto, ha una forma ch'io tocco (le mie mani toccano, la mia anima tocca), e questa è realtà. Io non sogno, io non tendo le forze mie fuori di un mobile mare di sogni, […]. Ma io sono *nato* e non sogno: io vivo, io sono reale, io ho in me tutto l'universo reale.[106]

Come abbiamo visto, il pensiero di Boine segue un percorso complesso e in continuo divenire, in cui il tentativo di costruire un sistema rigoroso si scontra con la necessità di ottenere delle risposte soprattutto sul piano della prassi. La sua ricerca, infatti, sembra non giungere mai a una completa soluzione, evolvendosi di volta in volta verso direzioni

[104] Ivi, p. 81.
[105] Ivi, p.119.
[106] Ivi, pp. 82-83.

inedite che sembrano assecondare dei bisogni momentanei più che complessivi. Le sue parole mostrano un filo conduttore nella tensione tra ideale e materiale, ma è proprio il tentativo di risolvere questo iato che si manifesta la contraddizione maggiore, perché se inizialmente la risolve attribuendo all'uomo e alla religione il medesimo principio fumoso della realtà, in un secondo momento rifiuta la complessità della vita, cedendo alla forza ordinatrice del codice. Come sostiene Umberto Carpi,[107] la forza del pensiero di Boine non sta nella coerenza di un sistema rigido, ma nella capacità di far emergere delle necessità storiche e spirituali di un individuo in continuo conflitto col suo presente. Pertanto, più che cercare armonia, bisognerebbe limitarsi a constatare che le varie direttive intraprese sono il frutto di un animo in continuo mutamento, che pome la sua individualità al centro della riflessione; in *Un ignoto* afferma che «il mondo è adesso idealisticamente soggettivo come se tu lo vedessi dal centro buio del tuo cranio duro, come se tu lo irradiassi per le finestre dei tuoi occhi fuori»[108] ed è proprio in questo modo che cercò di parlare della realtà e dello spirito, ovvero dal suo punto di vista, lasciando fluire il ragionamento attraverso la sua persona, ponendo al centro non la rigidità, ma l'intuizione che liberamente zampilla fuori da lui.

L'impressione momentanea è inevitabilmente legata alla vita e, inserendola in un sistema, garantisce di portare nel pensiero la vita stessa; è il medesimo processo che applica alla produzione artistica, la quale deve passare per il personale punto di vista dell'artista per non dissolversi in mere astrazioni. L'esperienza biografica de *Il peccato* custodisce la medesima forza intuitiva delle produzioni critiche e teologiche, per questo motivo si può considerare come parte di una struttura tutt'altro che sistematica, composta da prose che sembrano come emersioni della personalità fluida dell'artista. Questa prospettiva è coerente con la scelta di utilizzare in tutti gli scritti uno stile espressionista e frammentato, ricco di simbologie e di figure retoriche, come se tutta la produzione collaborasse per creare l'immagine di un'intera vita. È più corretto, dunque, anche nella lettura delle opere filosofiche, considerarlo un artista più che un filosofo:

> L'artista perciò è più frequentemente religioso dello scienziato: — lo scienziato […] fa in verità radicale professione, rigida, impiegatesca professione d'ordine. Ma l'artista perché

[107] UMBERTO CARPI, *Ideologia proprietaria e letteratura religiosa: in margine a due carteggi di Giovanni Boine*, in «Studi novecenteschi», vol. III, n. 7, 1974.
[108] G. BOINE, *Un ignoto*, cit., p. 134.

> vuol essere più vicino alla vita e coglierla nel suo fatale umidore, quello sovverte gli ordini, quello trae più spesso fuori dal suo antiumano bagno di vita la disgregazione di ogni ordine ed è tutto trepido e inquieto di religiosità anche se ciò che dice ed esprime […] sia demonicamente immorale. […] —[109]

L'artista ha un ruolo privilegiato nell'interpretazione della realtà e della religiosità, di conseguenza la sua produzione supera la funzione estetica, divenendo il giusto tramite per la comprensione ontologica della vita; infatti ne *Il peccato* sono presenti le diverse direttive che attraversò, ma in questo caso armonizzate dalla materia artistica e da un'individualità che assurge a simbolo universale. L'unico modo per rendere evidente la contraddizione insita nella realtà è porre la materia al centro della riflessione e, per farlo, è necessario un esempio concreto, ovvero un frammento biografico veicolato attraverso il mezzo artistico. Boine sembra sempre fuggire una certa coesione metafisica, ma non è un caso che proprio nel suo unico romanzo essa compaia, dando un senso organico all'opera e a quell'esistenza esemplare in essa contenuta. Ne *Il peccato* si riassume tutto il pensiero, che in queste pagine abbiamo cercato di sistematizzare, ed è ancora più evidente il legame con la volontarietà di Amendola, poiché attraverso il ruolo simbolico del signore B., è possibile conoscere concretamente i risvolti di un pensiero che coglie la fede nella realtà e che sprona, nonostante il dolore, a vivere. Di fronte a un'esistenza che cerca in continuazione un senso, poco importa se il divino o il principio della volontà risiedano in un'idealità alienata, ma ciò che conta veramente è che la regola morale a cui giungono sia la medesima, accettando attivamente il proprio ruolo e le difficoltà. Le differenze su un piano ontologico si risolvono sul piano etico, su quel livello, dunque, in cui si cercano le regole per una via giusta, accettando il caos e il dolore, senza i quali l'ordine e la felicità perderebbero di senso. Scipio, prima di recarsi al porto, deve attraversare il peso dell'infelicità, allo stesso modo in cui il signor B., prima di poter tornare tra gli uomini, deve passare per il peccato e deve riconoscere che la propria vita sia cambiamento e che anche gli attracchi più sicuri possano essere insidiati dalle improvvise buriane. Il peccato, infatti, non è tanto la violazione di una regola, ma l'immobilità e l'assenza di volontà; esso si manifesta nella mancanza di dialettica e nel

[109] ID., *Esperienza religiosa,* cit., pp. 110-111.

tentativo di fermare il dinamismo continuo della storia e del tempo in cui l'uomo è immerso.

> E vuoi tu ora espeller da te il peccato […]. Dovrai secondo quello, ora, operare; dovrà esso, ora, nella vita incitarti; tu non sei più quel di prima e se ti sforzassi di tornar (non potresti!) allo stato di prima, qui sarebbe il mostruoso e qui di nuovo […] il peccato, veramente il peccato. — E vuoi tu peccare volendo! Guarda fondo e non puoi. Certo che se tu *vuoi* ecco che più non pecchi. E guarda in fondo a cos'è il tuo volere. Non puoi tu ora tornare indietro e peccare (volendo). Ecco che tu pecchi se per un istante *non vuoi*; ecco che le cose ti conducono esse con terribile, con invincibile forza, non volente ed insciente al peccato. […] — [110]

Con queste parole Boine spiega perfettamente come l'evoluzione etica parta dal peccato e come esso permetta di comprendere la realtà, superando uno stato iniziale ideale e irrelato; se si volesse tornare allo stato precedente all'errore, si compirebbe nuovamente il peccato, perché vorrebbe dire rifiutare la maturità che permetterebbe di non fallare più. Soltanto dopo aver realizzato la propria situazione, l'uomo può tornare all'azione e alla volontà che reprime sul modello di Amendola, per avvicinarsi alla tradizione che in Boine non è mai rifiutata, ma che non può esistere privata dell'errore. Dunque se su un piano logico la concezione della vita come unione di opposti e come un continuo avvicendarsi dialettico potrebbe apparire inconciliabile con il codice de *La città*, su un piano artistico, queste due direzioni si armonizzano, diventando una la premessa dell'altra. Slataper è convinto che la prassi annulli queste due tendenze opposte, allo stesso modo Boine crede che esse siano asettiche se considerate isolatamente, ma che assumano un senso se mediate dal peccato e dalla religiosità; dunque, considerando che il ligure fa coincidere il principio della fede con quello della prassi, possiamo concludere che entrambi giungono alla medesima conclusione. Scipio deve abbandonare l'idillio giovanile per poter agire sulla prassi, per essere uomo, allo stesso modo in cui il signor B. deve sbagliare per capire che la vita non è riassumibile in freddi idealismi e per abbandonare la tendenza, propria di tutti i giovani, di semplificare e di scindere nettamente la realtà.

[110] ID., *Il peccato*, cit., pp. 98-99.

Nell'interpretazione che Mara Boccaccio[111] dà del titolo della prima sezione de *Il peccato*, Il limbo, risiede la crescita che il protagonista deve sperimentare per passare dal giovanile idealismo alla praticità di Maria: «Tu stai nelle nubi troppo, ed io ti tiro giù un poco».[112] Il protagonista, grazie all'amore e all'errore, si rende conto che anche lo stato di partenza era fondamentalmente sbagliato, perché faceva credere di vivere secondo la tradizione, non permettendo, invece, di comprendere l'umano. Il vero codice in cui rientrare dopo il peccato serve per vivere in modo civile; è, pertanto, volto all'esistenza e non all'adeguamento teorico a delle leggi vuote. Il fallo, per mezzo dell'esperienza che si produce, come la volontà, ha la forza di tirare in basso colui che si sublima stando troppo tra le nubi dell'empireo e di innalzare colui che si degrada per troppo tempo nel fango delle passioni; il suo scopo è insegnare ad aspirare alla vita, la quale risiede in un punto medio tra questi due opposte direzioni. Con tale consapevolezza Maria dice al signor B.: «Tu devi: questo non è giusto che tu rompa con gli uomini del tutto così e che tu non sia più del tutto della famiglia tua e la scorsi. Anch'io ho dato uno strappo. Ma mi son messa in regola. Credi che sarei serena così ora, se non mi fossi rimessa in regola anche con gli usi oltre che con la mia coscienza».[113] Lei è serena perché è stata capace di trovare un nuovo impulso nella morta arsura del peccato e di tornare alla tradizione degli uomini operanti, di coloro che riescono a vivere nelle regole e che non si limitano a contemplarle. In entrambi i casi l'errore è frutto di passività, mentre la salvezza risiede nella ferrea volontà dell'azione.

Prima di concludere il romanzo, Boine inserì un'ultima prova per il suo protagonista, portandolo a temere di affidare tutto il suo destino a un'altra persona; pertanto scrive al cugino che gli consigliò di lasciare tutto, compresi i suoi doveri. Questa volta, però, non è più soltanto un cieco contemplatore e si salva accogliendo con fermezza la complessità della vita e delle sue tentazioni, dalle quali ora è capace di costruire con fatica e impegno il proprio futuro, perché finalmente consapevole che «ogni azione tua è peccato; ecco che il peccato ti penetra, ecco tutt'intorno a te, nell'anima tua, in tutto l'intreccio dolente della tua vita, il Peccato. Ecco che il tuo passato è tutto quanto peccato!»[114] L'importante è

[111] MARA BOCCACCIO, *Il peccato: un tentativo formale ed esistenziale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. XLV, n. 1, 2016.
[112] G. BOINE, *Il Peccato*, cit., p. 109.
[113] Ivi, p. 111.
[114] Ivi, p. 97.

essere consci della mutevolezza, per poter affilare le armi in previsione della lotta imminente e per poter tornare alla vita giusta. La moralità di Boine necessita del rifiuto di ogni illusione per ammettere che la vita sia una difficile ricerca e che l'uomo sia destinato a rompere con le vecchie convinzioni e a dibattersi, allo stesso modo in cui si dibatte, nel finale, un'isolata e libera paranza:

> Or dunque ecco che il compito tuo è d'essere attento e conservare ogni cosa con scrupolo. Ma tu hai rotto, tu guardi con accorata elegia la sicurezza di chi sta con freno nella spiritual tradizione fuor dal tumulto, tu hai rotto come questa paranza che il maestrale ha questa notte strappata dal porto e sballotta ora (c'è sul molo nello spruzzo e nel vento la calca e guardarla) fuor delle tue aperte finestre sul mare giallastro bavoso.[115]

L'immagine con cui si conclude *Il peccato* riassume la condizione in cui si deve vivere, fuggendo nel mare e rifiutando il porto sicuro, anche al costo di subire lo sguardo della calca sul molo, ovvero di tutti coloro che credono di conoscere la verità, additando chi realmente prova a perseguirla. Tale ricerca non è soltanto contrastata dalle debolezze individuali, ma anche dal ruolo che può avere la società, la quale rischia di annullare la volontà individuale; di conseguenza l'uomo deve avere la forza di elevarsi orgogliosamente dalla massa, intraprendendo una strada che sia innanzitutto personale e che nel romanzo di Boine diventa l'affermazione eroica di un privato destino.

[115] Ivi, p. 120.

CAPITOLO II

Il modernismo come cristallizzazione del flusso: da nuovi modi di sentire la vita a nuovi modi di raccontarla

2.1 Tra vita e arte: l'estetica di Boine e Slataper

Finora si è cercato di delimitare il perimetro all'interno del quale il pensiero di Boine e Slataper gettò le basi, nei limiti di una riflessione frammentaria e tutt'altro che organica, di un'etica e una metafisica capaci di dare sostegno ideologico a delle produzioni artistiche simili nelle intenzioni e nelle finalità. Purtroppo, per la prematura dipartita dei due intellettuali, soltanto due opere si possono considerare di sufficiente complessità compositiva e argomentativa, ovvero *Il mio Carso* e *Il peccato*. Nel caso di Boine la critica si soffermò anche sull'importanza letteraria dei *Frantumi*, ma essi, a causa della loro eccezionalità contenutistica e formale, furono considerati soprattutto come una manifestazione isolata e quindi avulsa da interpretazioni in grado di collocarla oltre l'orizzonte prettamente vociano; destino diverso fu riservato a *Il peccato*, il quale permise di posizionare, con più facilità, il ligure all'interno della tradizione di inizio Novecento. Il romanzo, infatti, rappresentò il genere col quale ciascun letterato si sarebbe dovuto confrontare per dimostrare il proprio ruolo nell'articolato orizzonte intellettuale a cavallo tra il lungo Ottocento e il secolo breve e per affermare la propria idea di letteratura e, indirettamente, di estetica. Pertanto, l'analisi delle narrazioni in prosa di Boine e Slataper sarebbe compresa soltanto parzialmente se considerata indipendentemente dalla loro riflessione sull'arte, la quale funge da tramite tra una personale costruzione etica e la vita.

In *Un ignoto*, Boine fa precedere le parole dello sconosciuto da delle puntualizzazioni che hanno lo scopo di salvare la critica intesa come parametro oggettivo di comprensione dell'opera d'arte; il rischio, infatti, è che le parole riportate neghino *in toto* l'esistenza di un'estetica sul modello idealista, poiché si afferma che l'interpretazione è un atto innanzitutto individuale, anticipando delle tendenze che ebbero un seguito e una strutturazione soltanto nella seconda metà del Novecento, attraverso la Teoria della Ricezione e la Nuova Critica. Il ligure, propenso verso l'intuizionismo ma continuamente in soggezione di fronte agli approcci idealistici, non sembra voler rinunciare

definitivamente a un'interpretazione univoca dell'arte e distingue, con questo scopo, il concetto di interpretazione e quello di critica, relegando quest'ultima a una branca strutturata della cultura e dell'intrattenimento con l'unico obiettivo di fornire risposte ed educare. Per Boine, tale obiettivo è lo scopo che dà importanza e rilievo all'intellettuale nella società, di conseguenza cerca di salvare un giudizio obiettivo isolandolo dall'insieme di emozioni e affinità emotive più facilmente circoscrivibili a una lettura esclusivamente personale.

La critica riconobbe in *Plausi botte* uno strumento capace di parlare più del ligure che degli autori analizzati, poiché nelle recensioni applicò esclusivamente il modello dell'interpretazione; infatti se Carpi afferma che nella sua produzione critica non riuscì ad applicare un reale progetto critico[116] è perché, forse, non era quello l'obiettivo, volendo piuttosto continuare una narrazione del sé, uomo-autore, composta da tutti i suoi lavori, nessuno escluso, nemmeno quelli prettamente esegetici. Boine non teorizza mai apertamente una distinzione tra l'interpretazione e la critica, ma di fatto è ciò che avviene in *Un ignoto*, perché i due processi vengono spiegati in modo diametralmente opposto e come se uno non dipendesse dall'altro, infatti il primo sembra un atto esclusivamente privato, mentre il secondo un parametro attraverso cui attribuire più o meno importanza all'opera in esame. È come se non concepisse una possibile coincidenza tra la soggettività e il giudizio valoriale, cosa che invece avverrà a partire dagli anni '60 con la Teoria della Ricezione. Dunque, nonostante la volontà di rivendicare l'importanza di una comunione tra l'io e il prodotto artistico, Boine continua a sovrapporre la critica all'oggettività, attribuendo a quest'ultima caratteristiche culturali e comunitarie, mentre all'interpretazione un'essenza privata ed estendibile a chiunque si relazioni alla letteratura. Nella recensione al *Giornale di bordo* di Soffici afferma:

> Il che certo non è far la critica. Ma ho mai detto di far della critica io? La mia critica ha gli umori, sente il barometro; è semplicemente quel che mi pare, quando mi pare. Son qui che mi svago, son qui che mi libero, dico le cose che mi vengono in mente e tanto per dirle; non faccio lezione, non tengo una cattedra, mi straffotto dell'uditorio.
>
> Chi vuole legga, chi non vuole lasci. Induco che ci devon essere, nel mondo, dei critici regolari ed obiettivi, soprattutto perché veggo in giro delle scimmie di critici obiettive ed

[116] UMBERTO CARPI, *Giovanni Boine: idee sulla poesia*, in «Belfagor», vol. XXI, n. 1, 1966, p 79.

in regola. Ma non è il mio mestiere. Io son nato per divertirmi e per non scimmiottare nessuno. Quel che dico (e me ne glorio) è niente più della mia momentanea e personale impressione, e non parlo infine che di me. In confidenza anzi non so proprio di che altro si possa parlare che di sé stessi.[117]

Boine nega di fare critica e non lo afferma in modo ironico, ma dichiaratamente programmatico, prendendo le distanze da coloro che vogliono produrre un parametro oggettivo, portando all'attenzione, ancora una volta, la propria interiorità. Ciò non significa che non debba esistere un'esegesi seria, anzi, lui stesso la auspica e prova a delimitare un raggio d'azione in cui è possibile l'oggettività e da cui poter partire per attribuire un certo valore all'opera, evidenziando non tanto l'elemento analizzato, quanto più la personalità che scaturisce l'azione artistica. L'autore deve essere portato al centro della riflessione perché unisce vita pratica e spirituale, allo stesso modo in cui l'individuo assume un ruolo cardine nella comprensione della realtà, grazie alla costante aspirazione al divino applicata a una concreta e mutevole esperienza umana.

Il ruolo dell'artista è, inoltre, il medesimo di ogni singola persona che non soltanto aspira all'ordine vivendo una realtà priva di reali certezze, ma che anche si rende conto di conoscere la vita soltanto per tramite della propria esperienza individuale, la quale si trasforma in un'opera che non può essere altro che un punto di vista soggettivo, traducendo in parole il filtro attraverso cui la vita si palesa all'io: «il mondo è adesso idealisticamente soggettivo come se tu lo vedessi dal centro buio del tuo cranio duro, come se tu lo irradiassi per le finestre dei tuoi occhi fuori.»[118] In queste parole è presente la chiara influenza di Schopenauer, Kant e Berkeley, ma quando Boine cerca di portare tale teoria a una critica oggettiva, come abbiamo visto, si focalizza sul ruolo del poeta riprendendo il concetto di storia che già Croce applicò, prima di lui, all'arte:

«quella maniera di critica che è la storia dell'autore com'uomo, la rappresentazione dello sviluppo organicamente, umanamente spirituale di un uomo che fece questa e quest'altra opera, come tappe del suo cammino e faccia del suo interiore edificio. […] Questa è cosa viva, su materia viva. È la creazione, la ricreazione di un uomo che ha scritto, che ha dunque più potentemente vissuto degli altri, uomo in cui vedo la vita fluire, crescere, spegnersi,

[117] GIOVANNI BOINE, *Plausi e Botte*, Modena, Guanda, 1939, pp. 200-201.
[118] G. BOINE, *Un ignoto*, p. 134.

> irradiare, derivare, uomo concreto, uomo datore di vita, uomo vivo». […] e di improvvisi entusiasmi, scoppiai: «Ma questa appunto è quella ch'io chiamo la critica!».[119]

In tal caso, però, il concetto di storia deriva da Croce più per suggestioni terminologiche che effettivamente contenutistiche, infatti, come dimostra Carpi,[120] la differenza tra i due risiede proprio nella concezione di storia, che, per Boine, è l'essenza imprevedibile e contraddittoria della vita pratica, mentre per Croce è un tassello ordinato e razionale della metafisica.

Non è un caso che il ligure definisca la critica come «la storia dell'autore come uomo», perché la storia non è una forza trascendente, ma un processo in divenire composto dall'azione delle singole individualità. Si giunge alla conclusione che nell'interpretazione si può scorgere la personalità del lettore e nella critica la personalità dell'artista; nonostante una simile prospettiva sembri allontanare l'attenzione dall'opera in sé, in realtà vi resta ben salda proprio per il tramite dei soggetti coinvolti prima nella produzione e poi nella fruizione, perché essi diventano uno specchio della letteratura. Boine sembra pienamente conscio che le varie produzioni intellettuali stiano vivendo una svolta epocale e, ponendovi l'uomo e la sua intimità al centro, dimostra di aver compreso una delle principali ragioni che decretò il passaggio al modernismo, ovvero il sempre maggior interesse per l'interiorità della persona.

Carpi[121] aggiunge che la critica teorizzata dal ligure non è percorribile, poiché, al di là di una vaga definizione, mancano delle concrete modalità operative; infatti quando si parla di storia dell'autore non si intende la sua biografia, ma la «storia dello svolgimento interiore dell'artista; storia […] tutta fratturata in un susseguirsi di singoli momenti di conquisa etico-intellettuale».[122] Poco importa che il suo punto di vista sia difficilmente attuabile, perché, ciò che non realizzò in quanto critico, lo portò a termine come poeta. Ciò significa che se non è possibile individuare i «singoli momenti di conquista etico-intellettuali» degli autori analizzati, è possibile parlare dei suoi «momenti di conquista», come fece ne *Il peccato*, in cui trasformò in letteratura un proprio errore, per porre al centro della narrazione l'intimità dell'uomo moderno e la contraddizione della sua

[119] Ivi, pp. 132-133.
[120] U. CARPI, Giovanni *Boine: idee sulla poesia*, cit.
[121] *Ibidem.*
[122] Ivi, p. 74.

condizione. Il giudizio letterario non parla più di opera bella, ma grande,[123] poiché, per essere tale, deve esprimere la complessità di una personalità che è concreta, reale, complessa e, quindi, grande. Non si parla nemmeno di prediligere un certo contenuto, ma di far fluire direttamente la vita nelle pagine, attraverso una scrittura che è articolata, contraddittoria e che si accresce continuamente, così com'è anche la vita; infatti si rifiuta la mediazione e il simbolo, si vuole che la percezione dell'individuo si manifesti direttamente e senza filtri, presentando un racconto che sia credibile proprio perché incoerente e sbagliato, così com'è confusa l'esistenza e l'animo dell'autore. Sembra che la poesia perda di valore nel momento in cui si allontana dalla persona che la plasma, pertanto si può affermare che la grande letteratura sia la somma di tante personalità che lasciano tracce di sé nell'arte e che soltanto quelle travagliate siano capaci di cogliere la reale condizione dell'umanità, perché la vera consapevolezza non può che risolversi in uno iato insanabile. È ovvio che il suo primo romanzo sia stato un'autobiografia incentrata sulle svolte interiori che un errore, con i suoi sensi di colpa, comporta; l'unico contenuto sufficientemente reale è quello della testimonianza che ne *Il peccato* diventa un monologo interiore quasi febbrile che a tratti pare tradire una certa coincidenza tra il personaggio e l'autore. Sembra quasi che il primo viva in un presente astorico e che il secondo abbia già vissuto quanto racconta; tale sovrapposizione non è assurda se si pensa che la concezione del tempo è di un continuo fluire che si confonde in continuazione e non sorprende che nel racconto si cristallizzi tale flusso, presentando sia il punto di vista passato del narratore che la contemporaneità del protagonista.

Come suggerisce Carpi[124] sembra che

> l'arte diventi l'unica via di salvezza rispetto all'inafferrabilità del reale: perché l'arte è il momento in cui si fissa concretamente l'universale che tumultua nello individuale, in cui questi due termini, contrastanti per la logica, sono conquistati dall'uomo nella stessa unità in cui misteriosamente li fonde senza posa la vita. Se da un punto di vista di poetica questa posizione colpisce, teoricamente non soddisfa: […]. D'altra parte egli stesso si rende conto di muoversi ad un livello di esigenze, non di risultati acquisiti: cerca nell'arte un momento di certezza per il suo intimo travaglio, cerca una possibilità di comunicazione (espressione),

[123] Per quanto riguarda la definizione di «opera grande» cfr. G. BOINE, *Un ignoto*, cit., p. 130.
[124] U. CARPI, Giovanni *Boine: idee sulla poesia*, cit.

> di estrinsecazione della sua interiorità; ma il confine tra arte e filosofia resta vago, concettualmente irrisolto.[125]

L'arte non è una tappa dello spirito, infatti è una costruzione tutta interna alla prassi, nella quale l'uomo cerca qualche attimo di salvezza; di conseguenza poco importa che i due livelli non siano ontologicamente armonizzati, poiché la letteratura che racconta la vita è un fatto innanzitutto storico e non spirituale. Carpi, nel saggio, afferma che l'estetica deve incastrarsi in un ampio ingranaggio filosofico, ma non è incoerente con quanto detto, poiché Boine stesso pone il concetto di realtà alla base dell'opera e, come lui stesso riconosce, lo fa esclusivamente per un bisogno umano e non logico; inoltre la metafisica del ligure non cerca mai di imbastire strutture puramente ideali, piuttosto si amalgama col mondo, dunque, anche l'esegesi venisse inserita in un orizzonte filosofico, parlerebbe comunque della realtà. Il ruolo dell'arte si avvicina a quello della religione, perché entrambe racchiudono le opposte tendenze del cosmo e possono dare una consolazione momentanea, la prima fermando il flusso del tempo e la seconda armonizzando il caos in forma.

La critica è una creazione prettamente umana, come è evidente dal ruolo educativo dell'intellettuale, e aspira all'oggettività per le stesse ragioni che spingono l'individuo verso il codice, ovvero cercare un sollievo, che nel caso dell'estetica è il riconoscimento nell'opera di una vera realtà, quella che l'artista, a sua volta, deve consegnare alla letteratura che permette all'uomo di cristallizzare la liquidità della vita. Per queste ragioni l'arte ha l'obbligo di essere autentica, perché le conseguenze della sua utilità ricadono sull'esistenza e spingono verso una costruzione continua dell'io, mentre la menzogna svuota, illude e inganna, sedando qualsiasi possibile sviluppo propositivo. L'unica verità che Boine sente di poter narrare è l'autentica simultaneità e varietà della vita e, così come ognuno dovrebbe agire con la propria storia, egli accresce continuamente la sua letteratura, la rende fluida, la rompe e la ricostruisce, allo stesso modo in cui si infrangono le onde durante una tempesta:

> E c'è il mare, c'è ora l'ondosità romorosa del mare qui sotto, del mare qui intorno. Mare esasperato di spuma e di spruzzi, mare di una vasta azzurrità corrucciata di ondate, mare

[125] Ivi, p. 77.

che tuttavia oggi s'acqueta della troppa violenza d'ieri. Oh strapotente violenza del mare quando venta il libeccio! Oh fuga, disperata e canuta del mare dinnanzi la rombante enormità del libeccio! Flagellata fuga bianca e giallastra fuga, come se mille dimoni mastigofori su una vasta pianura via con staffili cacciassero un multiboante-armento di tori. C'è il romore ed il colore onnipresente del mare, che imbeve, che fa da cornice ad ogni mia cosa interiore.[126]

La letteratura deve essere uno specchio fedele della realtà per poter fornire risposte e qualche attimo di sollievo; di conseguenza per evitare pericolose mistificazioni si deve ricorrere a delle rappresentazioni conformi a delle specifiche costruzioni filosofiche dalle quali trarre la giusta morale. La poesia diventa, così, un mezzo etico, che racchiude un nocciolo prettamente ideale, ma sempre rivolto alla prassi. Tommasini[127] riconosce in Slataper la medesima tendenza di Boine, ovvero il bisogno di accedere a uno specifico nucleo valoriale per mezzo delle singole personalità poetiche, le quali sono intese come un contenitore che storicizza e rende fruibile una certa idea di partenza per mezzo di un prodotto estetico. Entrambi considerano l'artista come un elemento imprescindibile nell'analisi, ma, mentre il ligure lo ritiene un parametro valoriale per la critica e non un elemento necessario per l'interpretazione, il triestino lo lega a entrambi i processi, poiché è convinto che una reale fruizione debba inevitabilmente passare per la conoscenza della personalità creatrice. Boine, attuando questa scissione, salva sia l'approccio emotivo del lettore che quello più tecnicizzante del critico, mentre Slataper non sembra cogliere alcuna differenza tra i due tipi di ricezione.

Quando parla di Ibsen tiene in considerazione sia le sue vicissitudini private che quelle pubbliche, sia le tensioni emotive che quelle ideali e politiche, attribuendo per ogni fase della vita uno specifico periodo letterario, come è evidente anche dalla titolazione dei capitoli del volume, la quale si riferisce chiaramente alla produzione artistica, ma sembra, più propriamente, seguire un complesso percorso di crescita tutto umano, che passa le fasi di sviluppo, crescita, articolazione, crisi, rinascita e massima consapevolezza. L'attenzione per l'autore in esame spinge Slataper a eclissarsi nell'interpretazione, per dare l'idea che la poesia fluisca direttamente dalla storia individuale che la plasma,

[126] G. BOINE, *Un ignoto*, cit., pp. 138-139.
[127] LORENZO TOMMASINI, *La personalità eccessiva. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel*, in «Quaderni della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna», n. 17, 2019.

rendendo le affinità tra interprete e soggetto esaminato un'esclusiva somiglianza tra vite; come abbiamo già visto, infatti, la condizione della Norvegia, sotto il controllo Svedese a seguito del trattato di Kiel, assume toni affini a quella di Trieste sotto il dominio asburgico, come se il riconoscimento dell'io di Boine nella letteratura altrui per mezzo dell'interpretazione («questo dramma […] esprime, incarna innanzi a me liricamente ciò che vagava, ciò che s'accumulava torbidamente vivo od astrattamente scarno in me da più anni; esso […] è grande e perfetto per me perché la mia storia interiore è la medesima»), divenisse in questo caso una constatazione di similarità storica.

Un atteggiamento di questo tipo trova pieno riscontro ne *Il mio Carso*, in cui le vicissitudini individuali diventano una camera di risonanza per le condizioni dell'intera comunità, per tutti coloro che vivono la stessa condizione; è così che il passaggio di un giovane all'età adulta non è soltanto dovuto al dolore privato, ma anche all'orizzonte collettivo in cui vive. Nella teoria della volontà ogni azione è significativa perché potenzialmente può essere il principio di cambiamento dal quale la moltitudine modifica le condizioni ontologicamente sbagliate dell'esistenza; specularmente anche la letteratura deve raccontare storie in cui sfera sociale e personale si incrociano, poiché l'azione non è mai soltanto un principio isolato, ma si applica al mondo attivo e propulsivo del lavoro, dal quale non si può scappare e che con la maturità va accolto. Dunque la storia che Boine usa come principio valutativo è prettamente privata e interiore, mentre quella di Slataper parte dal plurale per approdare al personale, tenendo vive sia le direttive macroscopiche che microscopiche. *Il peccato* e *Il mio Carso* si oppongono lungo tale linea, poiché nel primo caso l'attenzione è tutta rivolta alle intime svolte etiche, mentre nel secondo caso a una costruzione che guarda al di là di Scipio e che approda all'intera umanità; invero in entrambi i casi si aspira a una rappresentazione autentica e reale, ma soltanto il triestino coglie le possibilità di un'arte in cui una parte sia in dialogo con il tutto e in cui il simbolico possa diventare uno strumento morale. L'esemplarità del ligure non è prodotta da precise logiche costruttive e compositive, siccome la sua stessa filosofia pone al centro dell'esistenza l'esperienza che non insegna cosa fare, ma come farlo; il triestino, diversamente, alla fine de *Il mio Carso* dichiara in modo inequivocabile a che cosa si dedicherà da quel momento in poi, affidandosi all'amore e al lavoro. La morale di entrambi ha l'obiettivo di insegnare il funzionamento autentico della vita, ma mentre uno dei due sostiene che tale consapevolezza è già di per sé il modo per vivere eticamente,

l'altro aggiunge allo svelamento ontologico la direzione da intraprendere; conseguentemente si può affermare che nel primo caso le modalità di ricerca etica sono personali e gli strumenti allegorici rischierebbero di depotenziare il messaggio, mentre nel secondo caso il simbolo diventa il tramite più efficace per esplicare una verità che trova sostegno in chiare regole morali.

Slataper, costruendo una teoria più rigida e codificata, è indotto a sfruttare tecniche narrative volte a mostrare il più possibile il messaggio di base, il che è evidente dall'interesse per il genere letterario della tragedia, la quale presenta inevitabilmente delle modalità che esemplificano e stilizzano la complessità del reale. Il testo teatrale, a causa della messa in scena, è più esposto all'evidenza della finzione; di conseguenza l'autore, forte del tacito patto col pubblico, è più libero di ridurre i personaggi e le vicende a semplificazioni, sia perché il ruolo di ogni singolo elemento deve palesarsi nel limitato tempo della messa in scena, sia perché le vicende necessitano di una causa scatenante che deve concludersi in un finale in cui la morale è resa tangibile ed evidente dalle azioni degli attori, molto più concrete e impattanti dell'immaginifica astrattezza di un romanzo.

Il triestino è probabilmente affascinato dalle possibilità che l'opera teatrale possiede di trasmettere in pratica un principio, come è evidente dall'analisi fortemente filosofica che fece dei lavori di Ibsen. È come se percepisse che la realtà stessa contenesse un'origine fortemente drammatica, attraverso cui le peripezie umane prive di ordine trovano una qualche armonia dopo una continua ricerca e un continuo tentativo di ricomposizione. Nel saggio *L'agnizione tragica* di Campailla[128] emerge una specifica sensibilità che avvicina Slataper alla tragedia, sia nella costruzione artistica che nel particolare modo di percepire il mondo. In questo caso, come nel precedente di Boine, l'opera ideale che si assume il dovere di rappresentare la realtà non è soltanto un modello estetico di riferimento, ma anche un concreto strumento di concezione e agnizione della vita: se il ligure sembra fermarla e coglierla nella scrittura, il triestino realizza, nella struttura tragica, l'inevitabile conflitto alla sua base da cui iniziare a costruire il proprio destino. Campailla evidenzia come l'interesse per il genere teatrale abbia attraversato tutta la sua produzione, non a caso dagli scritti privati emerge la volontà originale di debuttare con una tragedia con protagonisti Caino e Abele, nella quale avrebbe riflettuto, come fece ne *Il mio Carso*, su tematiche riguardanti la storia collettiva, a dimostrazione

[128] SERGIO CAMPAILLA, *L'agnizione tragica: studi sulla cultura di Slataper*, Bologna, Patron, 1976.

dell'interesse per tale argomento, l'essenza tragica della vita, il conflitto con la morte e la nascita simbolica della civiltà a partire dall'archetipico fratricidio. In una nota del 1910 (gennaio-febbraio) afferma che «il paradiso terrestre è l'oggettivazione di questo istante di calma che deve venir rotto» chiarendo che il mondo funziona proprio come la finzione scenica, la quale per generarsi ha inevitabilmente bisogno di una rottura iniziale e di un conflitto dal quale mettere in moto l'esistenza. Nella lettera a Elody del 26 febbraio 1913 ammette ancora una volta di sentire, attraverso la sua esperienza che diventa globale, una totale affinità tra il destino umano e la tragedia:

> Noi non possiamo cantare, ma parlato abbiamo abbastanza. Tra Eschilo e Ibsen c'è una strada? C'è una poesia che parli? Per me scrivere il dramma è tutt'uno che trovare il tono della mia vita d'ora: né stile umile né superbo, né prosa né poesia: e neanche Claudel. L'unico musicista che vorrei sempre sentire è Beethoven. Ma egli era puro.[129]

In tali parole si prefigura ciò che si concretizzerà ne *Il mio Carso*, sia nello stile che nel rifiuto delle rigide codificazioni di poesia e prosa. L'autobiografia nasce da un'originale concezione teatrale nella quale riconosce la possibilità di dare sfogo alla realtà così come essa si presenta, ovvero impura ma costantemente attratta dalla bellezza ideale incarnata dalla musica di Beethoven. Campailla sostiene che Slataper consideri la rappresentazione tragica come il vertice dell'espressione artistica, poiché in essa si può cogliere il ritmo dell'esistenza, il medesimo che scorge tra i versi di Hebbel, nei quali la vita fa sentire tutto il tormento sotto forma di continuo moto, in cui soltanto l'azione umana può opporsi alla continua fuga del tempo.[130] Come abbiamo già visto nella sua concezione filosofica della volontà, la gioia è irrimediabilmente legata al dolore, allo stesso modo in cui il senso di compiutezza alla fine di una messa in scena non può prescindere da una rottura iniziale degli equilibri; è a partire da questo accostamento che attribuisce alla tragedia un ruolo di primaria importanza, individuando nel suo funzionamento il medesimo della vita che in questa lettera è così espresso:

---

[129] S. SLATAPER, *Lettere alle "tre amiche",* cit., p. 345-346.

[130] L'idea che l'azione sia l'unico mezzo per combattere l'incessante fuga del tempo proviene direttamente da Hebbel, il quale, dunque, influenza anche la sua idea di volontà che, come è qui evidente, si costruisce non soltanto a partire dalla teoria amendoliana, ma anche dalla letteratura germanica.

> Ma che vuoi capire della vita senza il dolore? La gioia è sangue rosso che sgorga da cicatrice riaperta. C'è un incanto istintivo di bellezza e purità e felicità, da bimbi, ma quando l'hai non è *tuo*; bisogna che tu sappi ritornarci dopo *aver visto*. Questa è la *vittoria* e questo è il *poema di sole*. E la nostra vita non importa, perché la nostra vita deve *vedere*, dunque esser nel patimento; ma essa può creare al di fuori di sé la vittoria e il *poema di sole*.[131]

Nonostante ci sia una dichiarata corrispondenza tra il suo modo di leggere la realtà e la costruzione della vita nella tragedia, quando inizia la sua attività poetica rifiuta questo genere e, di fatto, ne crea uno proprio. L'allontanamento al modello a cui guardò sempre con grande attenzione è legato, secondo Campailla, al suicidio di Gioietta, come se Slataper non avesse più retto la realtà così come l'aveva concepita in quel momento e necessitasse una nuova via, poiché definitivamente conscio che, nonostante il testo teatrale fornisse un giusto modello, oramai i «sottili spiriti mitteleuropei», per mezzo dei quali conobbe il dramma, rischiavano di allontanare troppo il giovane autore da una vita che, a seguito della morte dell'amata, non poteva più accettare illusioni, sogni superomistici e slanci adolescenziali, ma soltanto una concretezza che non mistificasse il freddo dolore. Rifiutò il tema strettamente allegorico di Caino e Abele e passò dalla tragedia al racconto della sua vita, utilizzando una forma che fosse la più fluida possibile; salvò, però, la costruzione drammatica e l'uso del simbolo per rispondere all'esigenza di moralizzare l'arte, unendo l'individuo alla storia degli uomini: nacque *Il mio Carso*. Così facendo si avvicinò ancor di più alla prassi, ridusse lo spazio del rimaneggiamento letterario e, salvando in parte il modello di partenza senza negarlo *in toto*, raggiunse l'obiettivo di creare un'opera di ampio respiro che dal singolo fosse capace di allargarsi al collettivo.

La *Prefazione all'Epistolario scelto di Torquato Tasso* dimostra il bisogno di Slataper di un'arte totalmente sincera in cui la realtà dell'autore, sia privata che sociale, sia evidente, come se tale punto fosse imprescindibile e precedesse anche la riflessione morale, poiché essa per attuarsi deve trovare innanzitutto il giusto appiglio pratico. Attraverso la figura del Tasso, mostra come ogni epoca costruisca intorno al poeta dei monumenti a immagine e somiglianza delle esigenze collettive; pertanto ci fu una

[131] S. SLATAPER, *Lettere alle "tre amiche"*, cit., p. 158.

versione sentimentale e cortigiana, una romantica e goethiana, una risorgimentale, una filosofica anticlericale, una pagana, una psicologicamente frantumata, una gentile, una galante, una oppressa e così via. Ma perché soltanto alcuni autori si disgregano così tanto da perdere un'autentica forma ed essenza? Perché «C'è, ch'io sappia, un solo Lodovico Ariosto in fondo; ma di Tassi ce n'è parecchi»?[132] Nella prefazione chiarisce che il motivo è la mancanza di verità umana nella poesia; col solito meccanismo di analisi che dall'autore si allarga alla produzione, dimostra che il letteratismo, l'aristotelismo e il classicismo sono funzionali a celare l'autenticità della vita, la quale non potendo emergere crea uno scollamento tra l'artista e la creazione, dando loro una totale indipendenza che si traduce da un lato in un riconoscimento estetico fine a se stesso, che alla lunga perde capacità attrattiva, e dall'altro in una continua attuazione dell'immagine di un uomo che, proprio perché privo di confini, si modifica in base alle esigenze altrui e che, per questo, non perde fascino. È così che «il Tasso continua a vivere. Interessa più per la sua inquietudine, per il suo strazio, per la sua infelicità che per i suoi scritti. La sua vita c'importa in se stessa, e l'opera, a volte, non è che l'elemento di confronto e di delucidazione della sua biografia».[133]

La prospettiva critica di Slataper dimostra l'importanza che la storia dell'autore riveste per l'opera, infatti, nel caso di Tasso, «la sua letteratura non ha gli effetti propri dell'arte vera»[134] perché la sua vita, ancor prima, non si può definire autentica; tale mancanza non è analizzata secondo il medesimo modello boineiano, in cui l'attenzione si concentra sui risvolti interiori, poiché ciò che interessa è la conseguenza sociale delle condizioni psichiche e morali, le quali, attraverso l'epistolario, raccontano un uomo che vive il suo tempo e si relaziona con un mondo complesso, fatto di rigide regole comportamentali e relazionali, in cui si è costretti a pregare per ottenere i favori e le benevolenze del mecenate di turno. In un sistema così snervante, il poeta sorrentino sembra deflagrare sempre più, arroccandosi su una vita che si limita a essere pura forma e che nega la volontà necessaria per salvare la sua autentica umanità; deve supplicare, fingere di essere ciò che non è, e si deve mostrare devoto a una fede che non capisce fino in fondo, vivendo un continuo sfasamento tra ciò che sente e ciò che fa, producendo una poesia che non riesce a essere diretta e che appare costantemente mediata e svuotata, «in questa mancanza

[132] ID., *Torquato Tasso (introduzione all'epistolario del Tasso)*, cit., p. 117.
[133] Ivi, p. 118.
[134] Ivi, p. 122.

insoddisfatta di capacità brutale, energica, istintiva; nell'iterarsi dello sforzo di carne su carne».[135] La sua storia, allo stesso modo, non si compì del tutto: «La timidezza e la debolezza che non gli permettono di riuscire alla propria personalità; il fingersi e lo snaturarsi che non riescono ad accontentare l'epoca, e a impietosirla come il suo bisogno vorrebbe; questo continuo sentimento di effetti non corrispondenti all'intento, gli dà un'orribile irrequietudine».[136]

Slataper considera l'autenticità poetica il frutto di un'autenticità innanzitutto umana, resa evidente dall'azione che, tramite la volontà, armonizza le diverse spinte interiori e crea una persona unita. Ciò che manca a Tasso è la spontaneità della gioventù, ovvero quella componente naturale che, con le giuste regimentazioni, funge da base per la costruzione dell'individuo. Il triestino appare entusiasta proprio delle prime lettere, in cui «il suo primo atteggiamento nella vita è un abbandonarsi giulivo alla propria inesperta fiducia, un aprirsi femmineo a gente sconosciuta»,[137] ma «già sentiamo che il secolo lo farà suo schiavo»,[138] interrompendo una giusta maturazione. L'artista per produrre vera arte deve rappresentare la complessità del reale e, se non riesce, è perché ha vissuto la vita in parte e non ha attraversato tutte quelle peripezie che lo hanno portato all'unità morale. Tasso è passato dalla pura spontaneità alla cieca adeguazione a una forma che non ha mai compreso, rimanendo impantanato, così come la sua opera che non è sincera perché scritta da qualcuno che non ha conosciuto l'autentica esistenza:

> Ma la verità non è sì o no, affermazione o negazione della vita: è precisa sincerità. Vero o falso non esistono per l'arte; ma esiste e non esiste un'anima decisa a calare fin giù nell'inferno. Non soltanto il paradiso è verità, ma l'inferno, se voi lo percorrete tutto, e non v'arrestate accanto a papa Celestino. (Senza l'assoluta conoscenza del nulla non c'è valida affermazione). E lì in fondo, nel ghiaccio, succede l'inavvertito capovolgimento e la quiete lucida delle stelle. C'è «l'opera» ch'altro non chiede. E a chi nega e magari a priori afferma ch'è sorte da dannati codesta, ch'essi rinunziano a questa arida assolutezza incomoda, non si risponde: si ha affetto o rabbia o compassione per loro, ma non si risponde: come chi sente Dio non risponde a chi nega l'esperienza religiosa.[139]

[135] Ivi, p. 123.
[136] Ivi, p. 127.
[137] Ivi p. 121.
[138] Ivi, p. 122.
[139] Ivi, p. 127.

Se si vive nell'errore, vuol dire aver rifiutato l'essenza contradditoria della vita, vuol dire non aver avuto sufficiente coraggio di attraversare il male e la sofferenza per tornare *a riveder le stelle*; Tasso si è fermato presso Celestino, è stato ignavo, non ha avuto le forze per conoscere la complessità dell'esistenza e non ha capito che bisogna scendere all'inferno, nell'insensatezza dell'errore, per realizzare che le uniche certezze propulsive sono l'azione e la volontà; tale consapevolezza deve essere considerata come un cieco credo, proprio perché posta alla base della costruzione del reale e della poesia, alle cui critiche non si deve nemmeno rispondere, «come chi sente Dio non risponde a chi nega l'esperienza religiosa».

L'attenzione per la storia del poeta è legata alla ricerca, sia di Boine che di Slataper, di costruire una morale a partire dalla realtà, che non si limiti a principi astratti e che concili ideale e pratica; allo stesso modo l'arte, per trasmettere con forza un giusto messaggio, deve, innanzitutto, rappresentare con verità un mondo dal quale il lettore estrapoli l'etica. Boine è convinto che lo scopo dell'artista finisca qui, mentre Slataper crede che sia necessario un passaggio ulteriore, infatti, nonostante l'allontanamento dalla forma teatrale dovuto a un maggiore bisogno di autenticità,[140] ricorre comunque al simbolo e, quindi, a un mezzo prettamente letterario che, però, non considera edulcorante, ma, al contrario, volto ad affermare con più forza una morale pratica. Come già evidenziato in precedenza (cfr. nota 69), la tendenza slataperiana di concepire l'opera letteraria come una struttura complessa e portatrice di un preciso messaggio, caricando anche il particolare dell'universale, è coerente con la funzione del simbolo che coniuga la materia filosofica e poetica. Boine, al contrario, crede che l'immagine debba seguire la stessa costruzione della realtà e non ridursi a semplificazione:

> Dico che la vita non mi si presenta dentro sotto forma di persone in azione, come breve azionato gioco di diverse persone simboli vivi, gioco alterno e conchiuso come di

[140] SCIPIO SLATAPER, *Del Teatro*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, p. 170: infatti definisce il teatro contemporaneo così: «Insomma, hanno saputo inventarsi un teatro "comodo", che fosse verisimile tanto che lo si ascoltasse senza disturbi; ma, non potendosi giunger mai per la strada del verisimile al vero, nello stesso tempo non obbligasse lo spettatore a credere con dolore in ciò che accadeva davanti ai suoi occhi. Divertirsi, e poter apprendere. Divertirsi, e non patire: i tre nuovi precetti. E naturalmente la nuova catarsi artistica è: star seduti comodamente in una poltroncina e mangiar limoncini e sorridere beati che il protagonista, in fondo, soffra per modo di dire. Ed essi con lui.»

> simboliche note in una musicale combinazione innanzi a me definita. E dico che sa di puerile il trasporre ciò che è dentro di me concreto e vivo, trasporlo nella forma goffamente convenzionale di un materiale simbolo. L'arte nostra è tuta più o meno simbolica anche quando fa del verismo.[141]

In questo caso, la morale finale deve essere espressa per mezzo della rappresentazione, mentre nel caso del triestino si deve aggiungere il simbolo che rende evidente l'ideale soggiacente alla costruzione.

È così che le vicende de *Il peccato* sono costantemente interrotte da riflessioni filosofiche ed esistenziali evidenti, mentre *Il mio Carso* ricorre a immagini evocative, descrizioni minuziose ed eventi allegorici, dai quali in molti casi si sviluppa uno struggimento interiore più simile al monologo drammatico che a una trattazione razionale. Il diverso approccio è dovuto a una diversa considerazione dell'ideale, perché nel primo caso esso è una dolorosa conquista interiore che avvicina l'individuo al codice sociale frutto della tradizione intesa come stratificazione, mentre nel secondo caso esso è una componente fondamentale della costruzione epistemologica della realtà. La conseguenza è che per il ligure è un processo ordinativo che l'uomo attraversa per costruire una vita giusta, mentre per il triestino è un principio immanente della realtà che stabilizza il disordine delle passioni umane; pertanto Boine sente che gli elementi simbolici rischierebbero di alienare una narrazione che ha l'obiettivo di essere vera, in quanto, essendo rappresentazioni assolute, sarebbero estranee al suo principio di realtà che è in divenire e privo di punti fermi; al contrario Slataper, ritenendo che il mondo si costruisca con l'inevitabile coinvolgimento dell'ideale, non considera l'inserimento di elementi che lo rappresentano come un errore falsante.

Il messaggio morale si costruisce in modo diverso, da un lato con modalità descrittive, rappresentative e simboliche, dall'altro razionali e argomentative. È evidente nei passaggi in cui il sunto ideologico ed etico dei due romanzi viene esplicitato:

> Eco ch'io sono un uomo fra gli uomini (ma vivo!), sono nel peccato come gli altri uomini e mi batto. Sono nel peccato, nella contraddizione, nel dolore torbido e nella dibattuta angoscia. Ma ho muscoli a sopportarla e mi batto. Ora veramente ho muscoli a sostenere la

[141] G. BOINE, *Un ignoto*, cit., p. 146.

vita; ora veramente la irrealtà vana e scontenta del mio cuore non fatto, combacia con la durezza rotta-reale della contraddittoria vita: ecco ch'io son fatto concreto e mi batto. Questa è la realtà: questo aggroviglio immane. Non le gerarchie ch'io impongo e le distinzioni della logica chiara, ma questo peso e questo tumulto, questo farsi e disfarsi, questo gemere e rotare in un disordinato aritmetico ordine.[142]

Boine espone con chiarezza la sua teoria, la argomenta, confuta le false speculazioni e infine afferma nuovamente il punto di vista iniziale; tale meccanismo è volto a dimostrare la veridicità del pensiero alla base del romanzo, infatti il medesimo scopo è riscontrabile, non soltanto nelle singole sezioni in cui la voce interiore del protagonista prende il sopravvento, ma anche nell'intera struttura del racconto. La morale è nella ricerca e quindi ciò che conta è il modo prima ancora che il fine; è così che la struttura scelta è più simile a un saggio, perché nel processo di ricerca è già presente la verità, un po' come nella maieutica socratica. Slataper, pur riconoscendo l'importanza dell'errore e della verità come costruzione, considera la verità etica come un nocciolo di per sé chiuso (non è un caso che la volontà amendoliana, affine al pensiero del triestino, sia stata tacciata da Boine di determinismo)[143] e di conseguenza facilmente applicabile a immagini simboliche che racchiudono in loro tutta la verità, essendo essa, appunto, delimitabile. Un esempio è questo passaggio:

Un giorno metteva ad asciugare alcuni panni alla stufa e piangeva. Le chiesi: — Mamma, cos'hai? […] — Vedi, figliolo, non è niente, gli affari di babbo vanno male.

Mai ho visto piangere babbo. […] Babbo m'ha insegnato a tacere e a disprezzare il dolore.

E così passarono i mesi e gli anni. E io cominciai ad amare la mia famiglia, e ero consolato ch'essa credesse in me. E mamma una sera mi disse, poggiandosi sul mio petto: — Figliolo, sono stanca, vai avanti tu.

Io amo i miei fratelli e i miei genitori perché la nostra vita è stata dolorosa e confidente. Io vado avanti con essi e non cedo. Noi vogliamo anche noi il nostro posto. Ci hanno fatto male. Alcuni sono stati buoni con noi, ma non ci hanno capiti. Noi vogliamo esser noi, con i nostri difetti e le nostre virtù, liberi di respirare l'aria che ci spetta. Io sono contento di

[142] G. BOINE, *Il peccato*, cit., p. 117.
[143] Cfr. U. CARPI, *Amendola e Boine: prospettive di etica vociana*, cit.

> aver avuto una famiglia povera. Sono cresciuto con un dovere e uno scopo. Essi mi vogliono bene, e il mio nome è il loro.[144]

Ciò che appare come una riflessione sulla condizione famigliare del protagonista, in realtà si rivela contenere l'idea alla base di tutto il romanzo e la morale che chiuderà la narrazione: il principio del dovere domestico è il medesimo che scoprirà, in un secondo momento, essere relativo a tutta l'esistenza. La sofferenza è imprescindibile per una realizzazione personale e Slataper fa riverberare tale convinzione dalla circoscritta difficoltà economica dei suoi genitori all'universale condizione dell'uomo.

Attraverso le teorie estetiche e critiche di Boine e Slataper è possibile comprendere i principi dai quali partirono per costruire i loro romanzi. L'attenzione che i due intellettuali rivolgono all'autentica rappresentazione della realtà e alla storia degli autori è dovuta alla convinzione che la morale si formi a partire dalla prassi e che, costruendo delle rappresentazioni vere, si possa congegnare il giusto messaggio, in un'unione tra artistico e filosofico. Per entrambi l'esegesi deve passare per la conoscenza del poeta e della sua intimità, ma, mentre Boine si concentra sui cambiamenti interiori della persona, Slataper è convinto che l'interesse per l'animo non possa prescindere dalla vita pratica e, soprattutto, da quella sociale, infatti l'individuo, attraverso la sua volontà, può avere un concreto impatto sul mondo e così fare la propria parte per ottenere un cambiamento collettivo. L'analisi che il triestino propone della persona di Tasso dimostra lo scollamento che individua tra lui e il mondo, egli non fu in grado di vivere autenticamente, sopprimendo la parte più istintuale per annientare la persona in un rigido sistema di corte fatto di sottomissione e rigidi codici, in cui non fu capace di trovare un equilibrio tra la propria umanità e le richieste sociali. In questo modo produsse una condizione esistenziale falsa che generò un'arte incapace di rappresentare la verità, non permettendo al lettore di estrapolare la giusta morale. L'opera diventa lo specchio di un mondo reale veicolato dall'artista e, in tal modo, i messaggi etici si possono ancorare al mondo senza cadere nella mera astrazione; la letteratura, così, assume uno scopo alto e per Boine diventa addirittura il mezzo per cristallizzare la realtà, fermandone, per pochi istanti, l'impetuoso fluire e concedendo di cogliere la vita nonostante le contraddizioni e il continuo mutare. Slataper è convinto che un simile scopo risieda nel dramma, poiché

[144] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, p. 63-64.

capace di incarnare quel principio della realtà in cui è necessario che l'equilibrio si spezzi per ottenere un'evoluzione sul piano etico e materiale. La poesia, essendo lo specchio dell'esistenza, ha bisogno dei giusti mezzi; è così che il triestino vede nel simbolo il tramite perfetto per costruire delle immagini che custodiscano, su una scala minore, il messaggio complessivo dell'opera e una struttura allegorica, su una scala maggiore, che connetta la specifica esperienza a dei significati universali; Boine, invece, temendo le mistificazioni, predilige una struttura più argomentativa, in cui l'idea di base viene esplicitata piuttosto che esemplificata. Su questi presupposti costruirono *Il peccato* e *Il mio Carso*, creando delle opere uniche, diverse nei mezzi, ma estremamente coerenti nel fine.

2.2 *Il mio Carso* e *Il peccato*: due romanzi modernisti

Finora *Il Peccato* e *Il mio Carso* sono stati analizzati per dimostrare il pensiero e l'estetica dei loro autori; in particolare per cercare le connessioni tra il loro moralismo e quello di Amendola, individuando la comune tendenza di spostare il nucleo etico nell'interiorità della persona, ponendo le vite particolari al centro della riflessione e attribuendo all'uomo la difficile responsabilità di essere in prima linea di fronte alla variabilità del mondo e di essere l'unico artefice della propria vita, la quale non trova più rassicurazioni in valori o sistemi filosofici universali, ma è costretta ad accettare l'individuo come unico ed esclusivo punto fermo. Tale consapevolezza, però, spaventa, perché costringe a stagliarsi in solitaria di fronte al caos dell'esistenza e perché l'unico sostentamento possibile, essendo umano, è fallibile ed è in balia degli errori; anche per questa ragione sia Boine che Slataper pongono al centro del loro pensiero l'errore e il peccato, per poter accogliere e quindi normalizzare quell'elemento imprevedibile, e quindi minaccioso, che mette a rischio le sicurezze che, quotidianamente, è necessario costruire. L'accettazione della propria fallibilità è, però, difficile da accogliere, soprattutto se la riflessione si concentra intorno alla morale, la quale, da un lato, spinge ad agire correttamente, ma dall'altro deve scontrarsi con l'impossibilità di garantire dei parametri rigidi e sempre veri; è così che il triestino è costretto ad affidarsi, come unica certezza, alla volontà e all'azione, mentre il ligure alla mutevolezza e sofferenza che,

senza mai venire meno, si infrangono contro il destino personale. Inoltre, come abbiamo dimostrato, da Amendola recuperano quella visione del mondo fatta di un'opposizione atavica tra le passioni istintuali e l'ordine rigoroso, in cui ognuno è chiamato a cercare il giusto equilibrio e compromesso tra ciò che si sente e ciò che è giusto fare, per non cadere da un lato nelle tentazioni dell'immediato piacere e dall'altro nel rigido rigore accecante e inaridente.

La tensione, la paura, l'instabilità e la solitudine sono i più evidenti prodotti di quel cambiamento che tra fine Ottocento e inizio Novecento plasma un nuovo modo di leggere e interpretare la vita, ovvero il modernismo. A livello letterario, Valentino Baldi[145] evidenzia come questo passaggio decreta il rifiuto di una certa narrativa realista, in cui gli autori sono perfettamente padroni del loro ruolo creatore e in cui i personaggi sono definibili e, pur nella loro complessità, adeguati a una consuetudine. Egli sostiene che tale passaggio non si debba considerare come un abbandono della realtà, ma piuttosto come la consapevolezza che essa sia sempre stata rappresentata in modo codificato; di conseguenza ciò che fa il poeta modernista è palesare le convenzioni, per far emergere la reale complessità della vita, allo stesso modo in cui, come abbiamo visto, la messa in discussione dell'idealismo di Croce dimostra il bisogno di trovare nuovi mezzi di comprensione, poiché quelli usuali non rispondono più alle esigenze di un uomo sempre più scettico e con sempre meno certezze. Baldi aggiunge:

> è come se gli scrittori modernisti mantenessero bene in vista quello «strappo» nel palcoscenico della convenzione letteraria: mostrano ed esibiscono la convenzione, abbracciano l'alienazione e il caos della società moderna. Essi attuano un continuo sabotaggio, l'opposto degli scrittori realisti tradizionali che si sforzano di rendere invisibili le convenzioni narrative. […] La crisi della rappresentazione non corrisponde alla fine del realismo, ma solo alla messa in scacco delle modalità tradizionali di rappresentazione della realtà.[146]

Slataper e Boine, proprio perché parte di questa sensibilità modernista, ricorrono a dei romanzi con delle forme inedite e inconsuete, che non puntano alla *mìmesis* codificata dal realismo, ma a una che sia coerente col loro modo personale di sentire la realtà, poiché il

[145] VALENTINO BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 66-82.
[146] Ivi, p. 78.

punto di vista soggettivo è l'unico realmente autentico e l'unico che si può avere la certezza di conoscere. Per tradurre in letteratura la propria visione del mondo, si deve ricorrere ai mezzi che fino a quel momento sono stati usati, ma portandoli allo stremo, rompendoli e dando loro nuova forma, creando nuovi modi di esprimersi coerenti con le nuove modalità con cui si legge la vita. Quando Baldi afferma che gli scrittori mantengono «bene in vista quello "strappo" nel palcoscenico della convenzione letteraria» intende che le modalità consuete vengono rimaneggiate così tanto da far perdere la loro efficacia mimetica, rendendole evidenti e percepibili; il fine, invero, non è nascondere le tecniche usate per lasciare spazio solamente alle immagini che si creano nel lettore, ma far capire con evidenza le ragioni che soggiacciono a specifiche scelte stilistiche, per trasmettere un messaggio concettuale, e quindi semplificato, prima ancora che imitativo. Il letterato di inizio Novecento è ormai consapevole della complessità e dell'incoerenza dell'esistenza e sa che qualsiasi tentativo di metterla in scena è falso e, dunque, l'unica cosa che può fare è avvicinarsi all'idea semplificata di essa e non a una fedele riproduzione. Boine afferma:

> Dico cose quadre e per nulla elegiache. 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 […].[147]

Nonostante chiarisca che l'arte sia irrimediabilmente lontana dalla realtà, comunque ricorre al mezzo del romanzo per parlare di sé e della propria visione del mondo, proprio perché conscio che l'unica possibilità è avvicinarsi alla verità e non riportarla fedelmente. Così manipola il linguaggio e lo stile,[148] per fornire delle rappresentazioni in cui l'io si impone a tutto ciò che gli è esterno, trasfigurando le persone, gli oggetti e i pensieri e facendo capire che ormai l'esistenza non è più un ordinato susseguirsi di eventi, ma è un

[147] G. BOINE, *Un ignoto*, cit., p. 137-138.
[148] Cfr. nota 12, in cui si riflette sull'espressionismo di Boine.

caotico amalgama che muta in continuazione e che mostra a ognuno una versione diversa di sé.

Baldi afferma che il modernismo non rivoluziona solamente la descrizione dell'esteriorità, ma anche il modo in cui l'interiorità è analizzata; essa diviene il tramite più efficace per esporre il disagio causato dal nuovo secolo, il quale non è «un'esperienza solo "esterna" – sociale, storica, culturale – all'individuo, ma anche una rivoluzione (e rivalutazione) paradigmatica interna all'uomo».[149] Il tentativo di riprodurre l'interiorità dimostra agli scrittori l'impossibilità di fornire rappresentazioni autentiche, infatti l'io non può essere compresso all'interno di una rigida sintassi o di limitate parole, ma, nonostante ciò, si producono delle tecniche che, come detto prima, si avvicinano all'idea della psiche umana più che a una sua fedele ricreazione. In tal modo si prosegue lungo il solco del realismo, infatti cambia la consapevolezza del rapporto tra arte e mondo, ma rimane inalterato il fine, ovvero di ricreare, anche se in modo nuovo, la vita umana nella versione più possibilmente vicina alla realtà. È per questa ragione che Boine e Slataper sono perfettamente coerenti con la sensibilità modernista, poiché, nonostante siano consci della falsità dell'arte, di fatto credono ancora nell'importanza di costruire delle figurazioni che siano veritiere per poter fornire gli esempi che diano valore al loro punto di vista esistenziale; come se, nonostante una certa disillusione, comunque si continuasse a credere nella forza della poesia per raccontare il mondo, continuando la tradizione ottocentesca. Per questa ragione Baldi sottolinea che Auerbach nel suo *Mimesis* considera autori come Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce la fine di un'unica tradizione realista iniziata con Balzac e Stendhal.

Nel saggio *Tracciato del modernismo italiano*,[150] Donnarumma evidenzia proprio la tendenza del modernismo di conservare, nonostante un cambio di percezione, l'arte come un mezzo per raccontare il mondo, opponendosi alla tendenza delle avanguardie di «abolire l'arte per scioglierla nel tumulto della vita modernizzata».[151] I futuristi, infatti, vogliono annullare l'opera all'interno della meccanizzazione in cui sono convinti che la realtà si stia sclerotizzando, mentre la letteratura che conserva la propria autonomia e che crede ancora nella forza della narrazione si fa carico dello smarrimento e della

[149] V. BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, cit., p. 78.
[150] RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimo Tortora, Napoli, Liguori, 2012.
[151] Ivi, p. 17.

dissoluzione degli antichi valori; come se da un lato, percependosi parte di un rigido sistema automatizzato, non si potesse far altro che costringere la cultura ad annullarsi nella vita concreta, mentre dall'altro, sentendosi immersi in un'esistenza fatta di disgregazione e smarrimento, si sentisse il bisogno di dare sfogo alle zone oscure e misteriose dell'interiorità che solo delle autentiche rappresentazioni permetterebbero di veicolare. Nonostante entrambi i punti di vista siano delle manifestazioni del panorama intellettuale di inizio Novecento, essi risultano inconciliabili: «Se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza. Così, anche quando mette in scena una distruzione dell'uomo, mira a restituirlo».[152]

L'approccio modernista non è un totale rifiuto del passato, ma è una prosecuzione che prova a «puntellare quelle rovine», per costruire una novità attraverso un complesso processo di giudizio e selezione, col fine di preservare ciò che merita di essere protratto; tale atteggiamento non deve essere frainteso con una sorta di rispetto reverenziale, perché comunque non si vuole celare l'insanabile rottura col canone che non fornisce più risposte e che è sentito troppo rigido e accademico, ma piuttosto inteso come la volontà di costruire a partire da delle fondamenta la cui efficacia è già data per certa. Boine, nonostante sia stato accostato da Contini ad ambienti di avanguardia,[153] è più vicino a una sensibilità atta alla conservazione e riattualizzazione piuttosto che al totale smantellamento; infatti è proprio dall'idea di tradizione che Mara Boccaccio inizia la sua riflessione riguardante *Il peccato*,[154] convinta che in esso si sia operata un'articolata sintesi di influenze dal passato e dal presente, volta a plasmare l'arte alle proprie esigenze personali assurte a modello universale dell'uomo moderno. Secondo Boccaccio, il codice letterario per Boine è paragonabile a una scalata che ha come punto d'arrivo l'opera d'arte a lui coeva e come via da percorrere una continua selezionare di tutto ciò che può essere rifunzionalizzato. Per il ligure, infatti, la tradizione non è fondamentale soltanto in ambito artistico, ma svolge un ruolo cardine nell'intera esistenza, poiché tutto quell'insieme di valori, usanze e convinzioni (difficilmente definibile e proveniente dall'antichità, dagli avi e dalla comunità) non era soltanto un chiuso insieme che gli individui ereditano e che tramandano, ma un nesso spirituale tra le generazioni, capace di fornire una certa stabilità

[152] Ivi, p.17.
[153] Cfr. G. CONTINI, *Espressionismo italiano attorno alla «Voce» (Rebora, Pea, Onofri, Boine)*, cit.
[154] M. BOCCACCIO, *Il peccato: un tentativo formale ed esistenziale*, cit.

grazie alla profonda comprensione che esso immette in coloro che lo accolgono, in quanto aiuta la comprensione del sé e delle ragioni che, celatamente, spingono ad agire in modi che, altrimenti, rimarrebbero impenetrabili. La tradizione è difficilmente definibile, poiché non è composta soltanto da elementi circoscrivibili, ma anche da strutture di pensiero che danno modo di leggere il presente in modo originale e connesso con tutto ciò che è parte di un'essenza primitiva, la quale altrimenti non sarebbe sondabile e celerebbe una porzione fondamentale dell'esistenza. Il modo in cui agisce questa sorta di ponte permette all'uomo di cogliere il reale funzionamento del tempo, il quale non è divisibile in modo netto tra passato, presente e futuro, essendo costituito in modo fluido da un accavallamento continuo delle tre dimensioni, che consentono, in ogni istante, di percepire ciò che è stato, ciò che è e ciò che sarà.

Ne *Il peccato*, il signor B. subisce una vera e propria gogna pubblica a causa della relazione con suor Maria e sente di aver deluso sua madre e, attraverso di lei, tutti i suoi avi, aprendo una riflessione intorno all'eredità spirituale degli avi:

> Sua madre era la sua famiglia, era la discendenza ab antico della sua onorata famiglia: dei nonni gentiluomini e podestà, gente di bene ed onesta, che gli parlava, che si faceva valere. Tu sei cresciuto su poggiandoti a te (credi d'aver poggiato solo su te), sei cresciuto con la tua ragione per guida, con la tua coscienza ben chiara, col tuo volere nato con te e fra gli altri ben netto; sei un uomo in un nuovo mondo e pensi che le tue azioni cominciano in te e vi finiscano. Ti sei allevato con questo pensiero come una bandiera dinnanzi; che tu devi a te solo dar conto di ciò che tu fai; che hai la coscienza, e che dentro ci spazia il tuo dio. — Ma tua madre è per contro a te il diritto della morta-vivente tua razza antica a ti dice che sei tuo, sì, ma anche non tuo; che così i tuoi vecchi hanno operato e così hanno duramente voluto, che ci sono nell'anima tua i solchi delle abitudini loro a mostrarlo e che se tu li rompi essi ne soffrono in te. […] La tua strada è segnata: tu hai qualcosa di delicato e geloso da perpetuare nel paese tuo: hai l'anima della famiglia tua da conservare ferma e com'è.[155]

Con queste parole si delinea perfettamente l'idea boineiana di tradizione, la quale deve essere intesa come una stratificazione, un accumulo di elementi che formano un nucleo originario nel quale l'individuo può trovare un principio guida da utilizzare nel caos del

[155] G. BOINE, *Il peccato*, cit., pp. 90-91.

mondo per avere un punto di riferimento a cui tendere e verso cui risorgere dopo l'errore. Il ligure applica il medesimo meccanismo al concetto di codice letterario, esso infatti non può essere dimenticato e permette di fornire sostanza alle nuove produzioni che devono accogliere tra le loro fila gli antichi insegnamenti, adattandoli a nuove costruzioni, le quali non possono poggiare solo su loro stesse, ma devono accogliere anche tutto il peso di ciò che le ha precedute per elaborare una nuova arte in ottica propositiva e costruttiva. Tale consapevolezza porta Mara Boccaccio[156] a individuare tra le righe de *Il peccato* l'influenza delle *Confessioni* di Agostino, poiché riconosce la medesima esigenza di raccontare, attraverso una «autobiografia analitica», un percorso di ricerca ed esplorazione interiore che si traduce nel comune esito di una narrazione che integra sia il disordine esistenziale che l'aspirazione all'armonia, attraverso l'unione di elementi argomentativi e sentimentali che necessitano, inevitabilmente, di nuove tecniche espressive. Inoltre sottolinea l'influenza del *Secretum* di Petrarca, il quale, oltre a possedere il tono tipicamente confessionale delle prose di Boine, impernia tutta la sua struttura intorno a un modello tensivo fatto di continue tentazioni e impossibili aspirazioni. Il filosofo di Ippona e il poeta aretino sono soltanto due dei modelli riscontrabili, ma entrambi servono a far capire che lo spirito modernista, che non rifiuta ma integra la tradizione, è fortemente presente nel ligure.

Per Slataper la questione della tradizione è più complessa, poiché i suoi scritti la legano soprattutto a un orizzonte politico e sociale, come si può dedurre dalle *Lettere triestine*, ma è evidente che anche egli la intende come una stratificazione che fornisce una direzione e un'identità; non a caso in *Triste non ha tradizioni di cultura* deduce che la sua città è priva di un canone letterario di riferimento perché dedita solo ed esclusivamente all'attività commerciale, tralasciando le manifestazioni dello spirito che nel tempo avrebbero potuto sedimentarsi per formare un nucleo capace di sostenere i cittadini, gli intellettuali e le loro opere. L'idea modernista di preservare il passato per generare qualcosa di nuovo per il futuro è presente in Slataper, invero attacca l'ossessione della propria città per l'economia e il guadagno perché essi sono elementi che si applicano all'immediatezza, non necessitano di un fondamento distintivo e non costruiscono nulla per il futuro che resista al tempo e ai cambiamenti; al contrario la cultura è un fatto

[156] M. BOCCACCIO, *Il peccato: un tentativo formale ed esistenziale*, cit.

inscindibile dalla storia e ciò è evidente nel modo in cui, nelle *Lettere triestine*, ne analizza lo sviluppo a partire dal passato.

Slataper, sentendosi orfano di un'autentica discendenza letteraria, identifica la sua cultura di riferimento con quella italiana («ma come si può pensare a formazione di intellettualità cittadina quando buona parte delle famiglie non sono triestine, né italiane?»),[157] ma di fatto, ne *Il mio Carso* i modelli più evidenti sono mitteleuropei e tedeschi: per esempio Campailla[158] riconosce l'influenza dello *Sturm und Drang*, di Weininger, Hebbel, Ibsen, Wagner, Nietzsche e Kleist, mentre Norbedo[159] di Hamsun. In questo scollamento tra intenzione e applicazione si rende evidente il bisogno disperato di un giovane intellettuale che vuole trovare a tutti i costi dei modelli, poiché non può contare sulla cultura della propria terra, sentendo «la patria […] "di là, oltre il mare" […] è insomma sempre al di là dell'Isonzo, al di là di un confine»[160] e dovendo, di conseguenza, scegliere razionalmente i propri modelli senza seguire una naturale affinità data dal passato e dagli avi. Il medesimo sentimento di spaesamento lo vive anche Svevo, che per colpa della sua Trieste nacque a cavallo di più tradizioni sentendosi di fatto escluso da tutte, e lo riporta indirettamente nelle pagine di *Una vita*, in cui, come un leitmotiv, descrive le ore passate in biblioteca alla ricerca di una cultura che non ha ereditato, ma che anela terribilmente. In un passo in particolare, riflettendo sulle letture di Alfonso, ammette che non legge romanzi, simbolo di un'arte «leggera» e vicina alla sua contemporaneità, ma ambisce alla grandezza che passa per i modelli alti e classici, infatti anche Svevo è convinto che la letteratura debba fondare le radici nel passato e che l'artista senza una giusta tradizione, come lui e i suoi conterranei, non possa mai sanare «quei difetti» causati dalla mescolanza, che non dà alcun fondamento, di lingue e culture dell'Impero austro-ungarico:

> Romanzi non leggeva avendo ancora sempre il disprezzo da ragazzo per la letteratura detta leggera. Amava i suoi libri scolastici che gli ricordavano l'epoca più felice della sua vita. Uno di questi leggeva e rileggeva instancabile, un trattatello di retorica contenente una piccola antologia ragionata di autori classici. Vi si parlava per lungo e per largo di stile

[157] SCIPIO SLATAPER, *Lettere triestine*, in *Scritti politici*, a cura di Giani Stuparich, Roma, A. Stock, 1925, pp. 9-10.
[158] S. CAMPAILLA, *L'agnizione tragica: studi sulla cultura di Slataper*, cit.
[159] R. NORBEDO, *Note sul naturismo slataperiano: Il mio Carso e Pan di Hamsun*, cit.
[160] C. MILANINI, *Scipio Slataper, il nido disfatto*, cit., p. 145.

> fiorito o meno, lingua pura o impura, e Alfonso, avuta l'idea teorica che faceva sua, sognava di divenire il divino autore che avrebbe riunito in sé tutti quei pregi essendo immune da quei difetti.[161]

L'atteggiamento Modernista volto al consolidamento dell'arte a partire dal passato è, secondo Donnarumma, la conseguenza di una disposizione ancora umanista: «L'arte è comunque istituzione e tradizione: preservarne lo statuto contro i misconoscimenti del presente significa, nei soli modi dubitosi possibili, essere ancora in quell'umanesimo che per l'avanguardia è carta straccia».[162] In questo intervento si parla di letteratura umanista perchè possiede un messaggio capace di rivolgersi a un pubblico vasto, il quale necessita di punti di riferimento storicamente condivisi; altrimenti ci si ridurrebbe, come avviene per le avanguardie, a comunicare solamente con piccole cerchie di intellettuali che già possiedono una certa visione del mondo, col rischio di assecondare delle esigenze che sono soltanto ideologiche e non artistiche. Smantellare tutti gli elementi condivisi implica creare dei prodotti che non si rivolgono a un'intera umanità, ma soltanto a chi vive il medesimo ambiente in cui quel prodotto è stato creato, col rischio di dare forma esclusivamente ai comuni interessi di un gruppo ristretto che, nel caso delle avanguardie, corrispondono a precise istanze ideologiche, portando l'arte ad amalgamarsi, per poi sparire, nella filosofia. Il modernismo, al contrario, tende sempre all'esemplificazione e le narrazioni particolari si caricano di messaggi universali e, anche dove è presente un'importante componente concettualistica come negli autori de *La Voce*, l'opera non perde mai di autonomia e riesce a veicolare un contenuto in cui è immediato riconoscersi grazie alla grande focalizzazione sull'umano e, soprattutto, sulla sua interiorità.

Rimanere saldi al racconto della persona implica considerare le piccole singolarità come custodi delle autentiche manifestazioni della realtà. La volontà di Boine e Slataper di costruire narrazioni a partire dalla loro esperienza, infinitamente marginale e contenuta, segue la medesima tendenza, ovvero di poter catturare un principio vero nelle piccole cose. Questo bisogno è prettamente modernista come ci dimostra Virgina Woolf nel saggio *Mr. Bennet e Mrs. Brown*, in cui si confronta direttamente con gli autori edoardiani e con quel modo di rappresentare ancora legato a modelli consolidati ma non più capaci

[161] ITALO SVEVO, *Una vita*, Milano, Mondadori, 2019, p. 41.
[162] R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 19.

di rivolgersi ai giovani scrittori e alle esigenze del nuovo secolo. L'autrice inglese inizia la sua riflessione interrogandosi sulla sfida che quotidianamente le lancia l'esperienza, in cui entra in contatto con persone che le dicono «acciuffami se riesci». Lei, dunque, vuole catturare le particolarità concrete che le si palesano davanti, nel modo fedele in cui le vede o le esperisce, senza mistificazioni e senza costruzioni romanzesche. In questa missione è consapevole che si cadrà in qualche tipo di tradimento, ma l'importante è tenere viva la verità del carattere, ovvero non il suo realismo, ma la sua visione del mondo. Il problema principale che riscontra negli autori a lei precedenti è la volontà di lasciare la figurazione dell'interiorità alla discrezione del lettore, occupandosi, soltanto, di accompagnare l'immaginazione e la costruzione delle componenti esteriori. Così facendo, però, l'umanità è presente soltanto in funzione della costruzione generale e le individualità non raccontano la storia con la loro voce direttamente al lettore, essendo narrate dal di fuori e adeguate al cosmo a cui sono state destinate. Il rischio è che le persone non vengano realmente viste e che le singole voci perdano totalmente di autonomia, come riscontra nei romanzi di Mr. Bennett:

> egli sta tentando di farci immaginare al suo posto, sta tentando di ipnotizzarci e persuaderci del fatto che, avendo egli costruito una casa, dentro vi debba abitare una persona. Con tutta la sua simpatia ed umanità, che sono grandiose, Mr. Bennett non ha degnato nemmeno di uno sguardo Mrs. Brown nel suo angolino. Ella rimane lì, nell'angolo del vagone – quel vagone in viaggio, non da Richmond a Waterloo, ma da un'epoca della letteratura inglese a quella successiva, perché Mrs. Brown è eterna, Mrs. Brown è la natura umana, Mrs. Brown cambia solo in superficie, a entrare e uscire di scena sono i romanzieri – lei se ne sta lì e nessuno scrittore edoardiano l'ha nemmeno degnata di uno sguardo. Essi hanno guardato fermamente, in modo penetrante e con partecipazione fuori dal finestrino; hanno osservato le fabbriche, le Utopie, finanche l'arredamento e la tappezzeria dello scompartimento; ma non hanno mai guardato lei, la vita, la natura umana.[163]

È necessario lasciare fluire sulla carta Mrs. Brown per produrre la realtà, che è innanzitutto una privata esistenza e non un macrocosmo in cui le persone servono soltanto a confermare una precisa costruzione del mondo. Apparentemente questo punto di vista potrebbe apparire in contraddizione rispetto a Boine e Slataper che per mezzo della

[163] VIRGINIA WOOLF, *Mr. Bennett e Mrs. Brown*, trad. di Adalgisa Marrocco, Roma, Rogas, 2015, p. 23.

letteratura vogliono dare sostanza a una visione ideologica, ma, in realtà, ciò che fanno è riportare il personale sentimento che la vita produce nei loro protagonisti. Fanno esattamente ciò che auspica Woolf, ovvero danno voce al punto di vista degli individui e, proprio perché passa per mezzo della sensibilità di Scipio o del signor. B., la loro morale non risulta mai come quella dei «romanzi melliflui e piatti, quelle biografie portentose e ridicole, quella critica a latte e acqua, quelle poesie melodiosamente celebranti l'innocenza di rose e pecore, che in maniera tanto plausibile passano letteratura al momento attuale».

Boine e Slataper non cadono mai nel vuoto insegnamento, perché pongono in primo piano i protagonisti e comunicano al lettore che quanto si evince alla fine dell'opera non è una direttiva e tantomeno una legge da seguire, ma soltanto il resoconto di come due individualità hanno vissuto e attraversato il tempo e lo spazio. La loro esperienza può diventare un monumento oppure può essere letta nella sua specificità, perché non viene mai veicolata da uno sguardo esterno onnisciente, ma soltanto dalla voce di due giovani che cercano di capire cosa siano l'errore e il dovere. Poco importa che si possa estrapolare un messaggio finale ben definito e consono a specifiche riflessioni filosofiche ed esistenziali, perché ciò che veramente conta è che esse siano veicolate a partire dal soggetto e dalla sua interiorità; è anche per questo che è fortemente sviante ridurre le loro produzioni a mero pensiero, invero prima di trovare il concetto, il lettore, trova due persone che manifestano i rispettivi tormenti. Ne *Il peccato* Boine si dimostra particolarmente consapevole di quanto sbagliato fosse, per giungere all'autenticità, far calare la morale dall'alto di un narratore esterno, infatti il cuore delle argomentazioni è reso mediante un discorso diretto libero che emula la sua intima voce.

Anche in Slataper la funzione del racconto è interamente affidata al filtro del carattere, il quale si manifesta per mezzo di un narratore esterno che a più riprese si immerge nella personalità di Scipio e parla in prima persona. Questo processo che continuamente sposta la focalizzazione ha precisi scopi stilistici e tematici, ma soprattutto rende evidente l'impossibilità, ormai, da parte di alcuni autori di inizio Novecento di raccontare i personaggi senza interpellarli e senza considerare il modo in cui percepiscono l'esistenza da un punto di vista sensibile e spirituale. Milanini riassume perfettamente tale tendenza con queste parole:

> L'io narrante […] si cala talvolta totalmente nei panni dell'io che vive la vicenda, s'immerge in una dimensione propriamente epica fino a parlare di sé in terza persona; ma altre volte si comporta come un attore-personaggio che in un immaginario teatro abbandoni o perda il filo della narrazione per richiamare l'attenzione del pubblico sui rovelli che l'attanagliano nel momento in cui rammemora il passato.[164]

L'obiettivo è far sentire la tensione costante del personaggio tra l'ideale e il materiale, tra il privato e l'universale, dimostrando, invero, che anche l'allontanamento del focus è un modo per parlare dell'io, senza mai far uscire la regia poetica dal carattere. Lo stesso scopo si può trovare nell'utilizzo dei pronomi, i quali creano più livelli allocutori e «un ambiguo e impegnativo scambio delle parti, tanto che talvolta un medesimo passo può essere interpretato o come una dichiarazione personale d'intenti, o come un appello indirizzato all'umanità intera».[165] In questo caso subentra anche una forte influenza del genere teatrale, in cui il monologo è sempre pensato in direzione di un interlocutore, ma ciò non toglie l'autenticità della prospettiva utilizzata, infatti è proprio la manipolazione del modello di partenza a rendere ancora più evidente il passaggio che ormai ha compiuto il modernismo, spostando l'attenzione dall'io pubblico all'io privato. Nonostante il narratore (che si sovrappone al protagonista) necessiti di qualcuno a cui rivolgersi, non smette mai di prosi in primo piano, rendendo l'altrui un mero riflesso del sé in cui proietta i propri bisogni.

Le ragioni che spingono Virginia Woolf ad attaccare il narratore eduardiano sono le medesime che portano Slataper e Boine a oscillare continuamente tra la focalizzazione interna ed esterna. È come se anche loro sentissero l'assurdità e la falsità di una voce che decide, in modo precostituito, quale sia la verità per i personaggi e per i lettori; così non soltanto sperimentano delle modalità col fine di far zampillare direttamente il loro pensiero dalle loro voci, ma soprattutto si affidano al racconto autobiografico. Esso è riconosciuto capace di avvicinarsi, ancora di più, all'autenticità del carattere del protagonista e di donare affidabilità anche al narratore in terza persona, il quale non è definibile esterno, ma posteriore, come colui che già ha vissuto quanto racconta, che può esprimersi con una distante consapevolezza e, allo stesso tempo, con la medesima sensibilità del discorso diretto libero. La conclusione a cui si giunge in *Mr. Bennet e Mrs.*

[164] C. MILANINI, *Scipio Slataper, il nido disfatto*, cit., p. 144.
[165] *Ibidem.*

Brown ribadisce l'importanza di avvicinarsi il più possibile ai soggetti, tralasciando le inutili costruzioni:

> Il vostro compito è insistere affinché gli scrittori scendano dai loro plinti e piedistalli, per descrivere, in modo gradevole se possibile, e veritiero in ogni caso, la nostra Mrs. Brown. Dovreste ribadire che Mrs. Brown è un'anziana signora dalle illimitate possibilità e dagli infiniti volti; capace di comparire in qualsiasi luogo e di vestire qualsiasi abito, di dire qualunque cosa e di fare solo il cielo sa cosa. Ma le cose che Mrs. Brown dice e fa, i suoi occhi e il suo naso, e la sua voce e il suo silenzio hanno un fascino travolgente, perché ella è, senza dubbio, lo spirito di cui viviamo, la vita stessa.[166]

L'autobiografia e il racconto dell'io, per Boine e Slataper, hanno lo stesso valore che per Woolf ha Mrs. Brown, con l'unica differenza che il ligure e il triestino cercano di fare un passo ulteriore verso l'autenticità, ovvero raccontare esclusivamente, almeno in principio, le loro vite, le uniche di cui abbiano la certezza di conoscere la verità.

La narrazione della propria vita non è un'eccezione nel panorama modernista europeo, infatti nell'introduzione di Vigorelli a *Il Peccato*[167] si invita a considerare il romanzo in relazione alle tendenze autobiografiche di Proust e Joyce, ma anche negli ambienti più vicini a Boine questo genere viene scelto da numerosi autori e si declina sia in prosa che in poesia. Martignoni[168] seleziona le manifestazioni vociane che maggiormente meritano attenzione: *Un uomo finito* di Papini, *Frammenti lirici* di Rebora, *Poemi lirici* di Bacchelli, *Canti orfici* di Campana, *Esame di coscienza di un letterato* di Serra, *Giornale di bordo* di Soffici, *Prologhi* di Cardarelli, *Ragazzo* di Jahier. Gli esempi appena citati sono sperimentali e, nonostante l'affinità tematica, si dimostrano molto lontani tra loro; tra questi, però, i testi di Boine, Slataper e, in parte, Papini, salvano la struttura del romanzo, rifiutando il resoconto, la pagina di diario, la forma epistolare e la lirica. Ciò che fanno è partire dalla loro esperienza e, soprattutto il ligure e il triestino, la applicano alle nuove tendenze del racconto in prosa, senza mai degenerare in un vuoto sperimentalismo. In essi, infatti, è evidente una forte struttura letteraria nonostante sia chiara la volontà di non allontanarsi mai troppo dalle vite particolari, poiché non si

[166] V. WOOLF, *Mr. Bennet e Mrs. Brown*, cit., p. 30.
[167] GIANCARLO VIGORELLI, *Introduzione*, in *Il peccato e le altre cose*, Parma, Guanda, 1971.
[168] CLELIA MARTIGNONI, *L'autobiografismo vociano e la specie metafisica*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, ETS, 2008.

riportano mai pedissequamente gli eventi e gli sfoghi dell'animo non assumono mai l'aspetto di un diario; al contrario si armonizzano in una struttura generale in cui azione, coscienza e riflessione interagiscono col fine di creare un'idea di loro stessi e non un freddo catalogo di eventi e confessioni che si sono susseguiti in un certo ordine cronologico.

È interessante notare che per rendere letterarie le loro vite attingono a piene mani alle modalità moderniste. Il rischio, infatti, può essere che la narrazione si svuoti eccessivamente e che i lettori non la trovino interessante, poiché gli eventi sono ridotti all'osso e i pochi che restano sono ordinari. Il problema che affrontano è il medesimo di tutti quegli autori che a inizio secolo vollero ridurre le componenti eccezionali a favore di quelle ordinarie. Mazzoni in *Teoria del romanzo*[169] costruisce la storia del genere opponendo *romance* e *novel*; il primo è caratterizzato da «stati d'eccezione; i personaggi abitano in un mondo molto diverso da quello di cui gli uomini fanno esperienza; le trame trasmettono un'immagine dell'accadere dominata da ciò che Bachtin chiamava il tempo dell'avventura»;[170] il secondo «è il genere dei nomi propri: narra storie di persone private e situate in uno spazio e in un tempo simili a quelli di cui facciamo esperienza ogni giorno».[171] Nel modernismo l'asticella si sposta sempre di più verso il *novel*, come è evidente dalla volontà di inserire sempre più storie di matrice autobiografica, ma il problema è dare ai lettori delle ragioni per interessarsi a storie altrui e incredibilmente lontane dal loro orizzonte sociale e culturale; per questo ricorrono ad alcune strategie che fungono da punto di contatto tra verità e interesse, seguendo la medesima strategia applicata alla tradizione, la quale viene recuperata col fine ultimo di creare qualcosa di nuovo. Tali meccanismi correvano il rischio di creare confusione a primo impatto; come afferma Virginia Woolf, in *Mr. Bennet e Mrs. Brown*, bisogna cambiare qualcosa, anche al costo di creare, soprattutto all'inizio, un'arte acerba, in biblico tra due istanze, senza mai accogliere pienamente una delle due. È come se sentissero un bisogno senza riuscire a realizzarlo, infatti «Molti di essi guastarono i loro primi lavori perché, invece di gettare via quegli strumenti, provarono ad adoperarli»,[172] ma tale sentenza non suona come una condanna, perché successivamente riconosce loro il merito di essersi mobilitati col fine

[169] GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
[170] Ivi, pp. 97-98.
[171] Ivi, p. 100.
[172] V. WOOLF, *Mr. Bennet e Mrs. Brown*, cit., p. 27.

di salvare la vita autentica: «Qualcosa andava fatto. Finanche a costo di perder la vita, un arto o di ricevere danno a cosa di valore, Mrs. Brown andava salvata, spiegata, e posta nei suoi alti rapporti col mondo prima che il treno si fermasse e lei sparisse per sempre».[173] Il compromesso di cui si necessita consiste proprio in questo, ovvero nel tentativo di trovare una via per salvare l'autenticità senza voltare definitivamente le spalle al lettore, alle sue aspettative e alle sue esigenze.

Mazzoni dichiara che la strategia che più facilmente contribuisce un passaggio graduale è «accendere l'interesse narrativo di un *novel*» attraverso «l'uso *tattico, locale, di meccanismi che derivano dal melodramma e dal romance*».[174] Tale meccanismo è evidente in Slataper, specialmente nella terza parte de *Il mio Carso*, in cui il protagonista esterna le proprie emozioni in prima persona, sotto forma di un lungo sfogo riflessivo e disperato, come se fosse al centro di un palco e avesse per sé tutta l'attenzione del pubblico a cui si riferisce direttamente per mezzo di pronomi deittici; oppure si può notare nelle sezioni in cui si rivolge a un interlocutore plurale, come se rompesse la quarta parete di un ipotetico melodramma, facendo appello al pubblico, allo stesso modo in cui agirebbe un personaggio-specchio:

> Perché voi non sapete quanta astuzia s'impara guardando come un'ape entra in un fiore e il ragno chiappa la mosca. Voi non sapete come un ragazzo possa, obbedendo, costringere i genitori a fare quello ch'egli vuole. Il nostro mondo raffinato è molto ingenuo. Basta che voi vi fabbrichiate una situazione in cui è ormai stabilito come ognuno degli altri si deve comportare. Se per esempio uno scolaro sviene all'esame di greco, non c'è professore che abbia la audacia di non credergli di fargli ripetere l'esame e bocciarlo. Ognuno può pensare, dentro di sé, come vuole, ma v'assicuro che ognuno finisce per credere a ciò che per convenienza deve fare. […] Ah se un barbaro venisse tra noi, compagni miei, come ci metterebbe tutti in sacco![175]

Non è un caso che il narratore si rivolga a un ipotetico pubblico proprio nel momento in cui riflette sulla condizione umana e sul passaggio che si compie dalla fanciullezza all'età adulta, ovvero da uno stato più vicino alla natura a uno codificato e depotenziato dalle

[173] *Ibidem.*
[174] G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 294.
[175] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 31.

norme sociali. È come se allargasse la riflessione a tutti i lettori-spettatori e, coerentemente con il modello teatrale, si assumesse l'onere di spiegare i principi di funzionamento della realtà e le dinamiche tra i personaggi, per far emergere ciò che la sola consequenzialità degli eventi non rivelerebbe. Anche Boine ricorre a stratagemmi propri del *romance* per non annichilire totalmente l'azione e la trama, infatti, anche a causa della brevità del suo romanzo, è costretto a muovere le vicende a partire da un susseguirsi fortuito di coincidenze; è evidente nel primo incontro con Maria davanti all'altare in chiesa, in cui non soltanto il signor B. ha la fortuna di incontrare la donna dalla voce angelica che sentì in chiesa qualche giorno prima, ma può anche parlarle in totale intimità grazie all'assopimento del cappellano che vegliava su quella situazione potenzialmente sconveniente.

Nonostante la generazione degli autori modernisti percepisce una frattura tra lei e il passato (come è dimostrato dalle parole di Virginia Woolf e dello stesso Boine in *Di certe pagine mistiche*) utilizza un dispositivo formatosi nel pieno Ottocento, cogliendone l'essenziale portata innovatrice, ovvero la *tranche de vie*. Essa aiuta il lettore a percepire la vita così come realmente si svolge, nella sua ripetitività e banalità, senza grandi eventi che donano un senso o una compensazione, ma soltanto come un susseguirsi continuo e ininterrotto di fatti e persone irrilevanti. In *Il mio Carso* tale meccanismo viene applicato alla riflessione sull'essenza della vita e della realtà; esso, come una sorta di epifania, mostra all'io narrante delle verità che riguardano l'intera umanità, portando il protagonista ad accettare o meno la sua condizione; il procedimento non è analogo a quello della descrizione romantica o espressionista, in cui si crea un rapporto di riconoscimento o coincidenza tra l'io narrante e il mondo, ma è volto a dimostrare, attraverso la minuziosa narrazione di piccole azioni quotidiane di persone sconosciute e senza nome, la condizione di tutta l'umanità e di Scipio stesso, in quanto parte di essa. Le modalità scelte da Slataper non sono le medesime di Zola o di Flaubert, ma sono limitate a poche righe in accordo con lo stile frammentario ed esemplificativo di tutta l'opera, ma non perdono comunque l'obiettivo di riprodurre nel modo più fedele possibile la realtà e il suo scorrere ripetitivo e monotono. Il triestino parte sempre dalla vita vissuta per ottenere risposte su di essa e, dunque, è per questo che anche la descrizione che scaturisce la riflessione ideologica è fedele al vero e non è un mero simbolo come le epifanie montaliane. In un passo in particolare, attraverso il preciso rendiconto di ciò che vede,

propone delle immagini ben definite che contribuiscono a riprodurre la Trieste operosa che ogni mattina si sveglia e si dedica al lavoro. Il meccanismo utilizzato è insolito, perché nonostante parta da precise situazioni e da specifici lavoratori le cui gesta vengono descritte minuziosamente, la rappresentazione sembra progressivamente allargarsi per approdare alla riflessione; anche in questo caso, dunque, la tradizione narrativa passata si piega alle nuove esigenze, che richiedono una meditazione che parta dalla realtà concreta, fatta di sudore, mani indaffarate, corpi affaticati, oggetti commercializzati e treni diretti verso specifiche destinazioni. Il mondo in scena è vero, sembra riprodurre i suoni del porto di Trieste e l'autenticità dei ritmi di lavoro che, per mezzo della loro meticolosità, sembrano seguire una religiosa ripetitività; il tutto produce un'eco che rimbomba e si allarga come se la fatica quotidiana fosse uno spirito che permea nell'essenza collettiva, che dà un senso, un sollievo e che rende partecipe l'uomo di questo grande sistema in cui deve trovare il modo di inserirsi se non vuole perdere il contatto con la vita che avanza, che progredisce e che si allarga.

> E i carbonai che dalla maona carrucolano le ceste di carbone sul *Baron Gautsch* mi guardano con quei loro occhi infossati e sanguinosi meravigliandosi del mio interessamento.
>
> Uno tosse, sputa, l'aria gli riporta sul torso seminudo, impastato di carbone e sudore, i lunghi filamenti di muco e forse egli pensa stizzosamente che io ho compassione di lui.
>
> No, no: io sono indifferente. Soltanto non capisco. Vedo che si lavora intorno a me. Un bastimento greco imbarcava grosse travi; due pescatori issano la grande vela scura, sgocciolante; un gelataio grida la sua merce; uno con gli occhiali neri nota su un libruccio il numero sacchi cemento; un servo di piazza si fa avanti con il carretto rosso; s'accosta, spumando, il vapore di Grado; un manzo tira un vagone carico di balle di cartone. Sul vagone è scritto: Troppau. Triest-Rozzol-Assling. Ora un treno sbuffa su per il colle d'Opicina; un altro arriva a Pola, un altro rintrona sul ponte del Po. L'aria è piena di strepito. Il movimento s'allarga. La terra lavora. Tutta la terra lavora in una grande frenesia di dolore che vuol dimenticarsi. E fabbrica case e si rinchiude tra muri per non vedere reciprocamente i propri avvoltolarsi insonni fra le lenzuola, e si tesse vestiti per poter pensare che almeno il corpo dell'altro è sano e regolare, e congegna milioni di orologi perché l'attimo l'insegue perpetuamente frustandola avanti nello spazio, come una dannata

che si precipiti senza tregua per non cadere. Non fermarti mai per un minuto, o laboriosa terra.[176]

La descrizione è precisa e meticolosa e propone la normalità della vita proprio come farebbe la *tranche de vie*, ma poi i dettagli sfumano e l'io lirico lascia spazio alle sensazioni e alle riflessioni che la scena scaturisce in lui, posizionando ancora una volta al centro del discorso l'individuo e gli effetti che l'esteriorità produce nella sua interiorità.

Le strategie identificate finora in Boine e Slataper hanno come unico obiettivo la creazione di narrazioni più lontane dal *romance*, ma secondo Mazzoni la forma più importante per creare il realismo senza l'utilizzo del melodramma è il romanzo di destino, il quale, inoltre, asseconda la maggiore esigenza degli autori modernisti, ovvero lo spostamento dell'attenzione sull'uomo e sulle sue sfide quotidiane.

Mentre il romanzo melodrammatico gonfia le storie particolari per calarvi dentro dei significati universali, mentre il *novel* che contiene elementi di *romance* immette delle avventure nella ripetizione dell'esistere, queste opere [i romanzi di destino] riducono gli stati d'eccezione e si concentrano sui momenti nei quali una vita, intrecciandosi e scontrandosi con altre vite, prende una forma determinata, crea o subisce la propria sorte. Il romanzo di destino nasce dalla convinzione che tutte le esistenze possano diventare interessanti […]. Ognuno di noi conosce queste zone dense: istanti, ore, giorni carichi di eventi pubblici che decidono chi diventeremo, e se saremo felici o meno. Non c'è bisogno che le azioni siano esteriormente anomale: ogni volta che una vita attraversa una soglia che le dà forma, lì si apre uno spazio per l'interesse narrativo.[177]

La focalizzazione sul destino degli individui permette di creare delle narrazioni capaci di muovere la trama a partire dalla persona senza dover inserire eventi straordinari che catalizzino l'attenzione, perché il lettore viene interessato dalla prospettiva in divenire che si applica alle storie private, le quali conservano, in potenza, qualsiasi conclusione finale e stimolano il fruitore dell'opera a rimanere attaccato alla trama nonostante si parli di esistenze semplici che in altre epoche sarebbero state relegate sullo sfondo. Gli snodi fondamentali della vita diventano, nei romanzi di destino, dei momenti che chiunque

[176] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 89-90.
[177] G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 302.

potrebbe esperire e creano, di volta in volta che si presentano, la tensione per l'ignoto, ovvero la paura per le svolte improvvise, gli incontri fortuiti o gli inganni altrui. L'uomo si posiziona al centro della trama nel suo compiersi e, per questo, i protagonisti sono spinti a riflettere sul loro destino a partire dai cambiamenti che scelgono o sono costretti ad attraversare, tracciando dei veri e propri bilanci esistenziali. Tale meccanismo è particolarmente evidente ne *Il peccato*, specialmente nella terza parte, in cui il signor B., dopo aver pienamente sperimentato le conseguenze delle sue scelte, si trova a riflettere sulla condizione in cui versa, sulle proprie sensazioni e sul destino che lo attenderà. Allo stesso modo ne *Il mio Carso*, nell'ultima sezione, prima ancora di rendersi conto di non aver metabolizzato la perdita della donna amata e di non aver ancora compreso come tutte le esperienze fatte fino a quel momento avessero condizionato il proprio destino, inizia quel lungo monologo in cui, alla fine, riesce a trarre delle risposte, comprendendo che tutto il dolore, il caos e la mancanza di appigli lo portarono lì, a riflettere, a capire e a tracciare una possibile via.

Il romanzo di destino, dunque, spinge i protagonisti e i lettori a meditare sulla loro condizione, inoltre, secondo Mazzoni, «porta con sé altre due metamorfosi importanti. La prima è l'emersione di una *nuova maniera di considerare il tempo*. […] La seconda […] riguarda il modo di considerare il rapporto fra vicende private e vicende collettive».[178] Il primo cambiamento è direttamente collegato alla sovrapposizione tra la trama e lo sviluppo dell'esistenza dell'individuo, infatti il compiersi di una vita implica obbligatoriamente lo scorrere del tempo, il quale non è più percepito come una presenza invisibile che sembra cristallizzarsi in straordinari momenti, ma deve per forza essere inteso come un divenire continuo, in quanto la narrazione stessa è pensata per svilupparsi intorno a degli uomini che ogni giorno si avvicinano sempre di più al loro destino. Mazzoni evidenzia che questa metamorfosi fu anticipata dalla lirica antica; come abbiamo già visto, infatti, lo stesso Boine si può dimostrare molto vicino all'idea di racconto del sé veicolata da Petrarca, il quale sfrutta più volte il tema del tempo che fugge. Questa prospettiva crea un'angoscia che si somma alla perdita di certezze di inizio secolo, infatti sia Boine che Slataper percepiscono l'esistenza come un fluido in continuo movimento difficile da fermare e afferrare razionalmente. La loro prospettiva è fortemente dialettica e, di conseguenza, non possono leggere il presente indipendentemente dal passato,

[178] Ivi, p. 305.

dunque creano una temporalità estremamente soggettiva in cui i ricordi si mischiano con la realtà e ciò che è stato sembra nascondere in sé il principio di ciò che si creerà. Attraverso la percezione personale del narratore, che si confonde a più riprese con quella del protagonista, vogliono fermare il tempo e condensarlo all'interno di un orizzonte che contiene già tutto e che, nonostante fugga in continuazione, è volto a porre delle nuove basi per il futuro. Gli errori che affrontano servono a farli agire nel presente in modo consapevole, per creare, come una sfida che si rinnova ogni giorno, un divenire giusto; è così che nei loro romanzi i piani temporali si mischiano e la memoria sembra quasi tornare concretamente, perché il loro mondo si costruisce in questo modo, senza mai abbandonare nulla lungo il percorso, in una continua somma che si accresce. È questa la prospettiva che il romanzo di destino alimenta e chi si può trovare nelle opere di Boine e Slataper in una versione ancora più complessa, poiché unisce il loro pensiero esistenziale alla materiale costruzione dei loro racconti. Come riconosce Mara Boccaccio il ligure mette in pratica questa concezione, infatti «lo stile parentetico consente la stratificazione testuale – le voci si moltiplicano e si confondono i confini tra scrittore, narratore e protagonista – esso contribuisce anche a rendere ellittico e a-lineare l'andamento della vicenda, attraverso "l'attualizzazione del passato ricordo nel presente della scrittura».[179] Spesso le parentesi fungono da squarcio temporale, inserendo all'interno delle vicende una prospettiva cronologica lontana, ma che improvvisamente si avvicina: «Aveva svegliato il cappellano per chiedergli se andasse bene così […] e poi, com'era tardi e c'era non so che uffizio da dire, (avevan risteso insieme pigliandola ai bordi, la bianca tovaglia sopra all'altare […])». Nel passo non descrive in ordine quanto avvenuto, ma sembra volerlo concentrare attraverso l'espediente delle parentesi, in questo modo la causa si compenetra con la conseguenza, sovrapponendo due differenti orizzonti cronologici. Con modalità differenti anche Slataper prova ad attuare la medesima strategia, ponendo in successione sequenze narrative non consequenziali, dando la parvenza di frammentarietà, ma di fatto dimostrando che la memoria è legata al momento in cui si manifesta e che il passato non può prescindere dalle sue conseguenze.

La seconda metamorfosi evidenziata da Mazzoni, a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, riguarda il rapporto tra vicende private e collettive. Con l'accentuarsi del ruolo delle varie individualità, si assume «la separazione fra sfera privata e sfera pubblica

[179] M. BOCCACIO, *Il peccato: un tentativo formale ed esistenziale*, cit., p. 102.

come un dato di fatto. Le esigenze singolari vivono nelle loro bolle di senso soggettive; quando vengono toccate dai grandi avvenimenti, fra le piccole cose e il corso del mondo si stabilisce un legame di pura esteriorità».[180] Come avviene per la concezione del tempo, anche il modo di leggere il mondo si plasma sui soggetti umani, limitando il ruolo e l'influenza della società, fino a farla percepire come un'eco lontana ed esterna dalla bolla chiusa dell'io. I rapporti tra l'interiorità e l'esteriorità non vengono annullati, ma la prima guadagna spazio e un'autonomia tale da non dipendere più dalla seconda. Boine e Slataper sanciscono questo passaggio perché la loro riflessione inizia sempre dal modo di sentire della persona e solo in un secondo momento si allarga alla collettività; infatti le loro morali sono pensate per agire sull'individuo e, solo attraverso di esso, si può ottenere una conseguenza anche sui grandi eventi; dunque, rispetto ad alcuni romanzi come quelli di Scott e Balzac, la relazione tra uomo e storia viene capovolta: il primo è, di per sé, autonomo e si relaziona alla seconda come se fosse una sua causa.

Il romanzo di destino fornisce delle rappresentazioni della realtà inedite e condizionate da un definitivo spostamento dell'interesse verso le singole storie, le quali riescono a scaturire l'interesse grazie agli infiniti esisti a cui possono giungere, senza il bisogno dell'eccezionalità; è così che il narratore prova a spingersi sempre più in profondità all'interno del vasto insieme delle persone normali, infatti qualunque vita, possedendo un destino, può diventare una materia degna di nota ed è così che le pagine dei romanzi si arricchiscono di nuovi protagonisti che in precedenza sarebbero stati limitati a ruoli marginali e stilizzati, oppure considerati non sufficientemente degni di essere caricati di messaggi morali ed esistenziali. Con la nuova sensibilità modernista soggetti insoliti conquistano nuovi spazi, permettendo alla narrazione di raggiungere un'autenticità sempre maggiore e illuminando quelle porzioni di scena che per troppo tempo furono relegate al buio. Mazzoni, riflettendo sui personaggi che la letteratura relegò sempre ai margini, individua tre nuove categorie capaci di catalizzare l'attenzione grazie al loro statuto eccezionale, ma non perché prodotte dal *romance*, ma perché da sempre considerate parte di un mondo a sé. Due di esse sono applicabili perfettamente ai protagonisti de *Il mio Carso* e *Il peccato*: l'eroe intellettuale e il giovane.[181]

[180] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 306.
[181] Ivi, p. 344-355.

Il primo è colui che conduce una vita tendenzialmente lontana dall'operatività, che è incapace di integrarsi a pieno nella società laboriosa e che fatica a trova un senso pratico. Mazzoni evidenzia quanto il romanzo realista abbia trasformato questa categoria da un «doppio dell'autore» che permette «di scrivere delle autobiografie romanzate per interposta persona» a «uomini immersi nella prassi […] ancora capaci di pensare in modo profondo»; mentre nota che nel Novecento è «sempre più difficile incontrare eroi che sappiano conciliare prassi e pensiero». Questo aspetto è quello che più soffre Scipio, rendendosi conto di ricoprire una parte marginale del mondo e sentendo il bisogno di avvicinarsi maggiormente a un orizzonte attivo. Come è già stato evidenziato (cfr. nota 47), l'importanza affidata alla teoria della volontà spinge il triestino a considerare l'arte come uno strumento che rischia di isolare l'uomo, a meno che non si producano opere capaci di intervenire su un piano partico. Per Boine vale il medesimo dicorso, infatti il suo protagonista, nonostante avverta una maturazione finale, comunque necessita dell'intervento di Maria per ribadire il pericolo di perdersi tra le idee e l'importanza di cercare sempre la realtà. Ne *Il mio Carso* si dichiara: «Anche la città è divertente, sebbene qualche volta m'abbia seccato. Mi piace il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro»,[182] mentre ne *Il peccato* si afferma: «Come se convenisse anche qui farsi, fra gli uomini, uomo, ed ascoltare avendo lasciato un momento d'accanto una difficile nobilità tutta eroismi e severità raffinate e complesse».[183] In entrambi i casi è presente il desiderio di trovare la via per la vita autentica, quella vissuta anche dagli altri uomini; nel caso di Slataper attraverso la concitazione cittadina e nel caso di Boine attraverso l'accoglienza dei propri doveri che, nel passo proposto, lo inducono a percepire la realtà in modo diverso e, addirittura, ad ascoltare una musica diversa, nuova, senza Bach, ma piena di salute, perché viva e passionale. Il bisogno tutto modernista di conciliare pratica e ideale si fa concretezza nell'eroe intellettuale, il quale avverte sempre di più uno scollamento dal mondo e una lontananza dall'azione, creando uno iato che tormenta l'io, il medesimo che muove la ricerca del signor B. e di Scipio.

La seconda categoria individuata da Mazzoni è quella del giovane o, meglio, di quei personaggi che ospitano «le età della vita che precedono il disciplinamento adulto: l'*infanzia*, l'*adolescenza*, la *gioventù*».[184] Nasce l'interesse per i periodi di passaggio, in

[182] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 51.
[183] G. BOINE, *Il peccato*, cit., pp. 112-113.
[184] G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 344.

cui la costruzione della persona è in atto e le sue infinite possibilità sono ancora tutte percorribili. Le esistenze narrate sono informi e, prima della fine dell'Ottocento, non si credevano rappresentabili, proprio perché sfuggenti e incapaci di reggere una sostanza valoriale su cui imperniare l'opera; ma, con lo spostamento dell'interesse dall'individuo in sé alla sua costruzione, anche il processo di crescita inizia a diventare un'opportunità per trasmettere dei messaggi morali e filosofici, riguardanti non soltanto il nucleo spirituale dell'io, ma anche il percorso che l'io deve intraprendere per raggiungerlo. Questi nuovi protagonisti danno la possibilità di indagare le modalità con cui si formano le idee, spronando il lettore a riflettere più sul come che sul cosa. Sia Boine che Slataper scelgono due protagonisti giovani nella fase cruciale di passaggio all'età adulta; il che è perfettamente coerente con l'obiettivo, sempre tenuto presente, di inserire al centro delle loro opere l'etica, la quale presume necessariamente un processo per essere applicata, il medesimo che l'uomo deve perseguire se vuole passare da una fase indefinita di sé stesso a una di totale maturità. Il racconto della crescita è quello che per eccellenza tiene in considerazione la morale, poiché senza una ricerca valoriale sarebbe impossibile trovare la versione unitaria e pienamente formata del sé.

Martignoni, ne *L'autobiografismo vociano e la specie metafisica*,[185] dimostra come il genere autobiografico, specialmente nell'ambiente vociano, sia un prodotto proprio della gioventù che sente il bisogno di raccontare il difficile passaggio all'età adulta. Gli stessi elementi tendenti alla vaghezza e alla mitizzazione sono dovuti alla precocità in cui questi autori ripercorrono delle tappe della loro esistenza, infatti guardano al passato da una prospettiva limitata e frammentaria, non avendo ancora vissuto abbastanza per poter giungere a un'analisi completa e totale. La forza di tali narrazioni, però, sta proprio in questo, ovvero nel bisogno di trovare delle risposte immediate, senza lasciare che l'esperienza si frapponga facendo venire meno il bisogno viscerale che, invece, anima le loro pagine. L'interesse di Boine e Slataper verso i protagonisti che vivono le fasi precedenti al disciplinamento adulto, tipico del periodo modernista e in parte del romanzo di destino, è, dunque, collegato anche a una tendenza tutta vociana, creando un connubio del tutto inedito tra la riflessione sulla crescita personale e quella sulla crescita spirituale.

Sia il triestino che il ligure rendono evidenti i cambiamenti che affrontano attraverso il riconoscimento di una distanza sostanziale tra loro e agli altri coetanei, come se nella

[185] C. MARTIGNONI, *L'autobiografismo vociano e la specie metafisica*, cit.

faticosa corsa verso la maturità si isolassero da coloro che sono ancora giovani, che non hanno ancora trovato una via di fuga dall'informità della fanciullezza. Slataper crea il paragone inserendo la figura di Ucio, il quale, a differenza di Scipio, non è dotato dell'astuzia insita nel mondo naturale; è puro istinto, è ingenuità, è cresciuto nel creato, ma non ne ha imparato i principi sostanziali:

> Povero Ucio. Io andai in villeggiatura, in Italia, oltre il confine, oltre il ponte dell'Iudrio; e Ucio intanto, per la vendetta, bersagliò con il flobert un fanale della carrozza del padron di casa, e ci lasciò dentro la palla. La sua famiglia fu mandata via dalla campagna. Io gli scrissi: — Caro Ucio, quando c'è un solo flobert 6 mm. In campagna, dopo tirato bisogna levar la palla dal fanale. — E così a me il padron di casa voleva molto bene, e quando stetti male mi condusse spesso a caccia.[186]

La differenza è che il protagonista è furbo, ha già intrapreso un percorso di crescita che prima lo avvicina ai principi del barbaro e che poi lo porta a superarli attraverso l'arginamento necessario per vivere nella società cittadina, mentre l'amico resta fermo nella condizione in cui è e non ha possibilità di maturazione.[187] Attraverso questa opposizione l'autore rende evidente la forza narrativa che possiedono i nuovi soggetti introdotti dalla sensibilità modernista, infatti i giovani eroi permettono di spostare la riflessione intorno al processo di sviluppo umano e morale che decreta il fine individuale tanto caro al romanzo di destino. Anche Boine è interessato a questi nuovi meccanismi, perché a sua volta descrive la lontananza tra il suo protagonista e gli altri ragazzi, per indicare il passaggio all'età adulta:

> L'amico wagneriano — lo incontrò per via — gli si accompagnò zitto daccanto un bel po' un giorno, e come vide la bionda in distanza che ora (anche lei!) lo tradiva, incominciò una tirata sul tono consueto contro i borghesi e le *pancie.* Ma ripeteva delle parole a freddo, gli parve un po' a macchina. E fu questa volta che avendolo d'un tratto, come lo lasciò, guardato, vide nella sua figura grassoccia, intravide […] l'altra figura più tonda e più grossa di suo padre il panciuto. […]

---

[186] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 30.
[187] LORENZO TOMMASINI, *Elementi Fiabeschi nel Mio Carso di Slataper*, in *Scipio Slataper, il suo tempo, la sua città,* Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2013, pp. 191-192.

> I «borghesi» «i borghesi» infischiarsi dei borghesi. Eran invece gli amici vecchi, i due, i tre che di sfuggita come per compassione e dovere lo consolavano così che non gli importavano ora. Erano anch'essi vuoti. Il loro giudizio era vuoto senza peso e valore.[188]

In questo caso la distanza sembra apparentemente dovuta alle malelingue, poiché, a causa delle voci in merito alla sua relazione con Maria, tutto il paese gli volta le spalle; in realtà è interessante notare che i primi a non capirlo sono proprio i giovani, infatti il suo peccato è a tutti gli effetti il correlativo del processo di crescita (per Boine si deve sempre partire dall'errore per giungere alla retta via) e chi lo giudica senza comprendere è soltanto colui che non è maturato, ovvero colui che non ha intrapreso il medesimo passaggio verso l'età adulta. Anche in questo caso, come per Slataper, si mostra per opposizione quanto centrali ormai siano le età di mezzo, del cambiamento e del definitivo approdo alla vera vita.

La lontananza da coloro che dovrebbero essere dei sodali è un topos ricorrente all'interno delle autobiografie dei giovani artisti che si diffondono in tutta Europa, a conferma dello stretto legame che *Il peccato* e *Il mio Carso* intrattengono con una letteratura che travalica l'orizzonte intellettuale italiano e si avvicina a dei modelli come quello di Proust e Joyce. In particolare in *Ritratto dell'artista da giovane* si racconta l'alterità del protagonista con modalità simili a quelle analizzate finora in Boine e Slataper, infatti il futuro poeta affronta la vita con una sensibilità diversa rispetto a quella dei suoi coetanei, giungendo a una crescita unica e non comprensibile agli altri, i quali non si stagliano sulla massa e sembrano adeguarvisi. Come con Ucio e con «l'amico wagneriano», anche l'*alter ego* di Joyce si relaziona con una figura amicale per mezzo della quale si chiarisce lo strappo a cui la maturazione porta: Cranly non comprende il punto di vista di Dedalus, non sente il suo bisogno di libertà, perché non sceglie la propria strada in autonomia, ma secondo consuetudine. Come è già stato dimostrato con Scipio e il signor B., anche in questo caso l'incomunicabilità è causata dalle differenti strade che si intraprendono; dunque la narrazione autobiografica vociana sviluppa una sensibilità tutta europea e poco importa che i protagonisti attraversino le strade di Dublino, di Trieste o di una cittadina in Liguria, perché di fatto vengono raccontati allo stesso modo: attraverso la gioventù, il divenire e il distacco dai compagni d'infanzia. Joyce, nell'ultima conversazione tra Stephen e Cranly, riassume tutte queste tendenze:

[188] G. BOINE, *Il Peccato*, cit., pp. 81-82.

Il cappello gli era disceso sulla fronte. Lo ricacciò indietro: e nell'ombra delle piante, Stephen gli vide la faccia pallida, incorniciata nel buio, e i grandi occhi scuri. Sì. Quella faccia era bella: e quel corpo era forte e solido. Aveva parlato dell'amore di una madre. Dunque sentiva le sofferenze delle donne, la debolezza dei loro corpi e la debolezza delle loro anime: e avrebbe saputo difenderle con un braccio forte e risoluto e piegare la mente innanzi a loro.

Via dunque: è tempo di andare. Una voce parlò sommessa nel cuore solitario di Stephen e gli ordinava di andare, gli diceva che quell'amicizia volgeva alla fine. Sì, sarebbe andato. Non poteva contendere con un altro. Sapeva la sua parte.

— Probabilmente me ne andrò — disse.

— Dove? — domandò Cranly.

— Dove posso — disse Stephen.

[…]

Cranly, ritornato grave, rallentò il passo e disse:

— Solo, assolutamente solo. Tu non hai paura di questo. E sai che cosa vuol dire questa parola? Non soltanto esser staccato da ogni altro, ma nemmeno aver un amico.

— Affronterò questo rischio — disse Stephen.

— E non avere quella persona — disse Cranly — che sarebbe più di un amico, più anche del più nobile e sincero amico che uno abbia mai avuto.

Sembrava che le sue parole gli avessero scosso qualche corda nascosta dell'anima. Aveva parlato di sé? Di se stesso com'era o desiderava di essere? Stephen in silenzio gli scrutò il viso per qualche istante. C'era là una fredda tristezza. Aveva parlato di sé, della sua solitudine, che lui temeva.

— Di che parli? — domandò Stephen alla fine.

Cranly non rispose.[189]

La lontananza tra Stephen e Cranly è ormai insanabile, il loro destino è diverso e la scoperta del sé li spinge verso strade che non possono più incrociarsi. Dedalus sa «che quell'amicizia volgeva alla fine» e Cranly, concludendo la conversazione col silenzio, si rassegna alla solitudine dell'età adulta.

[189] JAMES JOYCE, *Dedalus, Ritratto dell'artista da giovane* (1916), trad. di Cesare Pavese, Milano, Adelphi, 1990, pp. 348-352.

La conversazione che termina il *Ritratto dell'artista da giovane* incarna il nuovo bisogno di dare importanza ai caratteri, al loro destino e alla loro crescita; *Il mio Carso* e *Il peccato* sono animati dal medesimo punto di vista e attraverso l'analisi autobiografica danno voce, a loro volta, alle incertezze che gli intellettuali e gli uomini di inizio secolo sperimentano. Dunque Boine e Slataper portano nella letteratura le stesse novità di autori come Joyce e Woolf, di conseguenza (come abbiamo dimostrato attraverso la riattualizzazione della tradizione, il recupero di alcuni stilemi del *romance* e del melodramma, l'utilizzo della *tranche de vie* e il definitivo approdo al romanzo di destino) è possibile inserire il ligure e il triestino all'interno della tradizione modernista italiana ed europea.

2.3 Il romanzo-saggio e una nuova interiorità riflessiva

Mazzoni, in *Teoria del romanzo*, considera l'introduzione di nuovi tipi di narratori una tappa fondamentale per l'affermazione del modernismo. Nell'Ottocento la voce che organizza e commenta si indebolisce sensibilmente, infatti i giudizi vengono esposti in maniera sempre più velata fino a scomparire e le parole dei personaggi conquistano una maggiore autonomia, creando delle alternative interpretazioni del mondo rappresentato. L'onniscienza viene messa sempre più sotto attacco e le dirette conseguenze sono da un lato la restrizione dei punti di vista, rifiutando la possibilità di creare una realtà nella sua interezza e complessità e limitandosi alla soggettività dell'eroe, e dall'altro l'apertura a voci che «pensano, giudicano e spostano il baricentro dell'interesse narrativo dalla storia in sé al senso della storia».[190] In quest'ultimo caso si costruisce un nuovo modo di raccontare, alternando continuamente le vicende «alla riflessione sui significati»,[191] facendo rinascere il romanzo-saggio. Mazzoni premette l'antica origine di tale genere, ma, mentre l'orizzonte premoderno veicola i concetti tramite complesse strutture simboliche e allegoriche, nella modernità si ritiene necessaria l'argomentazione e la riflessione; questo scarto è dovuto al passaggio da un presente in cui il nucleo valoriale e morale è condiviso a uno in cui viene continuamente messo in discussione, infatti «l'etere

[190] G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 313.
[191] Ivi, p. 314.

concettuale moderno non presuppone che gli universali siano noti e condivisi, non tratta la vicenda come un *exemplum* e si serve di categorie storico-dinamiche».[192]

Stefano Ercolino, in *Il romanzo-saggio*, connette la sempre più frequente propensione per questa nuova struttura con la perdita di certezze, la messa in discussione degli antichi ideali e l'affiorare di nuove sensibilità, poiché la componente saggistica palesa il bisogno di arginare la confusione dei tempi, esplicitando a parole i principi alla base della realtà per fornire risposte all'apparente caos della vita. La semplice riproduzione di eventi o persone non è più sufficiente alla ricerca di sostanzialità, infatti «la forma-racconto non riusciva più a contenere, da sola, la verità sulla vita. Di qui la scelta di squarciare la tela narrativa con un coltello concettuale, sovrapponendo, all'immanenza delle storie particolari, la trascendenza delle idee».[193] Nel modernismo si assiste prima alla ricerca di un'autenticità rappresentativa e, constatando che attraverso di essa non si fa che riproporre i medesimi dubbi già presenti nella realtà, si prova, in un secondo momento, a fornire degli appigli all'uomo-lettore attraverso il pensiero contenuto nelle componenti saggistiche. La tendenza all'esplicazione non è altro che la risposta al bisogno di avere spiegazioni, le medesime cercate, come abbiamo visto, dai vociani di inizio Novecento, i quali, nonostante cerchino un'applicazione concreta del pensiero, hanno bisogno di un nucleo stabile a cui affidarsi, così non riescono a negare mai del tutto l'idealismo, poiché capace di dare stabilità. Nel romanzo, in modo simile, l'inserimento continuo di meditazioni rischia di minare l'unità narrativa e il patto col lettore, facendo inoltre venir meno il tanto cercato realismo; ma la necessità di capire il mondo e la vita è, evidentemente, più forte e il tentativo di risposte deve essere reso palese, indipendentemente che ha condurlo sia una voce esterna onnisciente o quella di un personaggio. Ercolino conferma che

> Nel romanzo-saggio, l'irruzione del saggio nel romanzo sfidò le ragioni dell'intreccio. Ostruendo vistosamente il flusso narrativo, l'introduzione di una forma non-narrativa e atemporale (il saggio) in una narrativa e temporale (il romanzo) costituì una sorta di *esorcismo formale* della nuova pressione del tempo storico; una pressione talmente intollerabile da rendere indispensabile la nascita di una nuova forma, di un nuovo genere del romanzo: il romanzo-saggio. Un genere critico: per affrontare e scandagliare la

[192] Ivi, p. 314.
[193] Ivi, pp. 314-315.

> ricchezza culturale dell'"abbondanza" di fine secolo, era necessario uno strumento potente, che la natura sostanzialmente illuministica e critica del saggio sembrava in grado di offrire.[194]

Ne *Il peccato* si può riscontrare la medesima necessità, infatti la riflessione tenta continuamente di spiegare il tempo in cui è immerso il protagonista e la trama funge da spunto per aprire digressioni che, però, superano «la natura sostanzialmente illuministica», poiché è la voce del signor B. che, attraverso lo sfogo istintuale, prova a rendere comprensibile la sua situazione materiale e spirituale e non una voce esterna onnisciente. Boine, come anche Svevo, fa defluire il saggio dalla sua soggettività, senza, così, minare la componente narrativa e temporale del romanzo, introiettando la riflessione nella psiche del protagonista. In *Un Ignoto* pone come fondamento della propria letteratura la componente concettuale, però non vuole elevarla a verità assoluta, poiché la circoscrive nell'interiorità dell'uomo, consapevole che la propria impressione sulla vita sia l'unica analizzabile e che l'unico assoluto conoscibile passi inevitabilmente per l'io:

> La mia vita non è duplicemente di immagine da un lato e di concettuale pensiero dall'altro. La mia vita è amalgama, è pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d'immagine. La mia sensibilità (che è pregna della sensibilità di tutte le letterature), è gonfia di tutto il mio lungo travaglio logico che è il logico travaglio di tutta la storia della filosofia. Ed il mio filosofare riecheggia a sua volta di tutti gli echi vaghi della mia complessa sensibilità.
>
> Dico che questo amalgama deve pur avere un'espressione; dico che bisognerà pure ch'io trovi un'espressione a questo mio complesso organamento di vita. Filosofia che sia arte, arte che sia filosofare: io non posso accontentarmi di una parnassiana rappresentazione di obiettivi idilli, ma nemmeno m'appaga l'individuale impeto lirico.[195]

Queste parole non confermano soltanto l'affinità di Boine con la forma del romanzo-saggio, ma dimostrano anche che le sue riflessioni debbano obbligatoriamente essere veicolate dal soggetto che le pensa.

---

[194] STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio: 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 81-82.
[195] G. BOINE, *Un ignoto*, cit., pp. 141-142.

Ne *Il peccato* e ne *Il mio Carso* la componente saggistica è prodotta dai protagonisti, di conseguenza si ricorre al discorso diretto libero, attraverso il quale è possibile scandagliare la loro interiorità. Così facendo, la psiche umana non viene restituita soltanto per mezzo delle sue reazioni alla contingenza, ma soprattutto tramite le meditazioni che produce, creando una nuova via per parlare dell'io. Mazzoni individua quattro modalità principali attraverso le quali i romanzieri dell'Ottocento tentano di introdurre i pensieri dei personaggi in modo autentico: l'imprevedibilità dettata dalle infinite possibilità che si creano tra gli umori e i fatti vissuti; «lo sguardo analitico e crudamente realistico»[196] che smonta le gerarchie delle passioni; la contraddittorietà dostoevskijana che considera la psiche umana come una massa informe, in continua costruzione e impossibile da stabilizzare; il monologo interiore che dà voce alla «confusione delle crisi intime» e alla «molteplicità della vita quotidiana».[197] Boine e Slataper, però, non considerano sufficienti queste vie e ne cercano di differenti, poiché sono ancora convinti di poter trovare una soluzione alla precarietà esistenziale; così adeguano i loro sentimenti a una precisa concezione filosofica, creando delle vere e proprie trattazioni celate sotto l'aspetto di monologhi interiori o, nel caso del triestino, anche di allegorie. Mentre lo *stream of consciousness* dimostra l'accettazione da parte degli autori dell'impossibilità di riportare a unità le forze centrifughe dell'io, le modalità adottate ne *Il mio Carso* e ne *Il peccato* riflettono ancora la speranza di risolvere le contraddizioni insite nell'uomo, attraverso un percorso finalizzato all'armonia. Questo tentativo è inevitabile, poiché sia Boine che Slataper teorizzano una morale tutt'altro che irrisoluta, anzi che porta, alla fine di una lunga crescita, alla realizzazione del sé; il primo spinge all'accettazione dell'errore per ottenere una vita capace di adeguarsi al codice, il secondo ritiene indispensabile trovare un equilibrio tra la componente istintuale e la propensione ideale dell'uomo per giugnere a una vita pienamente operativa e propositiva. Ciò che cercano è una soluzione e le loro riflessioni interiori portano a questo.

Secondo Ercolino, all'interno dei romanzi-saggio è frequente la tendenza di inserire le componenti saggistiche all'interno del racconto mediante strategie mimetiche, come avviene con l'indiretto libero:

[196] G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 327.
[197] Ivi, p. 332.

> Negli inserti saggistici in indiretto libero, l'indiretto libero si comporta da dispositivo *mimetico*. La sovrapposizione fra la voce del narratore e quella dei personaggi, caratteristica dell'indiretto libero, *mima* l'indeterminatezza di genere del saggio, consentendo a una qualità specifica della forma subveniente, il saggio, di "migrare" nella forma sopravveniente, il romanzo-saggio. Il discorso indiretto libero permette non solo di tracciare, ma anche di *preservare* un tratto morfologico saliente del saggio all'interno dell'ecosistema del romanzo-saggio, affidandogli, come vedremo, una parte del lavoro simbolico della forma emergente.[198]

Lo stesso si può dire a proposito del discorso diretto libero di Boine e Slataper, in cui le voci dei protagonisti si allineano con quelle dei narratori (che come abbiamo visto coincidono in quanto i secondi sono le versioni future dei primi) e creano una struttura concettuale che dà sostanza e stabilità all'intero universo del racconto, ma, dovendo veicolarla attraverso i pensieri dei personaggi, subisce comunque la mutevolezza e la contraddittorietà del monologo interiore, con l'unica differenza, però, che non eredita mai l'irrisolutezza di tale dispositivo, concludendo sempre con posizioni ben definite, coerentemente con il modello argomentativo adottato. Un esempio evidente è presente ne *Il peccato*, nella prima parte, in cui il signor B., ascoltando la musica in chiesa, vive un'esperienza simile a un'allucinata visione, in cui riflette sulla musica e sul suo pericolo, scivolando da un narratore esterno a uno interno e riproducendo la confusione di quell'esperienza, però senza mai perdere una certa lucidità e razionalità di fondo, che gli permettono di giungere alla conclusione che quanto sta per compiere è un grave errore:

> Si lasciava cullare, non seguiva più il morbido intreccio degli accordi sonori […] ed era come se la melodia lo portasse, lo cullasse, egli ondeggiasse in un mare molle di pace, in una vaga estetica esaltazione. La quale ora (ci sono negli uomini che vivon sui nervi degli improvvisi rimutamenti quasi carnali, come rivoluzioni, intensificazioni, inaspettati lavacri nella stessa fisica sostanza del corpo. Rivoluzioni, acutizzamenti, novità improvvise, nella tua sensibilità di cui non c'è ragione che spieghi); la quale ora permaneva in lui come un'eco anche se uscito di chiesa; quasi passava, si propagava per concentriche onde da lui, gli pareva, intorno tutt'intorno alle cose. Ed egli s'abbandonava, egli affondava in questa indecisa sottile nebbia (vaga) di note a cui ti si riduce dentro la vita e il sentire se troppo a

[198] S. ERCOLINO, *Il romanzo-saggio: 1884-1947*, cit., p. 98.

> lungo ti nutri di musica. La musica a lungo, se non t'arrobustisci di più quadro, di più sostanzioso pensiero, ti sfiacca e t'effemina (ti scioglie), quasi come un magico filtro, ti sfa la tua anima dentro. Certo che ti sfa e t'effemina; certo che come un'animata magia t'invade e dentro ti muta ogni legge e il valore. Perché muta i geometrici rapporti delle cose, le sfalda nell'impalpabile ritmo (le scioglie); perché sostituisce alla precisione del netto concetto, l'ondeggiamento della molle intuizione perché t'affonda di là dal mondo delle rigide forme e della tradizione consueta nell'umido fumigante mistero del caos. Dico che il mondo della musica non è (non è!) quest'altro delle restanti arti e del consueto pensiero. Dico che sempre la musica […] ti fa sprofondare, che so io, di là dell'essere sodo come sprofondi nel sogno […] in regioni dello spirito ignote; di là dalla Storia e dall'Ade. […] qualcosa si rimuove in te […]. Qualcosa che tu chiami sentimento, che è dunque nella embrionale indecisione dell'essere tuo il misterioso richiamo ad un mondo non nostro, oscuramente incerto e lontano. Dico ch'io ho paura, che un'ansia vaga mi piglia dinanzi alla musica vostra, come s'io assistessi alle notturne invocazioni di un necromante potente.[199]

In questo lungo passo è possibile leggere una vera e propria trattazione riguardante gli effetti della musica sulla tenuta morale dell'io, nonostante ciò il nucleo argomentativo non risulta mai isolato, perché inserito nella narrazione tramite la voce del narratore-protagonista. Egli costruisce la riflessione e tiene, allo stesso tempo, conto della paura che la musica crea in lui, pertanto accosta un susseguirsi ben studiato di affermazioni a sostegno della sua tesi con impressioni volte a restituire una certa vaghezza e confusione, creando una perfetta interazione tra due dispositivi apparentemente inconciliabili. Anche Slataper crea la medesima commistione, unendo l'urgenza dello sfogo personale con delle ferme conclusioni razionali:

> Tu non conosci il mistero, ma anche il dolore che ti fermò gli occhi sul nulla è parte di esso; e se tu lo esprimi sinceramente, una parte del mistero è svelata. Perché dal fiore tu conosci le radici, non dalle radici la pianta.
>
> Se il tuo dolore è inerte, che vale il tuo dolore? Allora esso è vano, e tu, la tua vita, e il mondo. Come nella sacra forma umana tu devi cercare il mistero, così il dolore e la gioia sono lo sformato nulla da cui tu devi estrarre un nuovo mondo. Se tu fai, il tuo dolore ha preparato agli uomini una più intensa eternità.

[199] G. BOINE, *Il peccato*, cit., pp. 29-31.

> Perché tu non sai cos'è il bene, ma senti chiaramente cos'è il meglio. Il patimento è buono, se esige da te un più profondo dovere. Così tu ti allarghi nel mistero, nutrendoti di lui, e le sue tenebre diventano sole nella tua anima.
>
> Per questo, che tu devi essere più buono, tu sei uomo fra gli uomini. Ora li puoi amare perché hai sofferto e disperato. Benedici il tuo dolore e scendi, sereno e severo, fra essi.[200]

In questo caso la componente saggistica è di tipo esistenziale e morale, infatti, dopo il dolore per la perdita della donna amata, Scipio è costretto a reagire e comprende che dalla sofferenza si deve sempre rinascere e che senza di essa la felicità non avrebbe alcun valore. Soltanto con questa consapevolezza l'uomo comprende l'importanza della propria volontà e della sua forza creatrice per andare oltre le tenebre e cercare il «sole nella tua anima». Questo inserimento mimetico della riflessione all'interno della trama è, inoltre, fortemente coerente con le concezioni di etica del triestino e del ligure, poiché in entrambi i casi l'assimilazione del giusto modo di vivere passa per la prassi, di conseguenza l'accostamento tra romanzo e saggio garantisce un concreto riferimento esemplificativo (imperniato intorno alla trama) da cui far scaturire il concetto.

Ercolino sostiene che il saggio sia di per sé un genere volto alla frammentarietà che si avvicina «alla concezione romantica del frammento come veicolo di una filosofia universale; una forma completa in se stessa, che aspira all'infinito».[201] Le conseguenze di questa sua essenza è evidente nei romanzi che lo accolgono, in cui da qualsiasi evento è possibile che si scaturisca un'ampia digressione che cerca di fornire delle risposte o spiegazioni, come se non si sentisse più di possedere sufficienti facoltà per interpretare l'esistenza e l'unità, ormai perduta, potesse essere veicolata soltanto tramite la chiara esplicitazione di un senso ancora possibile. Il bisogno di fermare il flusso continuo e inquietante della realtà porta gli intellettuali a cristallizzarlo in istantanee «che delimitano, congelano, una porzione di senso, consegnandola a una forma specifica»[202] per soddisfare «l'impellente bisogno di unità e di senso di un'Europa devastata dalla crisi ideologica di fine secolo e della Prima guerra mondiale; il bisogno di unità e di senso di un mondo in rovina, che aveva smarrito coordinate conoscitive stabili».[203] Nonostante le componenti

[200] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 118-119.
[201] S. ERCOLINO, *Il romanzo-saggio: 1884-1947*, cit., pp. 100-101.
[202] Ivi, p. 103.
[203] Ivi, pp. 103-104.

significative siano concentrate all'interno di circoscritti nuclei, esse non pregiudicano una struttura concettuale organica dell'intera opera; infatti ne *Il peccato* e ne *Il mio Carso*, anche se è presente una certa propensione al frammentismo, si aspira comunque all'armonizzazione delle parti mediante una costruzione totale. Come è già stato dimostrato attraverso l'analisi della loro estetica, Boine e Slataper concepiscono l'arte e il pensiero come due componenti inscindibili; di conseguenza i romanzi devono soggiacere a precise visioni esistenziali e filosofiche che creano un percorso unico e coeso lungo tutto lo sviluppo della trama. Ciò significa che le componenti saggistiche possono anche essere considerate delle manifestazioni frammentarie e autonome, ma la loro funzione deve, alla fine, essere tenuta a mente all'interna del complessivo schema che regola l'intera narrazione. I due autori, infatti, vogliono rendere esemplari e consone a una precisa morale le vite dei loro protagonisti, pertanto il bisogno esplicativo proprio del romanzo-saggio qui viene recepito e in parte superato, perché non è più sufficiente riflettere soltanto sulla contingenza, ma bisogna farlo su un orizzonte più ampio, inserendo ogni momento di puro pensiero all'interno di una struttura che dona sia risposte che il messaggio complessivo veicolato della narrazione. La componente saggistica si eleva e, attraverso l'allegoria slataperiana e l'argomentazione boineiana, diventa un mezzo non solo per comprendere la specificità del reale, ma soprattutto il suo universale funzionamento. È così che Scipio e il signor B. trovano la strada per superare il dolore e l'errore e comprendono il fondamento da applicare all'interezza della loro esperienza umana, cercando un senso totale e non circostanziale.

Per Ercolino l'approdo al romanzo-saggio è una diretta conseguenza della perdita di fiducia nel romanzo di formazione, poiché la crisi dei valori e le filosofie del sospetto non permettono più agli autori di rappresentare delle vite che agli albori dell'età adulta trovano un'unità e una sostanza valoriale sufficiente per intraprendere positivamente il lungo percorso verso il loro futuro destino. In questo modo non si prova più a cercare un senso comune da porre come fondamento a tutto il racconto, ma soltanto delle spiegazioni limitate alle circostanze, nella convinzione che soltanto estemporaneamente sia possibile arrivare alla verità. Per Boine e Slataper, invece, è ancora possibile raggiungere un messaggio che dalla totalità si riverbera a ogni aspetto della vita, perché credono nel processo di crescita, nelle possibilità di trovare una strada capace di dare sostanza agli uomini. È così che salvano il *Bildungsroman* accogliendo, anche, le nuove esigenze del

romanzo-saggio, infatti la tendenza alla riflessione è presente, ma è pensata per un'armonizzazione complessiva che porta il protagonista alla maturazione e alla sua completa rinascita come individuo autonomo e finalmente capace di affrontare le avversità. La convinzione che una *Bildung* sia ancora possibile è legata al bisogno del ligure e del triestino di leggere l'esistenza in termini etici e finalistici, ma probabilmente è, altresì, dovuta a una sostanziale speranza di fondo che li porta a credere che l'ambiguità e la minacciosità del mondo siano risolvibili, ignari dell'imminenti scoppio della Prima guerra mondiale. Sia *Il mio Carso* che *Il peccato* furono pubblicati prima dell'inizio del conflitto, il che aiuta a capire il motivo per cui nel destino individuale riponessero ancora della fiducia, che deflagrerà con l'arruolamento da parte di Slataper e i *Discorsi militari* di Boine. La guerra è un vero e proprio spartiacque e non averla ancora vissuta, al tempo della composizione dei romanzi, contribuì sicuramente all'illusione di potersi salvare. Ercolino pone la *Montagna magica* all'inizio di quel percorso che sancisce il fallimento del romanzo di formazione, poiché incapace di adeguarsi a un orizzonte storico che predica la fine di ogni certezza, infatti il romanzo di Mann è a tutti gli effetti una conseguenza della crisi esistenziale causata della guerra: «Nel romanzo di Mann, l'addio al romanzo di formazione è definitivo. Da allora in poi, sostituito dal romanzo-saggio, il *Bildungsoman* avrebbe cassato di essere la forma letteraria deputata alla rappresentazione del discorso della modernità. Era accaduto che la storia si era messa in moto; il mondo era cambiato. L'Europa aveva conosciuto l'abisso di una guerra mondiale».[204] È per questo motivo che il protagonista della *Montagna magica* alla fine del racconto non è, di fatto, cresciuto, infatti

> Mai una *Bildung* è stata così ricca e completa; mai una *Bildung* è stata così *inutile*. Dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale, Castrop abbandona il sanatorio per unirsi all'esercito tedesco. Il romanzo termina con il suo protagonista che, nel mezzo di un assalto disperato, intona il lied di Franz Schubert *Am Brunnen vor dem Tore*. Non sappiamo se Castrop sopravvivrà, presumibilmente no, ma non è questo il punto. La sua lunga formazione al Berghof, i suoi sette anni di "giovinezza congelata" […] non gli insegnano a vivere, ma lo conducono alla morte […].[205]

[204] Ivi, p. 85.
[205] Ivi, p. 87.

Castrop alla fine del racconto si trova nel mezzo di un assalto, cantando quel lied che sempre aveva associato alla morte. Scipio e il signor B., invece, vivono, sanno di avere abbastanza forza per lottare e per inseguire la felicità, perché sono stati scritti e pensati prima di una guerra traumatica e distruttiva. Il romanzo-saggio di Boine e Slataper anticipa lo spaesamento totale di Mann, ma, non avendo ancora vissuto quel male assoluto, provano a creare delle narrazioni in cui è possibile esistere e resistere, fornendo una sostanza ideologica complessiva. Dunque le opere del ligure e del triestino rappresentano l'illusione in cui i romanzi-saggio successivi non crederanno più.

Ne *Il mio Carso* e ne *Il peccato* c'è speranza, eppure Boine e Slataper fecero la fine di Castrop, da un lato dando sostegno ideologico all'eroicità bellica e dall'altro arruolandosi e perendo al fronte. Entrambi non si salvarono dall'oscurità che accecò l'intera Europa e morirono prima di compiere trent'anni, ovvero prima di rendersi pienamente conto della direzione intrapresa. Guardarono in faccia al male e da esso non vi uscirono. Uno spiraglio, però, resistette, quello che nacque prima che il buio si insinuasse nelle menti e nei cuori, quello che si cristallizzò tra le pagine dei loro romanzi. In essi, infatti, si sprona a vivere e a puntare lo sguardo oltre le coltri di nubi, lì dove il sole ogni giorno sorge e tramonta. In vita dovettero arrendersi senza una finale rivincita, ma in arte resistettero e per sempre verranno ricordati nel fiore dei loro anni, quando ancora è possibile credere nel chiarore rassicurante dell'avvenire.

CONCLUSIONI

La presente tesi si è posta fin dall'inizio l'obiettivo di mostrare in che modo la sensibilità filosofica e la riflessione letteraria di Boine e Slataper collaborassero per creare un complesso equilibrio nelle opere *Il peccato* e *Il mio Carso*, allineandole a una sensibilità prettamente modernista.

Nel primo capitolo è stato dimostrato il legame innanzitutto ideologico tra i due intellettuali, i quali possono essere inseriti all'interno di quell'insieme di pensatori che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento iniziano a dubitare della forza esplicativa del positivismo, trovando una maggiore consolazione nell'accettazione che non tutta la realtà sia sensibilmente spiegabile, così iniziando a gravitare intorno all'idealismo di Croce. Ben presto, però, anche grazie alla ferma convinzione vociana che la letteratura debba avere una funzione pratica, si diffonde la certezza che un rigido sistema come quello crociano rischi di semplificare eccessivamente la complessità della vita, prediligendo delle teorie più propense all'intuizione o capaci di concepire la coesistenza tra un mondo sensibile e un nucleo misterioso e trascendente. La critica individua nell'articolo di Amendola, *L'impotenza del pensiero*, l'atto di nascita del «moralismo vociano», infatti parte dei giovani che contribuiscono alla rivista *La Voce*, sentono il bisogno di intervenire concretamente nel mondo a partire, però, da un insieme valoriale ideale, così costruendo intorno alla morale quel principio capace di connettere teoria e pratica. Sempre Amendola, infatti, attraverso il principio della volontà, riesce a inserire l'assoluto nella concretezza della vita, sanando uno iato apparentemente irrisolvibile.

Il filosofo napoletano intende la volontà come un principio trascendente, però presente in tutti gli uomini, che è capace di inibire le pulsioni, intese comunque come una componente imprescindibile per l'umano, trasformandole in azioni. La sua concezione del mondo, di conseguenza, pone al centro l'uomo e il suo agire, attribuendogli una nuova responsabilità nella formazione della storia, della realtà e del destino. Amendola, inoltre, accoglie la fallibilità umana, inserendo nel suo sistema un principio religioso capace di intervenire lì dove la volontà non è abbastanza forte.

Partendo da questa teoria filosofica è stato possibile analizzare il pensiero di Boine e Slataper come due espressioni che si sono generate dalle medesime istanze, dimostrando

la loro sostanziale affinità. Il triestino, infatti, pone al centro della riflessione l'importanza dell'individuo e la crescita interiore che deve affrontare per raggiungere una sufficiente maturità morale e per poter intervenire proattivamente all'interno della collettività. La maturazione che deve affrontare ogni singola persona passa per un bilanciamento tra le passioni e la ragione, per salvare sia l'umano che la sua socialità. In tale processo volto costantemente all'azione, il ruolo vitalistico dell'amore, della natura e del lavoro è fondamentale, per creare degli individui capaci di plasmare la realtà. Individuando i principi cardine del pensiero di Slataper è stato possibile dimostrare il diretto collegamento tra essi e le figure presenti ne *Il mio Carso*; la letteratura diventa l'esemplificazione della teoria, per questo anche la complessa struttura allegorica del racconto possiede il medesimo fine, ovvero indicare la via che ciascun uomo è obbligato a percorrere. L'amore per Gioietta, le descrizioni della natura, la tensione tra il caos di Trieste e l'armonia del creato, il dolore per il suicidio dell'amata e la crisi familiare sono tutte figure ricorrenti che sanciscono la complessità del testo, costantemente in biblico tra speculazione e arte.

Il pensiero di Boine, a differenza di quello di Slataper, potrebbe sembrare lontano da Amendola, infatti il ligure non accetta che la realtà sia una conseguenza dell'assoluto, ritenendo, piuttosto, che debbano condividere la medesima essenza. Il disaccordo, però, è soltanto formale, poiché anche Boine tende sempre verso l'ideale, assolutizzando, di fatto, un principio che nasce dalla prassi, ovvero il dissidio religioso. Inoltre entrambi pongono al centro la riflessione sull'individuo, il quale viene considerato dal ligure l'unico parametro affidabile per mezzo del quale comprendere la realtà e accedere alla tensione del divino. Infine ambedue rivolgono l'attenzione verso la realtà, che per il ligure è continuamente in divenire, come un lungo processo dialettico, in cui l'errore contribuisce all'ottenimento di una versione migliore di sé e in cui, nonostante il rischio, si deve sempre trovare la forza di volontà. Anche in questo caso, come per Slataper e Amendola, il percorso di crescita deve scontrarsi col dolore causato dall'errore e con il desiderio costante di raggiungere la giusta morale e il giusto codice. Ne *Il peccato* tali elementi si trasformano in figure del racconto, narrando di un giovane che in piena maturazione è costretto a sbagliare per raggiungere la versione migliore di se stesso, accettando che la vita sia una lotta continua e un mare da cui è possibile far emergere la giusta etica.

Analizzando il pensiero dei due autori attraverso la teoria di Amendola è stato possibile comprovare l'affinità tra Boine e Slataper e la comune tendenza di costruire i romanzi intorno all'idea che in ogni singola persona risieda la forza per agire e per condurre volontariamente una vita migliore.

Successivamente, prima di approfondire ulteriormente l'analisi de *Il peccato* e *Il mio Carso*, è stato necessario dimostrare come il pensiero dei due intellettuali influenzasse la loro produzione artistica, addentrandosi nelle rispettive teorie estetiche. Sia il ligure che il triestino attribuiscono moltissima importanza all'artista come persona, ma mentre il primo sostiene che sia l'interiorità con i suoi «piccoli momenti di conquista etico-intellettuale» a determinare la qualità delle produzioni, il secondo è convinto che sia la vita in toto, compresa la sua componente sociale, a decretare il valore delle opere. In ambedue i casi viene valutata positivamente solamente l'arte autentica che può essere prodotta da vite vere, in cui l'equilibrio delle differenti pulsioni è stato trovato. Ciò chiarisce che per loro la letteratura non è finzione, ma una diretta emanazione dello spirto, infatti entrambi vedono nell'arte la possibilità di bloccare l'impetuoso caos del presente, cristallizzando una soluzione possibile, che, se è percorribile in arte, lo sarà inevitabilmente anche in vita.

Legando in questo modo estetica, morale e metafisica si ottengono forme espressive capaci di riprodurre, secondo le nuove esigenze storiche e culturali, la realtà in modo fedele e, appunto, autentico, ricreando il mondo non tanto come appare, ma così come è percepito. Per tale ragione, è stato naturale concludere l'elaborato comprovando il modernismo de *Il peccato* e de *Il mio Carso*, infatti i due romanzi vogliono fornire delle rappresentazioni capaci di restituire il loro personale modo di sentire la vita, portando all'attenzione il carattere. La sensibilità di Boine e Slataper può essere a tutti gli effetti accostata a quella di Joyce, Woolf, Svevo e Pirandello, poiché, per assecondare delle nuove necessità, si è preferito recuperare la tradizione per rendere le opere fruibili, piuttosto che rivolgersi a un pubblico ristretto e che già condivide le medesime posizioni, come accade all'interno delle avanguardie. Seguendo questa strategia, sono stati recuperati alcuni elementi dal passato e altri più vicini alla modernità, secondo quella tensione, individuata da Mazzoni, tra *romance* e *novel*. È così che si è riflettuto intorno alle forme, in particolare ci si è concentrati sulla riattualizzazione di tutte quelle modalità

artificiose o melodrammatiche, sull'utilizzo della *tranche de vie* e sulle novità apportate dal romanzo di destino.

Infine la ricerca si conclude associando le due prose in esame alle modalità utilizzate nel romanzo-saggio, poiché in tale genere è stata riconosciuta l'essenza fondamentale dell'arte di Boine e Slataper, ovvero la capacità di unire armoniosamente pensiero e letteratura, per raccontare, a partire dalle rappresentazioni particolari, un modo di sentire universale. L'analisi della componente riflessiva delle narrazioni del ligure e del triestino aiuta a delineare in che modo si restituisce la psiche dei protagonisti, ovvero mediante il mezzo saggistico, coerentemente con la loro salda convinzione di poter, sempre e comunque, trovare una via riordinatrice e chiarificatrice.

La tesi, per rispondere al quesito iniziale, attraversa il pensiero dei due autori e scopre la loro similarità proprio in relazione al ruolo chiave ricoperto dalla volontà dell'individuo nella società e nella storia. Successivamente evince che l'elemento riflessivo e quello artistico sono perfettamente armonizzati mediante uno stretto legame derivativo per cui le idee plasmano prima le figure e poi le forme, col fine di creare dei romanzi capaci di fornire degli esempi di esistenze concrete dalle quali estrapolare la giusta morale, mediante modalità inedite volte ad incarnare nuove esigenze proprie della modernità.

L'intera ricerca, dunque, ha seguito il complesso rapporto tra filosofia e letteratura, dimostrando che la loro integrazione e collaborazione può creare dei prodotti unici, capaci di dialogare con un orizzonte storico e sociale pieno di insidie, con l'obiettivo di trascendere l'arte e raggiungere le vere vite.

BIBLIOGRAFIA FINALE

TESTI LETTERARI

BOINE GIOVANNI, *Il peccato*, in *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Libreria della Voce, 1913.

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

JOYCE JAMES, *Dedalus, Ritratto dell'artista da giovane* (1916), trad. di Cesare Pavese, Milano, Adelphi, 1990.

SLATAPER SCIPIO, *Il mio Carso*, Firenze, Libreria della Voce, 1912.

SLATAPER SCIPIO, *Novelle*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 47- 111.

SVEVO ITALO, *Una vita*, Milano, Mondadori, 2019.

TESTI CRITICI E TEORICI

AMENDOLA GIOVANNI, *Carteggio 1897-1909*, Roma, Laterza, 1986.

—, *Etica e biografia*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915.

—, *L'impotenza del pensiero*, in «Prose», vol. I, n. 4, giugno-luglio, 1907, pp. 226-231.

—, *La volontà è il bene*, in *Etica e biografia*, Milano, Ricciardi, 1953, p. 2-38.

—, *Maine de Biran*, Firenze, La Rinascita del Libro, 1911.

BALDI VALENTINO, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», n. 63, 2011, pp. 66-82.

BENUSSI CRISTINA, *Slataper e La Voce*, in «*Il Ponte rosso*», 3 Dicembre 2015, pp. 7-9, in rete: https://www.ilponterosso.eu/wp-content/uploads/2015/11/Ponterosso-SLATAPER-ok.pdf, consultato il 25/08/2026.

BINNI WALTER, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1977.

—, *Prezzolini e La Voce*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 129-141.

BOCCACCIO MARA, *Giovanni Boine: la disperazione di un mistico mancato*, in «Critica Letteraria», vol. XLII, n. 163, 2014, pp. 281-297.

—, *Il peccato: un tentativo formale ed esistenziale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. XLV, n. 1, 2016, pp. 97-107.

BOINE GIOVANNI, *Conversione al Codice*, in *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, pp. 149-162.

—, *Di certe pagine mistiche*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 23-54.

—, *Esperienza religiosa*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 55-120.

—, *L'agonia*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 181-208.

—, *La città*, in *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, pp. 123-148.

—, *La ferita non chiusa*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 11-22.

—, *Plausi e Botte*, Modena, Guanda, 1939.

—, *Un ignoto*, in *La ferita non chiusa*, a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 121-154.

CACCIARI MASSIMO, *Krisis*, Milano, Feltrinelli, 1976.

CAMPAILLA SERGIO, *L'agnizione tragica: studi sulla cultura di Slataper*, Bologna, Patron, 1976.

CANGIANO MIMMO, *«Modo diretto» e «modo congiunto» nella filosofia di Carlo Michelstaedter*, in «Politiche» vol. XIX, n. 46, 2017, pp. 33-68.

—, *Fra due modernismi. La versione di Boine della 'morte di Dio'*, in «Rivista di Letteratura Italiana», vol. XXXIII, n. 3, 2015, pp. 71-86.

—, *Giuseppe Prezzolini e l'intellettuale come 'vociano'*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. XLIX, n. 1, 2020, pp. 99-117.

—, *Nelle pieghe della "Zivilisation"; Scipio Slataper fra etica e lavoro*, in «Annali d'Italianistica» vol. XXXII, pp. 235- 254.

—, *Cultura Di Destra E Società Di Massa. Europa*, Milano, Nottetempo, 2022.

—, *La Nascita Del Modernismo Italiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

CAPONE ALFREDO, *Giovanni Amendola*, con introduzione di Giorgio Napolitano, Roma, Salerno Editrice, 2013.

CARPI UMBERTO, *Amendola e Boine: prospettive di etica vociana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», vol. XXXIII, n. 3-4, 1964, pp. 223-250.

—, *Giovanni Boine: idee sulla poesia*, in «Belfagor», vol. XXI, n. 1, 1966, pp. 72-81

—, *Ideologia proprietaria e letteratura religiosa: in margine a due carteggi di Giovanni Boine*, in «Studi novecenteschi», vol. III, n. 7, 1974, pp. 5-56.

CHIEREGHIN WALTER, *Anatomia della città "irredenta"*, in «*Il Ponte rosso*», 3 Dicembre 2015, pp. 10-13, in rete: https://www.ilponterosso.eu/wp-content/uploads/2015/11/Ponterosso-SLATAPER-ok.pdf, consultato il 25/08/2026.

COLONNA VINCENT, *Autofinzioni, affabulazioni e istinti*, trad. di Caterina Di Rienzo, in «Ágalma», n. 29, 2015, pp. 91-100.

CONTINI GIANFRANCO, *Espressionismo italiano attorno alla «Voce» (Rebora, Pea, Onofri, Boine)*, in *Ultimi esercizî ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105.

CROCCO CALUDIA, *La poesia in prosa in Italia*, Roma, Carocci, 2021.

DEBENEDETTI GIACOMO, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave dei Teseo, 2019.

DONNARUMMA RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimo Tortora, Napoli, Liguori, 2012, 13-40.

DOUBROVSKY SERGE, *L'origine della categoria letteraria di autofinzione*, trad. di Maria Teresa Ricci, in «Ágalma», n. 29, 2015, pp. 84-90.

ERCOLINO STEFANO, *Il romanzo-saggio: 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017.

FERGNANI FRANCO, *Kierkegaard: le idee, i personaggi, gli pseudonimi*, Milano, CUSL, 1987.

FIATTI IGOR, *Le sponde del crepuscolo*, prefazione di Claudio Magris, Torino, Aragno, 2021.

HARRISON THOMAS, *Carl Michelstaedter and the Metaphysics of Will*, in «MLN», vol. CVI, n. 5, 1991, pp. 1012-1029.

JUNG CARL GUSTAV, *L'Io e l'inconscio* (1928), trad. di Arrigo Vita, Torino, Boringhieri, 1985.

—, *Tipi psicologici* (1921), trad. di Cesare Luigi Musatti e Luigi Aurigemma, in *Opere*, vol.6, Torino, Boringhieri, 1969.

KIERKEGAARD SØREN, GIOVANNI VELOCI, *Filosofia e fede in Kierkegaard*, trad. di Agostino Miggiano e Kirsten Montanari Gulbrandsen, Roma, Città nuova, 1976.

LUZI ALFREDO, *Slataper lettore di Ibsen*, in *Voglio morire alla sommità della mia vita*, a cura di Lorenzo Tommasini e Luca Zorzenon, Trieste, Centro Studi Scipio Slataper, pp. 53-82.

MANACORDA GIULIANO, *Giovanni Boine*, in «Belfagor», vol. V, n. 3, 1950, pp. 308-317.

MARIN BIAGIO, *I delfini di Scipio Slataper*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965.

MARTIGNONI CLELIA, *L'autobiografismo vociano e la specie metafisica*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, ETS, 2008, pp. 77-93.

MAZZONI GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

MICHELSTAEDTER CARLO, *La persuasione e la rettorica*. *Appendici critiche*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi 1995.

MILANINI CLAUDIO, *Scipio Slataper, il nido disfatto*, in «Belfagor», vol. XLVIII, n. 2, 1993, pp. 141-152.

NORBEDO ROBERTO, *Note sul naturismo slataperiano: Il mio Carso e Pan di Hamsun*, in *Voglio morire alla sommità della mia vita*, a cura di Lorenzo Tommasini e Luca Zorzenon, Trieste, Centro Studi Scipio Slataper, pp. 83-96.

ORLANDO ENRICO RICCARDO, *Rassegna di studi su Giovanni Boine (1983-2012)*, in «Lettere italiane», vol. LXV, n. 3, 2013, pp. 433-459.

PANETTA MARIA, *Tra realismo e lirismo, il vitalismo inquieto di Scipio Slataper e il legame dei triestini col Carso*, in «Diacritica», vol. XII, n. 60, 2026, in rete: https://diacritica.it/letture-critiche/tra-realismo-e-lirismo-il-vitalismo-inquieto-di-scipio-slataper-e-il-legame-dei-triestini-col-carso.html, consultato il 25/08/2026.

PANIERI BENEDETTA, *L'autobiografia «forte» di una giovinezza. «Il mio Carso» di Slataper*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi, Rodolfo Sacchettini, Pisa, ETS, 2008, pp. 785-791.

PAOLO BRIGANTI GIACOMO, *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

PERITORE GIUSEPPE ANGELO, *Piero Jahier*, in «Belfagor», vol. XVII, n. 5, 1962, pp. 537-559.

—, *Scipio Slataper*, in «Belfagor», vol. VIII, n. 6, 1953, pp. 683-691.

PESCE VERONICA, *L'espressionismo di Giovanni Boine*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», vol. VIII, n. 2, 2016, pp. 489-506.

PREZZOLINI GIUSEPPE, «Al lettore», *La Voce*, 11 Febbraio 1909, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960, p.33.

REDA CLEMENTINA GILY, *L'esperienza filosofica di Giovanni Amendola*, in *Giovanni Amendola. Una vita per la democrazia*, a cura di Maria Rosaria De Divitiis, Napoli, Arte Tipografica, 1999, in rete: https://www.clementinagily.it/wolf/wp-content/uploads/2018/07/GF-Saggi-Gily-L%E2%80%99esperienza-filosofica-di-Giovanni-Amendola-2.pdf, consultato il 10/06/2026.

SCHORSKE CARL E., *Vienna fin de siècle* (1979), trad. di Riccardo Mainardi, Milano, Bompiani, 1981.

SLATAPER AURELIO, *Che senso ha…*, in «*Il Ponte rosso*», 3 Dicembre 2015, pp. 4-6, in rete: https://www.ilponterosso.eu/wp-content/uploads/2015/11/Ponterosso-SLATAPER-ok.pdf, consultato il 25/08/2026.

SLATAPER SCIPIO, *Del Teatro*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, p. 163-175.

—, *Fiabe e Parabole e altri scritti per i bimbi*, a cura di Lorenzo Tommasini, Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2014.

—, *Ibsen*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1977.

—, *Il mandorlo fiorito*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 101-103.

—, *Lettere alle "tre amiche"*, a cura di Ilvano Caliaro, Marco Favero, Roberto Norbedo, Berlino-Boston, Degruyter, 2022.

—, *Lettere triestine*, in *Scritti politici*, a cura di Giani Stuparich, Roma, A. Stock, 1925, pp. 5-56.

—, *Lettere*, vol. I, a cura di Giani Stuparich, Torino, Buratti, 1931.

—, *Torquato Tasso (introduzione all'epistolario del Tasso)*, in *Scritti letterari e critici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 117-129.

TESTA ANTONIO, *Piero Jahier*, Milano, Mursia, 1970.

TOMMASINI LORENZO, *Elementi Fiabeschi nel Mio Carso di Slataper*, in *Scipio Slataper, il suo tempo, la sua città,* a cura di Fulvio Senardi, Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2013, pp. 181-199.

—, *La personalità eccessiva. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel*, in «Quaderni della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna», n. 17, 2019, p. 296.

TÖNNIES FERDINAND, *Comunità e società* (1887), a cura di Maurizio Ricciardi, trad. di G. Giordano, Roma-Bari, Laterza, 2011.

VALLI DONATO, *Croce e Boine: la «condizione» del letterato italiano tra filosofia e vita*, in «Lettere Italiane», vol. XXII, n. 3, 1970, pp. 325-350.

VIGORELLI GIANCARLO, *Introduzione*, in *Il peccato e le altre cose*, Parma, Guanda, 1971.

VON HOFMANNSTHAL HUGO, *La letteratura come spazio spirituale della nazione* (1927), a cura e trad. di Michele Bonsarto, Torino, Aragno, 2019.

—, *Lettera di Lord Chandos* (1902), a cura e trad. di Giancarlo Lacchin, Milano, Mimesis, 2008.

WEBER EUGEN, *La Francia "Fin de siècle"*, trad. di Erica Joy Mannucci, Bologna, Società editrice il Mulino, 1990.

WEININGER OTTO, *Sesso e carattere* (1903), a cura e trad. di Giulio Fenoglio, Milano, Mimesis, 2012.

WOOLF VIRGINIA, *Mr. Bennett e Mrs. Brown* (1924), trad. di Adalgisa Marrocco, Roma, Rogas, 2015.

ZOBOLI PAOLO, *Zucchero, sale e pepe: le recensioni sulla "Riviera Ligure" da "Fra i libri" di Lipparini a "Plausi e botte" di Boine*, in *Leggere per scegliere*, a cura di Andrea Chiurato, Milano, Mimesis, 2020, pp. 21-64.