

Un romanzo lungo trent'anni. *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino tra modernismo e postmoderno

Anna Borgarello

Parafrasando Mary McCarthy, in *Certi romanzi* del 1964, Arbasino scrive:

Partendo tutti come romanzieri [Gide, Lawrence, Malraux, Orwell, Camus], come si sono allontanati poi in tutte le direzioni dalla “tirannia della specializzazione del romanziere”, muovendosi nella politica, nel diario, nel reportage di viaggio, nella storia dell’arte, nel giornalismo, nell’engagement. [...] E questa perpetua irrequietezza che hanno tutti in comune sembra un segno di amore per il romanzo divorante e non consumato, come se nel mezzo della loro opera ci fosse un vuoto, uno spazio bianco riservato per il romanzo che non sono mai più stati capaci di scrivere.¹

Anche al centro della scrittura di Arbasino si avverte questo “amore divorante”, che però, diversamente che in Gide, Malraux o Orwell, non rimane inespresso, ma si traduce in un romanzo ossessivo, scritto e riscritto per tutta la vita. Non uno “spazio bianco”, ma, potremmo dire, un buco nero, che, negli anni, incamera brani, riflessioni e immagini proprio da quegli altri scritti divaganti, saggi, reportages, pamphlets, che, anche nel caso di Arbasino, costituiscono gran parte della sua produzione.

Fratelli d'Italia esce per la prima volta nel 1963 per Feltrinelli.² Riedito nel 1967 con diverse modifiche alla parte finale, il testo è ampiamente riscritto e ripubblicato per Einaudi nel 1976, fino ad approdare alla versione fiume del 1993 per Adelphi, “*summa*” di un intero secolo e «opera “totale” di una vita».³ Diverse interpretazioni sono state date del rapporto tra le quattro versioni e, soprattutto, tra la prima e l’ultima, su cui mi concen-

1 A. Arbasino, *Certi romanzi*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Manica, Mondadori, Milano 2009, pp. 1141-1344; p. 1187. D’ora in avanti: CR64.

2 Nell’articolo, si farà riferimento alle seguenti edizioni: A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 577-1140, e Id., *Fratelli d'Italia*, Milano, Adelphi, 2010³. D’ora in avanti rispettivamente FI63 e FI93.

3 *Risvolto*, in Arbasino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1399.

trerò in questa sede.⁴ A mio parere, un confronto puntuale dei due testi evidenzia un'evoluzione profonda, che, pur mantenendo inalterata la trama – le peregrinazioni per l'Italia degli anni Sessanta del narratore l'elefante, di Antonio e dei loro amici in una girandola di feste e di eventi mondani e culturali –, non coinvolge solo materiali extra-vaganti e periferici, ma, al contrario, comporta una modifica sostanziale della visione del mondo e della poetica di Arbasino.⁵ Il passaggio tra *FI63* e *FI93* segnala, infatti, un mutamento *storico*, l'avvicinarsi due diverse fasi culturali.

A questo proposito, Raffaele Donnarumma ha sostenuto che *Fratelli d'Italia* costituirebbe tanto una precoce manifestazione del postmoderno (*FI63*) quanto una sua pressoché definitiva realizzazione (*FI93*).⁶ Si può aggiungere: esso ci permette anche, o forse soprattutto, di osservare il passaggio dal modernismo alla nuova fase. Infatti, lo studio del contesto italiano e, in particolare, di *Fratelli d'Italia* può rivelarsi molto utile per esemplificare la complessità di un rapporto, quello tra modernismo e postmoderno, che ha spesso rischiato di essere banalizzato o per indebito appiattimento di una fase sull'altra o per una contrapposizione eccessivamente manichea.⁷ Al contrario, in questo intervento vorrei sottolineare la fondatezza e la validità di queste due categorie, senza peraltro sottostimare o tacere i legami profondi che legano una fase all'altra. Infatti, è innegabile che molti scrittori postmoderni facciano proprie e sviluppino ulteriormente soluzioni stilistiche e strutturali già sperimentate da molti autori modernisti, a cui, per altro, essi spesso si richiamano più o meno esplicitamente. E tuttavia, esasperando, svuotando o unendo tali tratti (ad esempio, i frequenti richiami intertestuali, le riflessioni metanarrative o l'impiego di strutture totalizzanti) a nuove caratteristiche precipue (come il rifiuto della profondità o l'uso del *pastiche* e di tratti *pop* non più citati ma incorporati nella struttura stessa del testo), essi li riconfigurano all'interno di un diverso orizzonte di senso, una diversa «strategia conoscitiva», che giustifica l'individuazione di due fasi distinte.⁸ Ovviamente, il passaggio non è né im-

Un romanzo lungo trent'anni.
Fratelli d'Italia di Alberto Arbasino tra modernismo e postmoderno

- 4 Oltre che rappresentare gli estremi della parabola del testo e avere, come vedremo, maggiore rilevanza storica, le versioni del 1963 e del 1993 sono anche le uniche oggi «completamente approvate dall'autore»; vd. R. Manica, *Notizie sui testi*, in Arbasino, *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1448.
- 5 Per quanto riguarda l'evoluzione stilistica e strutturale del romanzo, si veda anche: E. Cammarata, *Il rinnovamento dell'edizione '93*, in C. Martignoni, E. Cammarata, C. Lucchelli, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Interlinea, Novara 1999, pp. 69-110.
- 6 R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 31.
- 7 Una forte continuità tra le due fasi è sostenuta, tra gli altri, in: G. Graff, *Alcuni dubbi sul "postmodernismo"*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Bompiani, Milano 1984, pp. 228-234. Binaria è invece la posizione di Ihab Hassan in *La questione del postmodernismo*, *ivi*, pp. 99-106, mentre più ambiguo è il giudizio di Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1988, pp. 48-53.
- 8 Di diversa «strategia conoscitiva» parla Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 132-145, in cui, rifacendosi a Fredric Jameson e, soprattutto, a Brian McHale, egli rifiuta di associare in maniera privilegiata determinati tratti stilistici e specifiche fasi culturali, preferendo parlare invece di una loro continua ri-funzionalizzazione in nuovi oriz-

mediato né universalmente condiviso: diversi scrittori rimangono estranei o marginali rispetto a questa «dominante culturale»;⁹ altri, ad essa più direttamente riconducibili, intrattengono o hanno intrattenuto, prima di assumere una visione più prettamente postmoderna, rapporti di vario grado e genere con il modernismo e altre tradizioni alternative. Anche considerando il solo contesto italiano, è questo il caso, ad esempio, oltre che di Alberto Arbasino, di Italo Calvino, la cui parabola non può essere interamente ricondotta alla categoria di postmoderno.¹⁰ Similmente, seppur a partire da una temperie già postmoderna, è visibile lo stretto rapporto intrattenuto da Gianni Celati con un modello modernista quale Samuel Beckett.¹¹ Infine, emblematico risulta, a questo proposito, il percorso intrapreso da molti autori della neoavanguardia. Infatti, se, diversi suoi esponenti, e Arbasino *in primis*, si sono richiamati ai modernisti europei in funzione eversiva rispetto a un contesto sentito come asfittico e fuori tempo massimo, essi hanno anche traghettato in modo più o meno consapevole il modernismo verso il postmoderno, configurandosi così come il vero momento di raccordo in ambito italiano.¹² In questo contesto, *Fratelli d'Italia* offre inoltre il vantaggio specifico di mostrare *internamente*, attraverso i cambiamenti formali tra le sue versioni, come, in trent'anni, il postmoderno si sia progressivamente affermato a discapito del modernismo. D'altro canto, i concetti di "modernismo" e "postmoderno" sono a loro volta molto utili per analizzare le varie redazioni di questo testo, aiutando a porre a sistema delle modifiche che rischierebbero altrimenti di restare irrelate e poco significative. Nelle prossime pagine, vorrei dunque proporre una lettura complessiva dei cambiamenti tra prima e ultima edizione alla luce di queste ca-

zonti di senso. Pur concordando pienamente con l'idea di perpetua ri-semantizzazione, condivido tuttavia a proposito le osservazioni di Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità*, cit., p. 45, n24, in cui egli sottolinea come non si possa negare la particolare diffusione di specifiche caratteristiche stilistiche in date epoche letterarie. In questo senso, credo che sia possibile individuare tratti e sistemi di tratti prevalentemente "postmoderni" o "modernisti".

- 9 F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 6.
- 10 Si veda, a proposito, R. Donnarumma, *Calvino verso il postmoderno: dalla «Sfida al labirinto» alla «Memoria del mondo»*, in «Allegoria», 40-41, 2002, pp. 80-109.
- 11 Per un approfondimento, rimando a: G. Alfano, *Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà*, in *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, Marcos y Marcos, Milano 2008 (Riga/28), pp. 234-242; Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 50; A. Tricomi, *Scrivere, sempre scrivere, soltanto scrivere*, in Id., *La repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 139-194; A. Viti, *Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di «Notizie ai naviganti»*, in «Italianistica», 41, 2012, pp. 113-124.
- 12 Il ruolo di cerniera della neoavanguardia è stato più volte sottolineato, con varie accentuazioni. Per una lettura "modernista" del gruppo si veda: R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999, p. 170; Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 80-86; A. Tricomi, *La repubblica delle Lettere*, cit. Viceversa, sottolineano maggiormente i tratti postmoderni: M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, in «Italianistica», 1, 2001, pp. 117-133 e F. Fastelli, *Il nuovo come apocalisse, ovvero l'avanguardia all'alba della postmodernità*, in «Poetiche», 14, 36, marzo 2012, pp. 325-342. Infine, Donnarumma, rifacendosi alla tradizionale distinzione tra ala sinistra e ala destra della neoavanguardia, associa la prima al tardo modernismo e la seconda al postmoderno: Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 37-42.

tegorie, sottolineando, allo stesso tempo, come il “caso” *Fratelli d'Italia* ne ribadisca il valore ermeneutico e descrittivo.

1. Modernismo della poetica e postmodernismo della forma?

Ideando *Fratelli d'Italia*, Arbasino riprende esplicitamente scrittori modernisti come Proust, Musil e Joyce, più volte citati in *FI63* e in *CR64*, il testo teorico che lo accompagna. *Alla ricerca del tempo perduto*, *L'uomo senza qualità* o *Ulisse* offrono infatti i modelli per creare un'opera totalizzante, che si vorrebbe emblematica e riassuntiva non solo di una certa poetica, ma anche di una visione del mondo e di un'intera realtà.¹³ Questa aspirazione rivela una concezione alta e difficile della letteratura, che si traduce, in Arbasino come già in molti modernisti, in uno spiccato atteggiamento elitario.¹⁴ In *Fratelli d'Italia*, esso si esprime soprattutto in un vasto enciclopedismo erudito e nella decostruzione degli elementi cardine del romanzo tradizionale, come i personaggi a tutto tondo o le trame realistiche.¹⁵ Inoltre, la concezione elitaria non è contraddetta dalla presenza di numerosi elementi della cultura *pop* e di massa, da cui Arbasino è evidentemente affascinato, e che parrebbero viceversa più vicini a una poetica postmoderna di ibridazione e mescolamento di alto e basso.¹⁶ Infatti, in *FI63* quest'apertura non si traduce mai in un reale sovvertimento delle gerarchie: i modelli strutturali restano quelli della letteratura alta, la progressione gerarchica in ambito culturale è sempre mantenuta e nessuno spazio è concesso alle masse che in questa cultura si riconoscono. *FI93* conferma perlopiù questo atteggiamento. Infatti, benché negli anni Novanta Arbasino esprima qualche dubbio sull'attualità del progetto originario, il movimento di chiusura elitaria è non solo ribadito, ma estremizzato; lo si vede sia nell'intensificarsi della polemica contro l'industria editoriale e le masse piccoloborghesi, sia nel rafforzamento di un immaginario apocalittico del presente, di degradazione e annientamento culturale:

“Rivedrai le foreste imbalsamate!”... L'ossessione crescente per i luoghi e facce e parole e paesaggi e gli aspetti comunque fisici “che non saranno mai più gli stessi” e non si ritroveranno mai più (si rovinano anche le rovine!) – e non soltanto perché cambiamo o cambieremo noi, ma pro-

- 13 Riferimenti imprescindibili per lo studio delle opere totalizzanti sono: F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994 e N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969, modello cruciale anche per Arbasino: cfr. *CR64*, pp. 1280-1291. Da segnalare, soprattutto per i legami tra opera-mondo e postmoderno, anche: S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano 2015.
- 14 Sulle accuse di elitismo rivolte dagli autori postmoderni ai modernisti si veda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., pp. 22-36.
- 15 Si noti che, evitando parallelamente l'utilizzo di trame stereotipate o di genere, Arbasino impedisce anche la fruizione su doppio binario tipica del *double coding* postmoderno, usato, tra gli altri, da Umberto Eco nel *Nome della rosa*.
- 16 Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 63-64.

Un romanzo lungo trent'anni. *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino tra modernismo e postmodernismo

prio loro vengono distrutti, con una rapidità ormai straziante: impossibile tenervi dietro. Bisogna sempre “esserci arrivati prima”: ed è certo la prima volta che è vero. (*FI93*, p. 1347)

La situazione risulta molto diversa se si considera non la postura autoriale, ma la prassi scrittoria di Arbasino: la difficoltà a far riferimento a un mondo che non sia culturalmente mediato e/o stereotipato e la tendenza alla deriva intertestuale; il prevalere della superficie, psicologica e descrittiva, su una dimensione profonda; la velocità di scorrimento cui sono sottoposti personaggi e descrizioni,¹⁷ sono tutte caratteristiche che fin dalla prima edizione si accordano perfettamente con un immaginario post-moderno e che sono, infatti, molto diffuse anche in altri autori ascrivibili a questa fase.¹⁸ Pertanto, fin da *FI63* Arbasino sembrerebbe scisso tra l'esplicita volontà di proseguire la tradizione modernista e una scrittura che, suo malgrado, risente già enormemente della temperie culturale post-moderna. Eppure, questa lettura è fin troppo semplicistica e, soprattutto, non tiene conto delle profonde differenze che intercorrono tra prima e ultima edizione. Infatti, il confronto di *FI63* e *FI93* fa emergere non solo la diversa importanza che i tratti postmoderni hanno all'inizio e alla fine della parabola del testo, ma anche il progressivo indebolimento di tratti di segno opposto, che, ancora presenti nella prima edizione, scompaiono o risultano molto diminuiti nell'ultima. Emerge così uno spostamento, se non di poetica, perlomeno di visione esistenziale dell'autore dietro l'inalterata postura modernista, la quale, però, risulta così incrinata a sua volta e fa sospettare un superamento implicito. Tre sono in particolare gli ambiti rispetto cui quest'evoluzione è evidente: il rapporto tra letteratura e realtà, la struttura del romanzo, la sua componente saggistica.

2. Letteratura e realtà: la vittoria della mediazione

A differenza dei modernisti, gli autori postmoderni non credono più che la letteratura possa indagare e conoscere il reale, o persino che questo esi-

17 Il primo tratto è evidente nella riduzione dei prodotti del boom economico alle loro immagini pubblicitarie. Emblematico del secondo è, tra gli altri, il ritratto di Desideria, esemplato su quello di Maddalena nella *Dolce vita* di Fellini (*FI63*, pp. 659-660), mentre il terzo è visibile sia nella bidimensionalità degli oggetti-immagini sia nella piattezza psicologica dei protagonisti, perlopiù incapaci di evoluzione, memoria e analisi psicologica: cfr., ad esempio, *FI63*, pp. 735 e 849-850. Infine, riguardo alla velocità, si veda: *ivi*, pp. 959-965.

18 Si pensi, ad esempio, ai giochi intertestuali di *Se una notte di inverno un viaggiatore* o del *Nome della rosa* o, per quanto riguarda il dominio della superficie e della velocità, alla scrittura quasi fumettistica di certi testi di Celati. Per un approccio teorico al problema della mediazione e della chiusura nell'intertestualità, rimando a: Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 128, e Jameson, *Postmodernism*, cit., p. 150. Riguardo al dominio della superficie, si veda: *ivi*, pp. 6-10, mentre, in rapporto alla velocità, si confrontino: Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 24 e P. Lago, *Anatomia di viaggi. «Fratelli d'Italia» e «Dall'Ellade a Bisanzio» (su alcuni aspetti della satira menippea in Arbasino)*, in «Studi Novecenteschi», 34, 73, gennaio-giugno 2007, pp. 243-256; pp. 251-252.

sta, aldilà dei discorsi o immagini che su di esso sono prodotti.¹⁹ Questo diverso atteggiamento epistemologico si accompagna a una grande sfiducia nei confronti dei concetti di “vero” e di “autentico”, non solo per la difficoltà di stabilire una gerarchia tra le varie visioni del mondo, essendo la pietra di paragone, il mondo stesso, irraggiungibile, ma anche per il sospetto di disporre di mezzi – il linguaggio, l’immaginario – logorati e stereotipati, e perciò macchiati da un’inautenticità intrinseca. La predilezione per la superficie, la velocità o la chiusura nell’universo intertestuale e nell’immaginario mediatico sono tutti elementi che si accordano pienamente con questa visione. Eppure, come si è accennato, se si confrontano la prima e l’ultima edizione di *Fratelli d’Italia*, si nota che l’importanza di queste e di simili caratteristiche è ben diversa. In particolare, se, da un lato, *FI93* accentua in modo sistematico i tratti postmoderni di *FI63*, dall’altro, quest’ultimo presenta ancora molti momenti di resistenza, tutti in vario modo eliminati nell’ultima edizione.

Per quanto riguarda l’enfatizzazione dei tratti postmoderni, un esempio significativo è dato dall’incapacità dei protagonisti di conoscere se stessi e gli altri, di andare aldilà della superficie dei discorsi che su di essi sono prodotti. Ad esempio, se i tentativi di Antonio e dell’elefante di svelare la personalità e il passato di Desideria, affascinante e misteriosa amica di Antonio, sono già frustrati in *FI63*, in *FI93* le insicurezze aumentano a tal punto da assumere una tonalità caricaturale e decostruire ironicamente qualunque affermazione sul suo conto:

Desideria è già ricomparsa, in accappatoio di spugna bianco e giallo, a rigoni. Fa lei la padrona di casa; (*FI63*, p. 705)

Desideria è già ricomparsa, in accappatoio di spugna bianco e giallo, a rigoni. Fa lei la padrona di casa (o lo è davvero, e finge di essere ospite?); (*FI93*, p. 296)

L’impressione è che, in accordo con una prospettiva postmoderna, in *FI93* l’incertezza non riguardi solo le possibilità conoscitive dei personaggi, ma l’esistenza stessa di una realtà extra-discorsiva. Ciò emerge anche dalla trasformazione sistematica e ironica di precedenti asserzioni di *FI63* e *CR64* in altrettante interrogative in *FI93*:

L’ambiguità dei personaggi. Non li conosciamo mai veramente, neanche i nostri amici. Non si conoscono in realtà neanche fra di loro. Parlano enormemente: ma si dicono (e ci dicono) le cose più contrastanti. Non di rado mentono; e l’accumulo dei particolari allontana invece che ricondurre alla verità. (*CR64*, pp. 1248-1249)

Un romanzo lungo trent’anni.
Fratelli d’Italia di Alberto Arbasino tra modernismo e postmodernismo

19 Cfr. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., pp. 128 e 145, e Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 121-122 e 150.

L'ironia fenomenologica degli indizi successivi che si modificano in un'evoluzione di fenomeni di coscienza attraverso i conflitti di idee... L'ambiguità: non li conosciamo mai veramente? Meno che meno, si conoscono fra di loro? (Parlano enormemente; forse mentiranno; ma l'accumulo dei particolari allontana invece di ricondurre a... a che cosa?). (*FI93*, p. 1335)

A questa prima differenza "di grado" tra i tratti postmoderni delle due versioni se ne somma poi una seconda, ancora più significativa: in *FI63*, la chiusura nell'intertestualità, il dominio dell'inautentico e il logoramento del linguaggio e dell'immaginario sono controbilanciati da alcuni momenti di pausa, che, seppure attraverso spostamenti minimi, squarciano la crosta dei discorsi offrendo un'alternativa. Gli esempi potrebbero essere molti, più o meno rilevanti, tutti eliminati in *FI93*: dalla sporadica sopravvivenza del mondo naturale al modo serio con cui, talvolta, sono trattati i sentimenti dei protagonisti.²⁰ Tuttavia, il momento di resistenza centrale, per forza e rilevanza strutturale e narrativa, è certo l'episodio della malattia e della morte di Raimondo, un amico di Antonio e dell'elefante, malato di cancro. La vicenda si articola in tre momenti, tutti collocati tra la fine del III e l'inizio del IV capitolo di *FI63*, cioè esattamente a metà del romanzo, diviso in sei capitoli: una prima festa organizzata in occasione del Festival di Spoleto, durante la quale comincia a serpeggiare tra gli invitati la notizia della malattia di Raimondo e in cui i protagonisti si rendono conto della gravità delle sue condizioni; una seconda festa, sempre a Spoleto, in cui Raimondo scompare insieme a Desideria a causa, si scoprirà in seguito, di una grave crisi che provoca il suo immediato ricovero a Roma; il funerale, che avviene in sordina dopo qualche settimana di agonia appena accennata e a seguito del quale Desideria lascia la capitale senza spiegazioni, decretando la dispersione del gruppo di amici.²¹

In *FI63*, la vicenda non è intaccata dal tarlo dell'inautentico e dello stereotipo, come solitamente accade nel resto del romanzo, ma è trattata in modo serio e mantiene la drammaticità di un'esperienza esistenziale forte. L'effetto è ottenuto in particolare attraverso la differenziazione del comportamento dei protagonisti e quello della società mondana con cui essi di solito si identificano. Infatti, mentre quest'ultima non si fa scrupoli a ridurre l'agonia di Raimondo a uno dei tanti, frivoli argomenti di conversazione, Antonio, l'elefante o Desideria mantengono un atteggiamento discreto e silenzioso. La differenza è visibile soprattutto in uno dei momenti centrali della vicenda: la presa di coscienza da parte di

20 La sopravvivenza della dimensione naturale è indicata come discrimine tra modernismo e post-moderno in Jameson, *Postmodernism*, cit., p. 366.

21 Rispettivamente: *FI63*, pp. 769-782, 806-810, 830-831, 942. Del tutto simile la collocazione in *FI93*, tra la fine della seconda e l'inizio della terza parte delle quattro in cui il romanzo si divide: *FI93*, pp. 409-421, 471-479, 538-539, 878-879.

Antonio, dell'elefante e del loro amico Klaus della gravità della malattia di Raimondo:

“Deve aver deciso di non ammetterlo: si vede, no?... Ha più forza che non si pensasse... lo dimostra... deciso: continuare fino all'ultimo a fare le cose che gli piacevano di più... Si fa in fretta a dire: io farei questo, invece... Un altro magari si ritirerebbe in campagna, a aspettare... non si lascerebbe vedere da nessuno... o avrebbe voglia di leggere tutti i libri che non ha mai letto... vedere i posti dove ha sempre desiderato d'andare, andare in Giappone... o non vorrebbe niente... chissà... Vale la pena?... Qui comunque ha ragione lui. Ha fatto bene: anche a me pare che alla lunga lo stoicismo sia la scelta più giusta...”

“E riuscirci?”

“Ormai ci siamo vicini, qui... no?”

Ci avviamo al Festival Club a piedi, dietro a Renato, per le strade strette in salita. C'è la luna, ma fino in fondo alla strada non arriva.

“Swann, anche, un po'...” osservo io a Antonio: ma non risponde, e ci riesco da solo a accorgermene, quando una cosa detta è inopportuna. “Ce l'avremmo, noi, lo stesso coraggio?” domanda prendendomi per lo stomaco.

Klaus sta zitto; e io non so cosa dire. Anche se sono il più alto dei tre, abbiamo in mezzo Antonio con la giacca bianca, io e Klaus neri ai lati, e con le suole delle nostre scarpe battiamo forte sui sassi, come per giocare. I polli e qualche asino fanno dei versi dietro i muri degli orti, ma la mattina è ancora lontana. Camminiamo con lo stesso passo lungo, da tre moschettieri, uguale, ma senza parlare per un po', tutti e tre, lungo la salita. (*FI63*, pp. 781-782)

Il passo, dal tono serio e drammatico, contrasta fortemente con le pagine precedenti, dominate dalle chiacchiere mondane e in cui la malattia è ridotta a mero pettegolezzo:

“Ma povero ragazzo!...” sento che dicono tutte insieme due o tre voci alle mie spalle, e sono una fila di mondani dell'Italia centrale. [...] “A me francamente non era mai stato troppo simpatico e lo avevo invitato poco a casa... per una specie di diffidenza... stupida...” sta dicendo una delle donne; e conclude: “certo che è terribile!”. “Ma di che famiglia è?... Hanno dei mezzi, almeno, per curarlo bene?...” domanda il fragile. “Credo che non abbiano di queste preoccupazioni... almeno... andiamo” fa quello peloso, “...andiamo...” (*FI63*, p. 779)

In questo modo, nel romanzo si delineano due diversi mondi morali e linguistici. Con uno scatto di volontà Arbasino afferma la possibilità di un'alternativa, per quanto ristretta in rapporto al panorama generale dell'opera, e di una letteratura ancora in grado di veicolare esperienze e sentimenti autentici in modo serio davanti al dilagare del virgolettato e dei giochi intertestuali. Di fronte alla morte non c'è palinsesto che regga

Un romanzo lungo trent'anni. *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino tra modernismo e postmodernismo

e la superficie brillante delle cose, il trastullo intellettuale, l'ironia onnipervasiva si infrangono mostrando una profondità inattesa.²²

Tutta diversa è la situazione di *FI93*, in cui questo e altri momenti di rottura sono sistematicamente disinnescati. L'evoluzione è ben visibile nei cambiamenti introdotti nel brano citato:

“Deve aver deciso di non ammetterlo: si vede, no?... *Leggete i vostri testi! Anche antichi!*”. “Ha più forza che non si potesse indovinare”. “E lo dimostra, deciso: continuare fino all'ultimo a fare le cose che ti piacciono di più, invece di lamentarti e compiangerti. *Elementare, ovvio, classico*”.

“*Si fa in fretta a dire: io farei questo, invece... Un altro magari si ritirerebbe in campagna o in Svizzera, ad aspettare... Non si lascerebbe vedere da nessuno...*”.

“*Io, per esempio, se ho soltanto un po' di influenza, non ho proprio voglia di vedere gli amici, e neanche di chiacchierare al telefono*”.

“Ma non verrebbe voglia di leggere tutti i libri che non si sono mai letti?... Vedere i posti dove si è sempre desiderato d'andare, e non lo si è fatto per i soldi, i piani di studi, la carriera, i progetti per il futuro?... Andare in Giappone...”.

“O poi uno, chissà, non vorrebbe niente..., neanche gli amici con cui si divertiva, e adesso ti compatiscono... Vale più la pena?...”.

“Qui comunque ha ragione lui. Alla lunga lo stoicismo è la scelta più giusta. *Almeno non ti sbagli*”.

“E riuscirci?”

“*Hai sempre ottimi modelli in letteratura*”.

“Ormai ci siamo vicini, qui... no?”.

Ci aviamo al Festival Club a piedi, dietro Renato, che fa passi lunghi, per queste vie strette in salita. C'è una gran luna piena: “*Oh, moon of Alabama!*”. “*Nooo, è di Recanati, qui*”. Però non arriva fino in fondo alla strada.

“Swann, anche, un po'...” osservo io a Antonio: ma non risponde, e ci riesco da solo a accorgermene, quando una cosa detta suona inopportuna. “Ce l'avremmo, noi, lo stesso coraggio di salutare tutti prima di andare via?” domanda prendendomi per lo stomaco.

Klaus sta zitto; e io non so cosa dire. Anche se sono il più alto dei tre, abbiamo in mezzo Antonio con la giacca bianca, io e Klaus neri ai lati, e con le suole delle nostre *belle scarpine da sera battiamo forte come percussionisti sui sassi*. I polli e qualche asino rinchiuso fanno dei versi dietro i muri degli orti in città, ma la mattina è ancora lontana. “*Se vi faccio una matinée stasera, mi fate una soirée a mezzogiorno?*” diceva Raimondo in Grecia. *Quando m'insegnava le canzoni della radio del Quaranta: “Guarda guarda guarda il bel pinguino innamorato, col colletto duro e con il petto inamidato!... Non si rovina il frac! Le scarpe fan cic-ciàc!... Domani sera andremo a spasso in Topolina!... Com'è delizioso andare sulla carrozzella!... Siamo tutti al Grand-Hôtel! Non c'è niente di più bel?... E la nebbia portata dal vento, discende dal ciel... Rispondere: com'è il ciel?...”*.

22 Interessante, a proposito, il confronto con le famose riflessioni di Eco sulla possibilità di parlare d'amore in un'«epoca di innocenza perduta»: U. Eco, *Postille al «Nome della Rosa»*, in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1989, p. 401.

Camminiamo con lo stesso passo da tre moschettieri, uguale, ma senza parlare per un po', tutti e tre, lungo la salita.²³ (*FI93*, pp. 427-428, corsivi miei)

In *FI93*, i protagonisti non riescono davvero a differenziarsi dal resto della società mondana, ma restano inglobati nel suo universo morale e linguistico, riducendo a loro volta la malattia dell'amico a chiacchiera futile. Questo effetto è ottenuto soprattutto in tre modi, significativi perché tipici non solo di questo episodio, ma di *FI93* nel suo insieme. Innanzitutto, la scena accentua la dimensione intertestuale e introduce parametri di valutazione stilistici al posto di quelli più propriamente morali della prima edizione. Si tratta di due modalità particolarmente diffuse nel post-moderno, già presenti in altri passi di *FI63*, ma rifiutate nella prima versione di questa scena. Infatti, se già nella prima edizione l'elefante cita come modello per Raimondo lo Swann proustiano, questa sovrapposizione è respinta dagli altri protagonisti: «Swann, anche, un po'...» osservo io a Antonio: ma non risponde, e ci riesco da solo a accorgermene, quando una cosa detta suona inopportuna». In *FI93*, invece, pur essendo mantenuto questo rifiuto, i riferimenti intertestuali si moltiplicano, non solo in questo passo («Leggete i vostri testi! Anche antichi!»; «Hai sempre ottimi modelli in letteratura»), ma anche nell'episodio della festa nel suo insieme.²⁴ Parallelamente, la valutazione del comportamento di Raimondo diventa di tipo stilistico, sulla base di modelli letterari e culturali precedenti: «Elementare, ovvio, classico». [...] «Alla lunga lo stoicismo è la scelta più giusta. Almeno non ti sbagli». La drammaticità dell'episodio ne risulta enormemente sminuita, quasi che i protagonisti stiano parlando di moda o di galateo invece che della morte di un amico intimo. Allo stesso tempo, il dialogo è annacquato in una miriade di aneddoti irrilevanti: «Io, per esempio, se ho soltanto un po' di influenza, non ho proprio voglia di vedere gli amici, e neanche di chiacchierare al telefono»; «Se vi faccio una matinée stasera, mi fate una soirée a mezzogiorno?» diceva Raimondo in Grecia. Quando m'insegnava le canzoni della radio del Quaranta». Anche questa è una modalità ricorrente sia nella vicenda della malattia nel suo insieme, in cui è dato ancora più spazio ai pettegolezzi dei mondani, sia, più in generale, in tutto *FI93*, in cui le enormi aggiunte sono perlopiù da identificare con materiali aneddotici divaganti. Infine, un terzo modo per disinnescare la forza dell'episodio è costituito dalla

Un romanzo lungo trent'anni. *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino tra modernismo e postmodernismo

23 Altrettanto eloquente è l'evoluzione cui è sottoposto l'episodio del funerale: cfr. *FI63*, p. 942 e *FI93*, pp. 878-879.

24 Si veda, in particolare: *FI93*, p. 409, in cui, tra le altre vivande della festa, sono elencate le *madelaines*, e, nel brano citato, il riferimento noncurante all'influenza, che mi pare riprendere l'atteggiamento irrispettoso del Duca di Guermantes nella famosa scena delle scarpette rosse: M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, éd. pub. sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1988, p. 884.

tendenza del discorso a deragliare nel *nonsense*, anch'essa una caratteristica pervasiva di tutta l'ultima edizione, dove, come già nel finale del brano riportato, non solo emerge l'impossibilità di un'attitudine seria, ma è addirittura messa in dubbio la capacità comunicativa e significativa del linguaggio.

A queste modalità, presenti nel brano citato, se ne aggiungono poi altre due, tipiche, più in generale, dell'episodio della malattia nel suo insieme. La prima annulla la drammaticità dell'evento rifrangendolo in innumerevoli racconti di altre morti, comiche o addirittura fasulle, che, durante entrambe le feste di Spoleto, precedono costantemente i riferimenti al personaggio Raimondo:²⁵

Passa di corsa Fulke – un folletto! “On a oublié le mourant!” – e s'infiltra nella cappella con Ferdinando: “E i credit cards e il passaporto, non li avrà lasciati al giro?”.

“Ma i figli?”.

“I figli niente, sono con lei in Provenza, certamente in roulotte. Ma alla Camera dei Lords dovrebbe esserci sempre la segretaria del fratello!”.

“Ma non potrebbe morire a Londra? Invece che qui?”.

“Assolutamente no, cambiano tutte le disposizioni!”.

“Ma qui, allora, su chi ricadono tutte le pratiche? Chi di voi si prende la responsabilità? Non c'è neanche un piccolo aeroporto qui vicino per farlo portare almeno in Svizzera? Neanche ad Assisi?”. [...] Fulke riattraversa molto animato: “Altro che *turfe surf!* A Londra, qualcuno pretendeva di rimare *Penguin* con *Gauguin*”. E Ferdinando: “Ha detto che sta benissimo. Non vuole avisare assolutamente nessuno, no?”.

“A disgrace to his family?”. (*FI93*, pp. 475-477)

La seconda depotenzia l'episodio attraverso l'abbassamento stilistico, introducendo numerosi elementi comico-grotteschi che annullano il tono serio della prima versione e rendono dominante, qui come nel resto del romanzo, un'atmosfera onirico-infernale senza sfogo:²⁶

Calcolando soltanto quelle chiaramente sopra i settant'anni, e quindi ex-soprano-coloratura dell'epoca Gatti Casazza oppure eredi di tutte le miniere del Nordamerica, [...] una porta un manto di faille verde-bandiera sopra un busto rigido, e un turbante di maglina dorata; col suo sigaro corto e grosso. Una ha una redingote rosa-salmone e una cloche di papaveri, molto birichina; una, grandi rose rosse, quelle dell'acconciatura uguali precise a quelle stampate dell'abito. (*FI63*, p. 772)

25 Il depotenziamento per ripetizione mi sembra intercettare ed esprimere i problemi posti, nella cultura postmoderna, dalla riproduzione seriale di immagini e narrazioni da parte dei media. A questo proposito, un parallelo interessante potrebbe forse essere sviluppato con le riflessioni di Andy Warhol e della *pop art* sulla riproducibilità e sul depotenziamento dell'immagine.

26 Molto significative a proposito le rappresentazioni di Napoli e New York: *FI93*, pp. 39-40 (cfr. *FI63*, p. 589) e 481-483.

Allora, calcolando solo quelle chiaramente sopra i settant'anni, e quindi ex-soprano-coloratura dell'epoca Gatti-Casazza, con le infanzie in Slovenia e i debutti in Slavonia, oppure eredi di tutte le miniere e le ferrovie del Nordamerica, con parecchi lineamenti impastati l'uno sopra l'altro dai pionieri della chirurgia plastica, ecco qui davanti un cenacolo di profili immobili. "Ma a Leonardo, non piaceva tanto osservare le vecchie e fare le caricature? Qui sarebbe contento!". "In romanesco si dice: 'a morte sua!'". [...] Una porta un manto di faille verde-bandiera sopra un corsetto rigido che fa addirittura degli angoli, e un turbante da Hedy Lamarr di maglina dorata; col suo sigaro ben corto e grosso. Una che non sta mai ferma ha una redingote rosa-salmone e una cloche di papaveri ("tre rossi che sbattono"), molto birichina ma coi due polsi fasciati da dopo-tentativo. E una, grandi rose rosse, quelle di strass dell'acconciatura uguali precise a quelle stampate dell'abito; e la bocca insanguinata a cuore. (*FI93*, p. 414)

Un romanzo lungo trent'anni. *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino tra modernismo e postmodernismo

Il dilagare dell'atmosfera grottesca mostra come, in *FI93*, Arbasino, pur mantenendo una postura modernista, di fatto assuma la visione post-storica del postmoderno. Nell'ultima versione, infatti, non ci sono più vie d'uscita: il tempo si è esaurito e l'orizzonte è definitivamente chiuso, il grottesco esprime il disagio, ma non indica alcuna alternativa.²⁷ Il cambiamento rispetto a *FI63*, in cui domina ancora una logica contraddittoria, è decisivo. Eppure, le due edizioni non si confrontano come due monoliti distinti e opposti, ma le soluzioni adottate dalla seconda sono rese possibili anche dalle specifiche modalità di resistenza della prima. In particolare, già in *FI63* l'alternativa linguistica e morale e la possibilità di squarciare la superficie dei discorsi è ricercata attraverso un mezzo estremamente ambiguo: il silenzio. Si tratta di una soluzione paradossale poiché il silenzio, pur proteggendo azioni e sentimenti dalla portata falsificante del linguaggio, comporta un grande rischio di auto-annullamento e una profonda mozione di sfiducia verso la parola. Non stupisce, dunque, che, già nella prima edizione, esso abbia valenze contraddittorie e assuma talvolta connotazioni negative, come sintomo di prostrazione estrema o di morte. In questa seconda accezione ricorre, ad esempio, in moltissime chiuse, cioè in momenti di pausa o di calo della tensione, in cui, dietro la girandola delle feste e degli eventi mondani, emergono la paura del nulla e una profonda stanchezza esistenziale:

Il caffè non lo vuole nessuno; e Antonio accompagna fuori Desideria. Escono a testa bassa. Jean-Claude chiama il cameriere, paga il conto. Si va alle macchine. Antonio conduce Desideria alla sua, ma non vuole essere riaccompagnata, da nessuno. Scuote la testa, saluta tutti insieme da lontano e va via sola. Ci separiamo immediatamente, e le macchine partono tutte insieme. (*FI63*, p. 898)

27 Cfr. Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. x-xi, e Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 24.

Particolarmente emblematico è, a proposito, il suicidio di Desideria, su cui, in entrambe le edizioni, si chiude l'intero romanzo, e che riprende a sua volta il finale della prima metà dell'opera.²⁸ Questo gesto silenzioso rappresenta, infatti, sia un estremo atto di ribellione al potere paralizzante del linguaggio sia l'autoannullamento definitivo:

Di là sento un rumore, due o tre gridi, trambusto nel corridoio. Poi bus-sano forte. Desideria si è buttata dalla finestra. Scendo le scale di corsa, e il corpo è davanti alla porta, sul marciapiede; lo stanno coprendo appena adesso. Morta sul colpo, battendo la testa. (Tutto da riscrivere, qui).

Siamo lì tutti. Non aveva parlato a nessuno? No. Non ha lasciato scritto qualche cosa? No, niente. (*FI63*, p. 1140)

Il legame strettissimo che unisce modernismo e postmoderno emerge così in tutta la sua forza e complessità: dalla resistenza paradossale e per cenni di *FI63* si passa all'annullamento totale di *FI93*, dalla tentazione nichilistica tenuta a bada dagli ultimi singulti di una cultura in esaurimento si passa all'invettiva senza sfogo in un mondo che si giudica degradato, ma da cui non si crede più di poter fuggire. La rottura della crosta falsificante del linguaggio non è più possibile, la profondità scompare e il modo serio lascia il posto al grottesco e all'ironia.

3. La deflagrazione della struttura

La tensione verso un'opera totale, che riscatti il caos del mondo attraverso l'unità totalizzante di una forma è tipica di molti autori modernisti.²⁹ E se già con il modernismo questa aspirazione era stata problematizzata e aveva mostrato segni di cedimento, è solo con il postmoderno, cioè quando i concetti di gerarchia e di senso, l'autorità dell'artista e l'idea stessa di soggetto sono totalmente svalutati,³⁰ che quest'aspirazione è sottoposta a un vero e proprio processo di deflagrazione. Questo cedimento è molto visibile nel confronto tra la prima e l'ultima edizione di *Fratelli d'Italia*, che, come ho detto in precedenza, riprende esplicitamente l'idea della grande opera modernista. Più in particolare, nella prima versione, nonostante il finale per frammenti, e benché Arbasino sia già diviso tra l'attrazione per il romanzo coacervo e l'amore per la struttura, quest'ultima è ancora dominante. In particolare, tre sono i modi in cui le forze centripete prevalgono su quelle centrifughe: la trama, la costruzione per simmetrie e richiami, la spinta teleologica sottesa al romanzo.

28 *FI63*, p. 842.

29 Ercolino parla, a proposito di Joyce, di «enciclopedismo innalzato a ultimo baluardo davanti all'apocalisse»: Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 56.

30 Cfr. Jameson, *Postmodernism*, cit., p. 77, e Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 11.

Seppur più labile rispetto al romanzo ottocentesco, la trama è ancora ben intellegibile in *FI63* e costituisce una traccia che il lettore, pur con qualche difficoltà, riesce a seguire. Le divagazioni sono tenute perlopiù sotto controllo e il materiale narrativo è chiaramente strutturato in una costruzione a *climax* che ha il suo acme proprio nella morte di Raimondo. Questa, collocata esattamente a metà libro, funge non solo da esperienza centrale del romanzo, ma anche da evento chiave della costruzione narrativa. Anzi, si può dire che il suo effetto principale sia proprio quello di disgregare il gruppo di amici e, di conseguenza, di frammentare la seconda parte del romanzo in varie peregrinazioni separate fino all'esplosione finale negli appunti di Antonio ritrovati dall'elefante. Più in generale, dopo la morte di Raimondo il ritmo stesso dell'opera cambia in un crescendo parossistico e da incubo, in cui le scene si susseguono in modo sempre più rapido e irrealistico. In *FI93* la tenuta della trama è, invece, molto indebolita, non solo perché, venendo meno la drammaticità della rappresentazione, crolla anche la costruzione a *climax*, ma anche perché l'atmosfera orrido-onirica invade a ritroso tutto il romanzo, uniformandolo. Parallelamente, l'introduzione di numerosi materiali extra-vaganti fa sì che la storia sia meno distinguibile, fino a sfrangiarsi del tutto in una girandola di elenchi, giochi di suono e narrazioni periferiche. Infine, anche il fatto che i capitoli siano abbreviati e dotati di titolo non contrasta la dispersione, secondo l'intento dichiarato da Arbasino, ma, come nota Cammarata, rende quasi indipendenti i singoli episodi secondo una costruzione per blocchi giustapposti.³¹

Le numerose inserzioni hanno un effetto enorme anche sul secondo elemento centripeto della prima edizione: la struttura per simmetrie e richiami. È questo un tratto molto evidente in *FI63*, dove la seconda parte del romanzo costituisce una chiara ripetizione della prima attraverso una costruzione a specchio tanto narrativa (una seconda morte – quella di Desideria, una seconda festa di Raimondo, una seconda parte di viaggi, ecc.) quanto geografica (essenzialmente, da Roma verso sud e ritorno nei capitoli I-III; dal centro verso nord nei capitoli IV-VI, con la capitale come perno del movimento). In *FI93* anche la costruzione simmetrica è annullata dall'immenso proliferare dei materiali e dall'ampliamento o inserzione di molteplici narrazioni laterali.³² Ancora più radicalmente, è lo stesso sistema di richiami a trasformarsi in fattore di disordine, poiché, decuplicando i ritorni e i rinvii in un'eco senza fine, Arbasino crea un effetto labirintico di grande disorientamento.³³

Un romanzo lungo trent'anni.
Fratelli d'Italia di Alberto Arbasino tra modernismo e postmoderno

31 A. Arbasino, *I miei "fratelli"*, in «la Repubblica», 10 ottobre 1993, e Cammarata, *Il rinnovamento dell'edizione '93*, cit., p. 69.

32 Ad esempio, l'inserimento a inizio del capitolo IV dell'immensa *Condizione del dolore* spezza la simmetria tra prima e seconda metà del romanzo: *FI93*, pp. 710-831.

33 Questa deriva è molto visibile nelle argomentazioni saggistiche di *FI93*, in cui gli stessi temi tornano in maniera ossessiva.

Infine, anche la spinta teleologica propria di *FI63* in *FI93* si sfalda. Nella prima edizione, dietro la narrazione si coglie perfettamente una struttura circolare che, attraverso il progetto di Antonio di un romanzo intitolato *Fratelli d'Italia*, riconduce la fine al principio del testo sul modello di *Alla ricerca del tempo perduto*.³⁴ Certamente, anche in questo caso il cerchio non è perfetto: il romanzo progettato da Antonio e quello scritto da Arbasino non coincidono del tutto. Eppure, la differenza tra le due operazioni si risolve non in due modelli antitetici, ma in un diverso grado di maturità dei due scrittori. Arbasino, infatti, riesce a compiere quello che Antonio, per debolezza di carattere e immaturità artistica, riesce solo a intravedere, trovando una soluzione a tutti i problemi che quest'ultimo prospetta.³⁵ *FI63* è dunque sorretto da una spinta verso un unico fine, legata a un progetto ben preciso. Quest'unità viene meno in *FI93*, in cui il titolo *Fratelli d'Italia* scompare dalla rosa di Antonio evitando la sovrapposizione perfetta e in cui il finale si sfrangia in più soluzioni divergenti.³⁶ In particolare, nei frammenti conclusivi sono inserite tre narrazioni alternative che, pur con numerosi riferimenti al romanzo originale, prospettano nuovi viaggi attraverso la penisola con nuovi gruppi di protagonisti.³⁷ Alla compattezza della prima edizione si sovrappone dunque una struttura a ventaglio, che abbatte ulteriormente i confini dell'opera e che introduce gli unici esempi rilevanti di *pastiche* in un romanzo per il resto dominato dall'idioletto ben riconoscibile dell'autore:

Si accendevano eccelsi propositi, proprio in noi, e speranze superbe, scendendo al Sud fra sassi classici, ulivi, ginestre. Una casa nuovissima piena di luce antichissima. Fissare chiaramente tutto ciò che vi sia di abbagliante e fulgido e possibilmente sublime; e tenerlo strettamente per sé. Grandi albe. Grandi salite. Grandi camminate. Grandi scritte. Un'amicizia competitiva, dove l'uno cerca di diventare più bello e più antico dell'altro, anche perché un poco lo teme. Passione, e controllo: forza, ma in una cornice. Disegni e favole di dei nobilissimi. Semidei cantanti e danzanti. Cadarsi fra le braccia rientrando da azioni magnifiche. L'ebbrezza ragionevole dell'unità. I vasi, le tazze. Le labbra. Distaccarsi nei gesti solo per racchiudersi nel pensiero.

Andavamo per sentieri muschiati e pietrosi. (*FI93*, p. 1272)

In questo come negli altri passi, mancando un chiaro obiettivo polemico, emerge un intento non critico, ma ludico, tipicamente postmoderno,³⁸

34 Cfr. *CR64*, p. 1252.

35 È questo il caso, ad esempio, della tentazione del romanzo puro, ancora vagheggiato da Antonio (*FI63*, p. 628), amato ma ormai rifiutato da Arbasino attraverso la scelta del romanzo saggio: *CR64*, pp. 1227 e 1271.

36 Cfr. *FI63*, p. 625 e *FI93*, p. 145.

37 Rispettivamente: *FI93*, pp. 1272-1274, 1277-1327, 1328-1334.

38 Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 16-17.

al quale sono riconducibili anche molti nuclei tematici qui introdotti: dalla droga alla chirurgia plastica, dal sesso meccanizzato alla crisi energetica. Inoltre, benché le pagine di *pastiche* siano poche nell'economia generale dell'opera, è significativo che esse siano collocate in un luogo marcato come il finale, dove acquistano grande rilevanza strutturale.

La deflagrazione della struttura di *FI93* rispetto a *FI63* mi pare, alla luce di questi elementi, innegabile. Tuttavia, come già nel rapporto tra letteratura e realtà, anche in questo caso il cambiamento dalla prima all'ultima edizione non è repentino, ma sfaccettato e contraddittorio e testimonia ancora una volta i legami complessi tra modernismo e postmoderno. Infatti, la nuova struttura di *FI93* è frutto sia di una prosecuzione e di un ulteriore ampliamento del tentativo totalizzante della prima edizione, già tipico del modernismo, sia di un cambiamento decisivo: la perdita di fiducia nella possibilità di riscattare con un'imposizione di senso un mondo che se ne è rivelato privo. Tra *FI63* e *FI93* si colloca dunque la resa del progetto modernista, la perdita di autorità dell'artista postmoderno e la sua mozione di sfiducia verso il potere salvifico dell'arte.

Un romanzo lungo trent'anni.
Fratelli d'Italia di
Alberto Arbasino
tra modernismo
e postmoderno

4. Lo smantellamento della teoria e il trionfo della chiacchiera

Quest'abdicazione trova totale corrispondenza nei cambiamenti che, tra prima e ultima edizione, coinvolgono le parti teoriche. Sia in *FI63* e in *CR64*, sia nelle successive edizioni del romanzo, Arbasino insiste molto sul valore teorico di *Fratelli d'Italia*, che egli concepisce come un esempio di saggistica dialogata sul modello dei modernisti europei e della tradizione inglese.³⁹ Tuttavia, se in *FI63* è attribuito grande valore alle posizioni critiche espresse, in *FI93* questa importanza viene meno. L'esempio più evidente di questo cambiamento è la lavorazione cui sono sottoposti alcuni sotto-capitoli iniziali, nell'ultima edizione denominati *Contro Parigi* e *Cena letteraria*.⁴⁰ Nella prima edizione, essi sono occupati perlopiù dai lunghi interventi di Antonio, il personaggio più vicino all'autore sia da un punto di vista autobiografico sia per posizione teorica. Il risultato è una sorta di manifesto di poetica, serio ed efficace, con cui il giovane Arbasino esplicita le proprie posizioni sperimentali e si inserisce nel dibattito critico degli anni Sessanta. Viceversa, in *FI93*, il monologo-manifesto si frammenta in un chiacchiericcio senza capo né coda, in cui le gerarchie di intervento e il valore argomentativo del discorso sono annullati fino al puro *nonsense*.⁴¹

39 *CR64*, pp. 1227-1229.

40 *FI63*, pp. 597-607 e 607-633 (*FI93*, pp. 68-94 e 95-161).

41 Dissento a questo proposito da Nanni Balestrini che, già a proposito della prima edizione, afferma: «per la parte dei dialoghi saggistici, ciò che conta è unicamente il movimento verbale della conversazione, i personaggi potrebbero anche sostenere l'opposto di quanto sostengono o dare informazioni errate che non potremmo verificare: non avrebbe nessuna importanza»: N. Bale-

“Bisogna che ci rifletta. Non ho delle certezze assolute da far valere. Come non ne ha nessuno, del resto, oggi. Meno che meno quelli che ci gridano dietro. Ma in fondo vediamo che questo distacco *saggistico* nei confronti dei personaggi e delle situazioni rimane sempre l’atteggiamento più difendibile, oggi. A costo di *epicizzarli*, personaggi e situazioni, con una scelta critica di materiali realistici presi e rimontati con tagli e accelerazioni e riduzioni talmente *critiche* da sfiorare l’effetto espressionistico. (FI63, pp. 616-617)

Siamo qui da tre ore e mezza. “Malgrado tutti gli Assoluti che ci tirano dietro anche per strada...” riattacca Antonio “...anche se poi non hanno certezze così assolute da far valere... Insomma un certo distacco *saggistico* nei confronti dei personaggi e delle situazioni rimane sempre l’atteggiamento più savio, adesso... *Tanto vero che perfino quando ritieni di star facendo l’autobiografismo più disarmato e smaccato con le milze in tavola, malgrado la tua sincerità intellettuale questa immedesimazione in buona fede rischia di apparire un poncif dei più incontrollati e inautentici...*”.

“Ma il Grande Narratore non aveva come apprezzata caratteristica una grande compassione a tutto tondo per ogni debolezza e miseria umana, una volta?”.

“Non farà certamente dell’ironia stilistica sull’interpretazione dei fatti o sulla psicanalisi dei sentimenti, se è un vero signore d’antico stampo, o un bravo borghese col senso del progresso. Quando il Narratore è onnisciente, si esprimerà all’imperfetto e generalizzerà con floride metafore, speranze per l’anima... Non gli costa niente”.

E uno scapestrato: “Ne capitano di più e di meglio a Renzo e Lucia, o a Topolino e Minnie?”.

“Al Trovatore!”. “A Parsifal!”. “Alla Callas!”.

Si leva il vento... [...]

“No, no, la letterarietà ha cambiato strategie: sopravvive inaspettata e ironica alle spalle di una scelta critica di materiali ancora realistici... tagliati e montati con accelerazioni e riduzioni, e giustapposizioni, e gigantografie o miniature talmente ironiche... da sfiorare gli effetti espressionistici di un’attrezzatura dove trovi sullo stesso piano il cigno di Lohengrin e la gobba di Rigoletto, Bacco e Aronne e gli enigmi di Turandot... Basta che non diciate anche voi Turandò, alla francese... E naturalmente, affidando l’attività comunicativa a un blend espressivo di vibrazioni, frizioni, overdrive dopo il ralenti... e i piccoli relais molteplici nel linguaggio dei corpi...”.

“Lasciami lo Scherzo fra la *Nachtmusik I* e la *Nachtmusik II*, volete ancora un po’ di mousse?” dice Federico. (FI93, pp. 123-125, corsivi miei)

In primo luogo, l’effetto di chiacchiera futile è ottenuto o spezzando gli interventi di FI63 attraverso l’inserzione di nuove, brevi battute, come nel caso citato, o scomponendo le battute originali tra più personaggi di-

strini, *Intervento*, in *Il romanzo sperimentale. Incontro degli scrittori del Gruppo 63*, Palermo 1965, a cura di Id., Feltrinelli, Milano 1966, p. 135. Mi sembra che le sue osservazioni siano invece molto pertinenti riguardo a FI93.

versi difficilmente riconoscibili.⁴² Inoltre, ritornano anche in questa occasione le modalità di depotenziamento già osservate a proposito del rapporto letteratura-realtà come la dispersione del nucleo serio in aneddoti frivoli e superficiali («Lasciami lo Scherzo fra la *Nachtmusik I* e la *Nachtmusik II*, volete ancora un po' di mousse?») e l'introduzione del gioco fonico e del *nonsense* («E uno scapestrato: "Ne capitano di più e di meglio a Renzo e Lucia, o a Topolino e Minnie?". "Al Trovatore!". "A Parsifal!". "Alla Callas!"»).⁴³ Ne consegue che, in modo simile a quanto accade alla rappresentazione del reale e alla struttura, anche la costruzione del pensiero è smantellata e un atteggiamento serio non è più possibile. Come non si può uscire dal mondo della falsificazione, in cui la storia è annullata a favore di un interminabile, desolante presente, così l'evoluzione delle forme letterarie è bloccata in un orizzonte che tutto permette e tutto contiene e in cui gli stessi concetti di sperimentale e di avanguardia perdono totalmente di pregnanza. E anche in questo caso la differenza tra *FI63* a *FI93* non è solo qualitativa, ma quantitativa, di continuità ed estremizzazione di tratti precedenti. In particolare, la caduta delle aspirazioni saggistiche di *FI63* nel chiacchiericcio di *FI93* poggia su due caratteristiche già proprie della prima versione: da un lato, la scelta di una critica salottiera, di per sé a rischio di disimpegno e che riflette il fascino di un certo atteggiamento nichilista e decadente su alcuni autori modernisti; dall'altro, l'uniformità di *background* dei protagonisti, tutti appartenenti alla stessa classe sociale e allo stesso ambiente intellettuale, la quale provoca un livellamento stilistico già molto avanzato in *FI63*. Entrambi questi tratti pongono le basi per la decostruzione del discorso teorico nello sterminato brusio di *FI93*. E tuttavia, anche in questo caso, tra le due edizioni si pone un passaggio fondamentale, che giustifica l'individuazione di due diverse fasi culturali: la perdita di un atteggiamento agonistico e propositivo anche sul piano della progettazione letteraria.

Un romanzo lungo trent'anni.
Fratelli d'Italia di Alberto Arbasino tra modernismo e postmoderno

5. La chiusura e l'invettiva

In conclusione, rispetto a *FI63*, *FI93* registra un duplice movimento di chiusura: verso la realtà, che non è più conoscibile ed è, anzi, del tutto messa in dubbio, e verso il futuro storico e letterario a favore di un eterno e infernale presente. Questo ripiegamento è però reso possibile anche dalle concezioni della realtà, del tempo e del linguaggio già proprie della

42 Cfr., ad esempio: *FI63*, pp. 598-599 e *FI93*, pp. 70-71. A questo proposito, si veda anche: Cammarata, *Il rinnovamento dell'edizione '93*, cit., p. 102.

43 Inoltre, benché non nel passo specifico, anche in molti brani saggistici ritornano modalità di abbassamento stilistico: *FI93*, pp. 105 e 141.

prima edizione, la quale, benché sia elaborata *prima* che l'autore abbracci suo malgrado un'idea del mondo e dell'arte più propriamente postmoderni, porta già in sé i germi della successiva evoluzione. La resistenza modernista di *FI63* è quindi una resistenza in negativo, un ultimo scatto di volontà, che però non riesce veramente a suggerire una strada nuova, ma, piuttosto, esaurisce una tradizione. Ne consegue, in *FI93*, non un'adesione entusiastica e liberatoria al postmoderno, a cui l'autore non vorrebbe appartenere a causa della propria concezione alta ed elitaria dell'arte, ma una lunga invettiva contro il tempo e lo stato di cose presente. È questa un'invettiva priva di sfogo e ripiegata su alcuni nuclei fondamentali della produzione di Arbasino, che, qui come in altre opere tarde, crescono ossessivamente su stessi fino ad assumere tratti abnormi e grotteschi. Restano la forza amara della rappresentazione e l'amore per una grande tradizione, perduta per sempre.