



L'AUTORE CONTRO L'EROE

BORGESSE, *RUBÉ* E LA TEORIA DEL ROMANZO D'INIZIO NOVECENTO

DARIA BIAGI – *Università di Padova*

Nei primi decenni del Novecento, mentre un già autorevole Benedetto Croce tuona contro l'insussistenza dei generi letterari sulle pagine della «Critica», si sviluppa anche in Italia, per quanto in forme frammentarie, una riflessione teorica sul genere del romanzo che ha tra i suoi più noti esponenti lo scrittore, traduttore e critico Giuseppe Antonio Borgese. Radicata nella tripartizione di matrice tedesca tra *Epik/Lyrik/Dramatik*, la riflessione di Borgese condivide numerosi elementi con quelle di studiosi suoi contemporanei come Lukács, Bachtin o Käte Friedemann e ha tra i suoi punti cardine il problema della non-identificazione tra autore ed eroe. Questo aspetto, sviluppato da Borgese tanto in chiave teorica che *narrativa* (in particolare nel romanzo *Rubé*), si trova espresso con particolare chiarezza in una lettera finora inedita inviata nel 1945 a Liliana Scalero, nella quale, avvicinando il proprio romanzo al *Werther* di Goethe, lo scrittore contesta le interpretazioni biografiche che avrebbero a lungo condizionato la ricezione della sua opera.

In the first decades of the twentieth century, in spite of Benedetto Croce's authoritative and damning remarks against the category of literary genres in his journal «La Critica», a theoretical reflection on the novel as a genre develops in Italy, although in a somewhat fragmentary fashion. One of the most relevant figures engaging in this reflection is the writer, translator and critic Giuseppe Antonio Borgese: rooted in the German tripartite framework of *Epik/Lyrik/Dramatik*, his reflection on the novel partly overlaps with that of contemporary scholars such as György Lukács, Michail Bakhtin or Käte Friedemann and presents the issue of non-identification between author and hero as one of its key elements. This aspect, developed by Borgese both in theoretical and narrative terms (especially in his novel *Rubé*), is expressed with peculiar perspicuity in a yet unpublished letter he sends in 1945 to his former student Liliana Scalero: here, striking a parallel between his own novel and Goethe's *Werther*, Borgese challenges the biographical interpretations that would affect for a long time the reception of his work.

I IL SIGNOR RUBESE, AUTORE DI *BORGÉ*

Tra gli anni dieci e gli anni trenta del Novecento, mentre l'onda lunga della modernità arriva ormai a lambire gran parte del mondo occidentale, fiorisce in diversi paesi europei un'articolata riflessione sull'arte del romanzo, il genere letterario a cui è affidata con sempre maggior fiducia la rappresentazione dei conflitti e delle conquiste di una nuova fase storica. Nel quadro delle poche voci italiane che prendono parte a questo dialogo la più nota è probabilmente quella di Giuseppe Antonio Borgese, scrittore, traduttore e germanista che nel 1923, con i saggi di *Tempo di edificare*, si propone di rintracciare la tradizione italiana del romanzo e di esaminarne i principali nodi problematici in un contesto che, anche per influsso del magistero crociano, predilige al contrario le forme frammentarie dell'autobiografia e della poesia

“pura”¹. Fra gli aspetti teorici presi in esame da Borgese compare anche quello del rapporto tra autore e personaggio, tra autore ed eroe: si tratta di una riflessione che ha inizio per lui già negli anni dieci, quando da neonominato docente di letteratura tedesca alla Regia Università di Roma comincia a confrontarsi in maniera sistematica con la teoria letteraria di area germanica e in particolare con l’opera di Goethe; e che estende i suoi effetti almeno fino agli anni trenta, quando al culmine della sua attività letteraria dà impulso al progetto mondadoriano della «Biblioteca Romantica». Disseminata in scritti discontinui, mai riuniti dal loro autore in un progetto unitario, prende forma così una riflessione coerente che sembra volersi mettere in dialogo con i lavori coevi di un Lukács, di un Bachtin o di una studiosa meno nota ma non meno innovatrice come Käte Friedemann, in particolare per quanto riguarda la necessità, in un’opera romanzesca, di dare spazio a un personaggio che «sia effettivamente raffigurato, e non espresso, cioè non si confonda con l’autore, non divenga un suo portavoce», nella convinzione che «il cordone ombelicale che unisce il personaggio con il suo creatore» debba di necessità essere «spezzato»².

Contrariamente a quelle degli studiosi appena menzionati, la riflessione di Borgese conosce inoltre un versante pratico, relativo alla sua attività di narratore. Nel 1921, con la pubblicazione di *Rubé*, Borgese diventa infatti di colpo anche un romanziere di successo, onta imperdonabile agli occhi dei colleghi critici e scrittori che a lungo insisteranno a leggere nel personaggio di Filippo Rubé, protagonista di un’ambigua arrampicata sociale e involontario eroe della prima guerra mondiale, la confessione di un uomo colpevole di aver imbastardito il proprio genio per ambizione. La proposta teorica di Borgese va dunque incontro, almeno nell’immediato, a un duplice fallimento: ignorata dal punto di vista critico a causa del generale disinteresse con cui viene accolta ogni riflessione sul romanzo, non riesce neanche attraverso la rappresentazione artistica a farsi comprendere dai suoi lettori, che nell’eroe cercano proprio il «portavoce» delle idee del suo autore. Lo scrittore non entrerà nel merito dell’interpretazione del suo romanzo se non in alcune lettere private, una delle quali – riprodotta nelle pagine che seguono – è indirizzata a Liliana Scalero, traduttrice e aspirante romanziere un tempo sua allieva all’università di Roma. In essa Borgese riprende con una chiarezza non presente altrove il problema del legame tra autore e personaggio, riferendosi non soltanto al suo caso personale ma anche chiamando in causa gli autori, Goethe per primo, attraverso i quali la sua visione estetica è giunta a maturazione³. E negli ultimi anni della sua vita la retorica di chi lo voleva uguale al suo più celebre protagonista diventerà per lui anche motivo di divertimento: tanto che a chi gli

¹ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves 1923. Per una contestualizzazione della posizione di Borgese nel panorama letterario dell’epoca, e insieme per una sintesi della sua fortuna critica, cfr. MASSIMO RIZZANTE, *In quella terra quasi di nessuno*, introduzione alla ristampa anastatica del volume curata per le edizioni del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell’Università di Trento (2008, pp. XI-XXXIII).

² MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968, p. 70.

³ L’importanza che nella riflessione di Borgese riveste la figura di Goethe, accanto a quelle altrettanto amate di Manzoni, Tolstoj e Stendhal, emerge anche dagli appunti diaristici ora pubblicati a cura di Maria Grazia Macconi: GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Cinque diari americani (1928-1935)*, Gonnelli, Firenze 2020.

chiedeva «È lei il signor Rubese, autore di *Borgé?*» rispondeva ormai risolutamente di sì⁴.

2 AUTORE/NARRATORE/PERSONAGGIO: LA RIFLESSIONE EUROPEA SULL' *EPIK*

La distanza che separa autore ed eroe, elemento indispensabile a qualsiasi narrazione finzionale, è per il lettore odierno qualcosa di acquisito, persino di scontato. Si tratta però di una consapevolezza teorica cui si giunge pienamente solo all'inizio del Novecento con le prime trattazioni dedicate al problema del narratore, di quell'istanza mediatrice, cioè, che si frappone tra autore e personaggio e che trasmette e giudica i fatti narrati dalla propria particolare angolazione. Col procedere del secolo lo strutturalismo metterà a punto uno strumentario sempre più meticoloso nel categorizzare le posizioni che il narratore può assumere nei confronti della storia che racconta, ma quando Borgese inizia la sua attività letteraria non esiste ancora una terminologia condivisa tra gli studiosi, e l'individuazione stessa del problema è assai vaga: pionieristico, in questa chiave, risulta dunque lo studio che nel 1910 Käte Friedemann dedica al ruolo del narratore nell'epica (ovvero nella letteratura di tipo narrativo, non drammatico né lirico), studio che nasce come analisi storico-letteraria ma che ben presto dischiude, come l'autrice stessa afferma nell'introduzione, un problema di natura propriamente estetica⁵. A partire dalla gnoseologia kantiana, Friedemann contesta infatti la possibilità che esista un osservatore interamente neutro e dunque in grado di restituire i fatti «così come sono», negando di conseguenza anche l'idea di un narratore «oggettivo» capace di scomparire dietro ai suoi personaggi⁶. Cifra caratteristica della narrazione epica è piuttosto, a suo parere, la presenza di un «medium», un narratore che per quanto dissimulato non può che veicolare i fatti da una specifica e individuabile prospettiva⁷.

Su questo stesso presupposto filosofico, che porta a privilegiare nell'analisi le forme «mediate» dell'*Epik* a scapito di quelle «immediate» tipiche della *Dramatik*, poggiano molti dei principali studi letterari pubblicati tra gli anni dieci e venti del Novecento, alcuni dei quali destinati ad avere un impatto molto maggiore del saggio di Friedemann: la *Teoria del romanzo* del giovane Lukács, i primi studi di Vološinov e Bachtin e anche, come vedremo, quelli di Borgese, eleggono infatti a oggetto d'analisi privilegiato l'epica e in particolare la sua versione contemporanea, il romanzo, «epica moderna» o «epica in prosa». Gli elementi di affinità tra le loro visioni si comprendono meglio se, facendo appena un passo indietro, si prova a ricostruire la rete di riferimenti comuni su cui all'inizio del secolo si forma la loro generazione. Sono gli anni

⁴ GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Verità e poesia*, in «Corriere della Sera», 26 febbraio 1952, p. 3.

⁵ KÄTE FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Hildesheim, Gerstenberg 1977 (in particolare p. VII). Il saggio, che al momento della sua pubblicazione non ottiene una vasta eco, deve la sua fortuna postuma soprattutto al recupero fattone da Franz K. Stanzel a partire dagli anni cinquanta.

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ Ibid. Il narratore come medium è l'oggetto del primo capitolo del saggio, *Das Medium der Erzählung* (pp. 34-67).

in cui la Germania diventa epicentro di una “tradizione della modernità” che estende la sua influenza ben al di là dei confini nazionali, e che coincide in massima parte con il pensiero filosofico della *Sattelzeit*, l’epoca di transizione nel corso della quale un paese frammentato e ancora sostanzialmente feudale si trova a diventare una delle nazioni guida del mondo occidentale. È su questa tradizione filosofica e letteraria che va formandosi la nuova generazione di intellettuali, come ricorderà Lukács rievocando a quasi cinquant’anni di distanza il contesto in cui aveva preso forma la sua *Teoria del romanzo*: «Vivevo allora la transizione da Kant a Hegel senza tuttavia mutare alcunché nel mio rapporto alle cosiddette metodiche delle scienze dello spirito; tale rapporto si fondava essenzialmente sulle impressioni giovanili che avevo ricavato dai lavori di Dilthey, Simmel e Max Weber»⁸. Per critici e scrittori è soprattutto il diltheyano *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) a tracciare le coordinate di una nuova idea di letteratura: misurando il pensiero filosofico tedesco sulle opere di Lessing, Goethe, Novalis e Hölderlin, il saggio di Dilthey rappresenta in questa fase – è ancora Lukács a testimoniarlo – «un libro che per molti aspetti poteva apparire come una *terra incognita*. Questa terra ci sembrò allora un universo di pensiero che rendeva possibili sintesi grandiose, vale a dire teoriche e storiche»⁹. Che questo canone filosofico e letterario di recente costituzione diventi un riferimento imprescindibile per i giovani studiosi di lingua tedesca, come Friedemann o Lukács, è facilmente comprensibile: si tratta tuttavia di un filone di pensiero che arriva a lambire una platea molto più vasta, unendo in una riflessione comune studiosi disseminati in tutta Europa. Il caso di Bachtin e del suo circolo è paradigmatico: come ha mostrato Galin Tihanov, la tradizione indicata da Lukács ha un peso decisivo anche nella formulazione delle tesi bachtiniane, a cominciare dall’attenzione dedicata dallo studioso russo al genere del romanzo¹⁰. Seguendo lo sviluppo del pensiero di Borgese si vedrà come questa stessa tradizione, con cui lo scrittore siciliano entra in contatto grazie agli studi giovanili di filosofia e che approfondisce negli anni del suo lavoro accademico come docente di letteratura tedesca prima e di estetica poi, contribuisca in modo decisivo a orientare la sua ricerca artistica in direzione del romanzo, nonché a determinare, almeno in parte, il sostanziale isolamento della sua proposta estetica nel campo letterario italiano.

Possiamo individuare almeno tre elementi principali che segnalano come le citate riflessioni primonovecentesche sul romanzo, le cui peculiarità e differenze non tarderanno a manifestarsi, muovano almeno in partenza dal tronco di un discorso comune. Il primo e più evidente di essi è il loro richia-

⁸ GYÖRGY LUKÁCS, *Premessa del 1962* in ID., *Teoria del romanzo*, a cura di GIUSEPPE RACITI, Milano, SE 2004, pp. 11-20 (qui p. 12). Sull’intersezione fra pensiero kantiano e *Lebensphilosophie*, di cui in questi anni vengono recepiti soprattutto gli elementi di continuità in chiave antipositivista, cfr. GALIN TIHANOV, *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*, Oxford, Clarendon Press 2000, p. 22.

⁹ *Ibid.*, corsivo dell’autore. Il Lukács che scrive queste righe all’inizio degli anni sessanta è tuttavia il pensatore marxista ormai lontanissimo dalle sue convinzioni giovanili, e che proprio grazie a questa distanza riesce a oggettivarle lucidamente. Il brano prosegue infatti con un’autocritica: «Ignoravamo quanto poco di tal metodo costituissero un effettivo superamento del positivismo, e quanto poco quelle sintesi potessero contare su un fondamento oggettivo».

¹⁰ Cfr. GALIN TIHANOV, *Culture, Form, Life: The Early Lukács and the Early Bakhtin*, in *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory*, CRAIG BRANDIST e GALIN TIHANOV (eds.), Oxford, Macmillan 2000, pp. 43-69, e ID., *The Master and the Slave*, cit.

marsi alla teoria kantiana della conoscenza, e in particolare all'idea dell'inattingibilità della «cosa in sé». Friedemann, come abbiamo visto, esplicita questo nesso all'inizio della sua trattazione sul ruolo del narratore, la cui presenza non farebbe altro che «simbolizzare la visione epistemologica, a noi familiare da Kant in poi, secondo cui non conosciamo il mondo per com'è in sé, bensì per come è passato attraverso il medium di uno spirito che lo osserva»¹¹; Lukács ricorda nel passo sopra menzionato la matrice kantiana degli studi compiuti dalla sua generazione nel campo delle «scienze dello spirito», e ampiamente studiata è la familiarità di Bachtin con il pensiero di Kant e dei neo-kantiani¹². La formazione filosofica di Borgese, secondo il quale la pubblicazione delle tre critiche kantiane rappresenta, accanto alla Rivoluzione Francese, il più grande avvenimento della storia moderna¹³, passa per questi stessi canali: se ne intuisce il peso in un testo come *Critica del concetto di originalità nell'arte*, la conferenza che tiene nel 1908 in occasione del Congresso filosofico di Heidelberg di fronte a un già poco bendisposto Benedetto Croce, e se ne trova conferma nella vicinanza che lo lega, dopo la rottura con Croce, a un kantiano come Piero Martinetti. Sarà proprio Martinetti a fargli ottenere nel 1925 la cattedra di estetica all'Università degli Studi di Milano, menzionando la conferenza di Heidelberg, poi inclusa nel volume *Poetica dell'unità* con il titolo *Personalità e stile*¹⁴, tra i suoi scritti filosofici più significativi.

Il fatto che questo filone di pensiero così fecondo nell'Europa continentale non si sviluppi con altrettanta vitalità nel contesto italiano è dovuto in gran parte alla predominanza, nel nostro paese, del concetto crociano di «estetica», con il quale Borgese entra infatti in frizione fin dagli anni dieci¹⁵. L'inconciliabilità tra le loro diverse posizioni si manifesta nitidamente in relazione al problema dei generi letterari, «questione grossa», scrive Croce nel 1906 «che implica in sé tutta la differenza tra la vecchia critica pedantesca e la

¹¹ K. FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers*, cit., p. 26 (mia traduzione).

¹² Cfr. KATERINA CLARK, MICHAEL HOLQUIST, *The Influence of Kant in the Early Work of M. M. Bakhtin*, in *Literary Theory and Criticism: Festschrift presented to René Wellek in Honor of his eightieth Birthday*, JOSEPH P. STRELKA (ed.), 2 voll., Bern/New York, Peter Lang 1984, vol. I, pp. 299-313; G. TIHANOV, *The Master and the Slave*, cit. (in particolare pp. 21-38); e SERGEIJ SANDLER, *A strange kind of Kantian: Bakhtin's reinterpretation of Kant and the Marburg School*, in «Studies in East European Thought», 67, 3/4 (2015), pp. 165-182.

¹³ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *La personalità di Goethe*, prolusione al corso di letteratura tedesca tenuta presso la Regia Università di Roma il 15 aprile 1910. Il testo, pubblicato sulla «Nuova Antologia» del 16 luglio 1910, verrà poi incluso nel volume *Mefistofele. Con un discorso su La personalità di Goethe*, Firenze, Casa Editrice Italiana 1911 (la citazione è a p. 42).

¹⁴ ID., *Critica del concetto di originalità nell'arte*, Sonderabdruck aus den Verhandlungen des III. Internationalen Kongresses für Philosophie, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1908, pp. 1083-1091, poi in ID., *Poetica dell'unità. Cinque saggi*, Milano, Treves 1934, pp. 1-20. Al congresso di Heidelberg partecipa anche Benedetto Croce con un intervento intitolato *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, poi apparso su «La Critica», VI (1908), pp. 321-340.

¹⁵ Fra le concause della rimozione di Borgese dal canone letterario italiano ci sarebbe dunque anche la sua vicinanza al filone neokantiano e ai pensatori della scuola di Marburgo, ovvero il fatto di aver scelto «una strada che, nell'Italia fascista e post-fascista, si sarebbe rivelata un vicolo cieco» (MASSIMO ONOFRI, *Il caso Borgese* in ID., *La modernità infelice*, Cava de' Tirreni, Avagliano 2003, pp. 11-30, qui p. 28).

critica moderna»¹⁶. L'inconsistenza del concetto stesso di genere, da Croce già sostenuta nelle pagine dell'*Estetica*¹⁷, è alla base del rifiuto di ogni indagine teorica che muova dall'analisi di un genere specifico¹⁸, ed è dunque in ottemperanza alla lezione crociana se nell'Italia d'inizio Novecento anche la riflessione sul romanzo viene accantonata, rendendo isolate e apparentemente eterodosse le ricerche di chi, come Borgese, ne rifiuta il presupposto. Come Friedemann, Lukács e Bachtin, Borgese ragiona infatti a partire della tripartizione consolidata nella cultura critico-letteraria tedesca tra *Epik*, *Dramatik* e *Lyrik*¹⁹: lo rivela il suo uso del termine "epico" come analogo di "narrativo", e in particolare il suo riferirsi al romanzo come «epica moderna» o «epica in prosa», dunque come sottoinsieme – accanto all'epos – della più ampia categoria dell'*Epik*²⁰. La stessa individuazione del romanzo come oggetto d'analisi, lo si è già accennato, scaturisce da questa tradizione di pensiero: la convinzione che sia gnoseologicamente impossibile accedere al mondo "in sé" genera anche nel campo artistico un interesse maggiore per quelle forme d'arte che implicano la presenza di un'istanza mediatrice, come appunto il narratore, e le forme indirette dell'epica tendono perciò a essere privilegiate rispetto a quelle dei generi drammatici e lirici, più spesso associate a una rappresentazione diretta delle azioni e dei sentimenti dei personaggi.

Un terzo aspetto da tenere in considerazione per tracciare le coordinate del pensiero di Borgese riguarda infine l'insieme degli autori a partire dai quali si sviluppa la riflessione primonovecentesca sul romanzo. A inizio secolo, accanto a Dostoevskij, è senza dubbio Goethe l'autore più spesso citato e analizzato, presenza costante negli studi di Lukács e Bachtin che, come

¹⁶ BENEDETTO CROCE, *Rivista bibliografica*, in «La Critica», IV (1906), pp. 123-129 (qui p. 123, enfasi dell'autore).

¹⁷ ID., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Roma-Bari, Laterza 1973 (in particolare il paragrafo «Critica della teoria dei generi artistici e letterari» all'interno del capitolo IV, *Istorismo e Intellettualismo nell'Estetica*).

¹⁸ I primi studi sistematici sul romanzo pubblicati in Italia vengono infatti apertamente avversati da Croce: cfr. le sue recensioni ai volumi di Adolfo Albertazzi (*Il romanzo*, Milano, Vallardi 1904, incluso nella *Storia dei generi letterari italiani*) e di Joseph Spencer Kennard (*Romanzi e romanzieri italiani*, 2 voll., Firenze, Barbèra 1904) nella *Rivista Bibliografica* menzionata alla nota precedente. A riflettere su come il pensiero crociano abbia ostacolato la riflessione sul romanzo sarà tra gli altri, già nei primi anni trenta, lo scrittore Giovanni Titta Rosa, ricordando come la «distruzione dei generi letterari» fosse stata operata «in sede d'estetica, da un illustre filosofo, con la conseguente riduzione del bello nei termini opposti di arte e non-arte (GIOVANNI TITTA ROSA, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa 1930, p. 25). Si vedano inoltre, allo stesso proposito, le considerazioni di Debenedetti su come determinati principi dell'estetica crociana, primo fra tutti quello dell'insussistenza dei generi letterari, fossero quasi inconsapevolmente divenuti «endemiche nella cultura italiana di quegli anni» (GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento, Quaderni inediti* (1971), Milano, Garzanti 2008, p. 23).

¹⁹ Per Tihanov la condivisione di questo «tripartite framework» da parte di Lukács e Bachtin «refers to shared intellectual roots. While the interest in the novel clearly stems from Lukacs's and Bakhtin's acquaintance with the German Romantics and Hegel, the relevance of epic and its relationship to drama leads back to Goethe [...]. The text in question is *Über epische und dramatische Dichtung*, co-signed by Goethe and Schiller» (*The Master and the Slave*, cit., p. 52). Il saggio di Goethe e Schiller gioca un ruolo altrettanto importante nella riflessione di Friedemann (*Die Rolle des Erzählers*, cit., p. 21ss.).

²⁰ Cfr. GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Nota a STENDHAL, La Certosa di Parma*, Milano Mondadori 1930, pp. 699-723, e ID., *Nota a VOLFRANGO GOETHE, I dolori del giovane Werther*, Milano, Mondadori 1930, pp. 263-267.

Borgese, progettano di dedicare alla sua figura ampi lavori monografici²¹. Se a distanza di un secolo può apparirci scontato che il più importante scrittore tedesco sia anche il più presente nella riflessione critica, di fatto non lo è per gli anni di cui ci occupiamo qui, durante i quali la sua canonizzazione al vertice della tradizione letteraria tedesca ha appena avuto inizio²². Occuparsi di Goethe – anziché ad esempio di autori come Heine o Schiller, accompagnati per tutto l'Ottocento da una fortuna molto maggiore – è dunque un tratto ulteriore che contraddistingue la nuova leva di studiosi, più sensibili ai cambiamenti che si stanno verificando nel campo letterario. Ed è soprattutto il Goethe “epico”, il romanziere, a ricevere una rinnovata attenzione: a lungo considerati poco più che storie d'amore, soprattutto fuori dalla Germania, romanzi come il *Werther* o *Le affinità elettive* diventano adesso, insieme al *Wilhelm Meister*, serissimi oggetti d'analisi per la critica più avanzata, che a partire da essi mette a punto nuove teorie inerenti il ruolo del narratore, la costruzione dei punti di vista o la prevalenza dello stile prosaico su quello lirico. Questo insieme di elementi aiuta a comprendere meglio il quadro entro cui si sviluppa la riflessione estetica di Borgese, isolata e destinata a ricevere scarso seguito nel contesto italiano ma non per questo estranea al dialogo con le teorie del proprio tempo.

3 BORGESSE TEORICO. UN PERCORSO

Nonostante si proponga in più occasioni di raccogliere in uno studio complessivo la sua riflessione, Borgese non arriverà mai a dare alle stampe un'opera unitaria paragonabile alla *Teoria del romanzo* di Lukács o agli studi monografici di Bachtin. Il testo che più si avvicina a questo progetto può essere considerato *Poetica dell'unità*, raccolta di cinque saggi composti tra il 1908 e il 1934 che l'autore stesso considera tuttavia poco più di una perlustrazione di partenza, tanto da affermare che un libro del genere avrebbe dovuto più ragionevolmente intitolarsi *Cinque saggi preliminari a una poetica dell'unità*²³. Se però si prendono complessivamente in esame i vari versanti della sua sterminata produzione critica – saggi accademici e divulgativi, articoli giornalistici, prefazioni, traduzioni – è evidente che quasi nessuno dei temi cardine della riflessione sul romanzo viene da lui ignorato: Borgese si occupa della storia del genere (che gli ispirerà anche il progetto editoriale della «Romantica»), delle peculiarità della scrittura in prosa rispetto a quella in versi, del ruolo delle traduzioni nello sviluppo del romanzo, dei filoni cosiddetti d'intrattenimento (romanzo di guerra, romanzo rosa), e anche di aspetti più strettamente compositivi come appunto il rapporto tra autore e personaggio o la costruzione “architettonica” di una trama – aspetto, quest'ultimo, che soprattutto in *Tempo di edificare* sarà il principale argomento polemico

²¹ GALIN TIHANOV, *The Ideology of Bildung: Lukács and Bakhtin as Readers of Goethe*, in «Oxford German Studies», 27, 1 (1998), pp. 102-140. Borgese parla invece in una lettera a Benno Geiger del 10 aprile 1912 del suo progetto, poi rimasto irrealizzato, di dedicare a Goethe un libro «unitario e complessivo» (cfr. *Benno Geiger e la cultura italiana*, a cura di ELSA GEIGER ARIÈ e FRANCESCO ZAMBON, Firenze, Olschki 2007, p. 29).

²² Cfr. CLAUDE HAAS, JOHANNES STEIZINGER e DANIEL WEIDNER (Hrsg.), *Goethe um 1900*, Berlin, Kadmos 2017.

²³ GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Precursioni estetiche*, saggio introduttivo a *Poetica dell'unità*, cit., p. XIV.

contro le coeve estetiche frammentiste e autobiografiche. Seguendo sistematicamente il dipanarsi di questi diversi fili si potrebbe forse ricomporre a posteriori la sua personale “teoria del romanzo”, ma qui ci limiteremo a indagarne solo uno, quello cioè che riguarda il problematico rapporto che, in un’opera di finzione, lega l’autore e l’eroe.

Come già si è osservato riassumendo le tesi del saggio di Friedemann, la necessità di una distinzione tra autore e narratore rappresenta a inizio secolo un significativo passo avanti per la teoria letteraria. Finché non esiste una terminologia comune non esiste neanche una riflessione comune, e non è dunque ancora possibile parlare di un dibattito esistente su questo tema: eppure l’argomento comincia ad affiorare in numerosi scritti teorici della stessa epoca, compresi quelli di Borgese. La convinzione secondo cui ogni interpretazione critica che confonda la voce dell’autore con quella dei suoi personaggi sia assolutamente da evitare è anzi una vera e propria costante delle sue analisi, già individuabile negli studi giovanili. Nello stesso anno che vede l’uscita del saggio di Friedemann, Borgese pubblica infatti il primo dei suoi studi accademici sulla letteratura tedesca, che sceglie di dedicare interamente alla figura di Goethe²⁴. Fin dall’esordio con *I dolori del giovane Werther*, romanzo intessuto di motivi autobiografici che esce in prima battuta senza il nome dell’autore in copertina, il percorso artistico di Goethe è costellato di incomprensioni e arbitrarie sovrapposizioni biografiche; ed è noto come, ancora in tarda età, lo scrittore non riuscisse a raccapezzarsi del fatto che i suoi lettori lo confondessero coi suoi personaggi²⁵. Borgese sembra particolarmente sensibile a questo problema, e pur senza porlo, come Friedemann, in termini teorici, mostra quanto la distinzione delle voci sia indispensabile nell’interpretazione di un’opera finzionale. In un paragrafo del *Mefistofele* significativamente intitolato *Pregiudizii biografici*, si sofferma a lungo su come l’identificare le opinioni dei personaggi con quelle del loro autore sia «una tendenza comune ai lettori colti ed incolti»²⁶, che può portare a distorcere del tutto il significato di un testo: a questo proposito mette a confronto le due scene del dialogo tra Mefistofele e lo studente che compaiono nell’*Urfaust* e nel *Faust*, mostrando come nella versione definitiva il discorso di Mefistofele venga relativizzato al punto di non poter essere più considerato in alcun modo espressione del pensiero di Goethe²⁷.

Ma la riflessione sulla necessità di distinguere autore e personaggio si sviluppa principalmente a partire dalla figura di Werther, il «fantasma» contro cui Goethe «tutta la sua vita lottò, finché l’ebbe strozzato»²⁸. Borgese leggerà il suo nome al romanzo goethiano soprattutto dopo averne realizzato, tra il 1926 e il 1930, una nuova traduzione destinata alla «Biblioteca Romantica», ma si tratta di un interesse che ha radici ben più antiche. Come si

²⁴ ID., *Mefistofele*, cit. Oltre alla citata prolusione del 1910 (cfr. nota 12), il volume comprende il saggio *La disfatta di Mefistofele*, già apparso sulla rivista milanese «Il Rinascimento», III, 5 (1909).

²⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2018, p. 470.

²⁶ G.A. BORGESE., *Mefistofele*, cit., p. 91.

²⁷ Ivi, pp. 93-95.

²⁸ Ivi, p. 76.

evince dalle lettere inviate all'amico Benno Geiger e dai registri dei suoi corsi universitari, il *Werther* è infatti argomento a cui dedica già negli anni dieci numerose lezioni, nelle quali si sofferma tanto su problemi di tipo storico-letterario che compositivo – alla data del 24 maggio 1911 leggiamo ad esempio che l'argomento trattato è «*Costruzione e stile del Werther*»²⁹ – e alle quali, tra molti giovani aspiranti germanisti e scrittori, assiste anche quella Liliana Scalero che sarà, nel dopoguerra, destinataria di una sua lettera furente contro i recensori di *Rubé*. Nella *Nota* di accompagnamento alla traduzione che pubblica nel 1930 si riversa dunque una riflessione di lungo corso, nella quale affiora ancora una volta il problema del rapporto autore-personaggio. Dopo aver sinteticamente ricordato i fatti biografici che ispirano al giovane Goethe il suo primo romanzo – l'amore deluso per Charlotte Buff, e il suicidio del loro coetaneo Jerusalem con le due pistole prese in prestito dal comune amico Kestner –, Borgese osserva infatti che anche la vicenda personale di Goethe avrebbe potuto avere un epilogo tragico, «se Goethe, invece che Goethe, fosse stato un Jerusalem o un Werther»³⁰. Ma lo scrittore non è (o meglio *non è più*) il suo personaggio, e del resto un romanzo che aspirasse soltanto a raccontare la follia di un giovane troppo sensibile non meriterebbe neanche una fama così duratura: «il suo senso principale», precisa Borgese «è nella contemporaneità, veramente fulminea, dell'estrema passione romantica e della sua chiarificazione secondo ragione. Goethe, al tempo stesso, è Werther e lo giudica dall'alto, con benevolenza divina»³¹. Sono osservazioni molto simili a quelle che troviamo nel saggio di Friedemann, che utilizza proprio il *Werther* per esemplificare il caso in cui il punto di vista del narratore, pur apparendo vicinissimo a quello del personaggio, non si trova comunque sullo stesso piano, ma su un punto di osservazione più alto³². Nel *Werther* Goethe riesce a distanziare la prospettiva del suo protagonista sia dando progressivamente più spazio a quelle degli altri personaggi, sia – soprattutto – ricorrendo a un narratore in terza persona che Friedemann definisce, nei termini di Schiller, “sentimentale”, ovvero a quell'*Herausgeber* (il “curatore delle lettere”) che osserva la vicenda dall'esterno e che problematizza la versione del “narratore ingenuo” Werther³³.

Sono numerosi i testi di Borgese nei quali viene alla luce questo stesso problema. Tra essi si potrebbe includere anche la traduzione del *Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso, da lui realizzata per il piccolo editore

²⁹ Oltre alle lettere inviate a Geiger in cui Borgese descrive gli argomenti dei suoi primi corsi (in *Benno Geiger e la cultura italiana*, cit., in particolare alle pp. 27-28), si vedano i registri delle lezioni di letteratura tedesca relativi agli anni 1910-1911, conservati presso l'Archivio Storico dell'Università 'Sapienza' di Roma (Attività didattica, Facoltà di Lettere, fasc. G.A. Borgese; la sottolineatura è dell'autore).

³⁰ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Nota a GOETHE, I dolori del giovane Werther*, cit., p. 264.

³¹ Ivi, p. 266.

³² K. FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers*, cit., in particolare p. 41 [«[il narratore] tradisce con l'umorismo e con l'ironia il fatto di non trovarsi sullo stesso piano dei suoi personaggi ma di assumere un punto di vista che li sovrasta»] e p. 45 [«Questa forma è nota in primo luogo attraverso il *Werther* di Goethe, dove il narratore prende la parola nel momento in cui l'eroe è troppo sopraffatto dalle proprie emozioni per poter osservare con calma la situazione e ritrarla, almeno in una certa misura, in modo oggettivo»].

³³ Ivi, p. 43.

milanese Guido Modiano. In questo lungo racconto, il cui protagonista baratta faustianamente la propria ombra per una borsa inesauribile di monete d'oro, Chamisso costruisce una cornice narrativa in versi per discolparsi preventivamente dal lettore che, confondendolo col suo personaggio, lo accusa di essere un uomo immorale: «L'ombra ch'ebbi nascendo preservai;/ non l'ho venduta né perduta mai./Pur non mi valse l'essere innocente,/ché della colpa tua portai la pena»³⁴. Nel ripercorrere la ricezione dell'opera Borgese sottolinea come in questo caso la sovrapposizione tra autore e personaggio sia giunta a un estremo di confusione, tanto che sulla copertina di un'edizione ottocentesca troviamo addirittura indicato il nome di Schlemihl come autore delle sue stesse avventure³⁵. Più interessante, tuttavia, è forse soffermarsi sugli scritti in cui Borgese esamina da un punto di vista meno storico e più tecnico le strategie di cui un autore può servirsi per prendere le distanze dal suo protagonista. Ad esempio le recensioni che dedica ad autori più giovani, in particolare quelle in cui commenta gli esordi letterari di Alberto Moravia e di Guido Piovene³⁶: da esse si apprende infatti come Borgese consideri il sovrapporsi di autore e personaggio una sorta di ingenuità tipica del romanziere alle prime armi, che non dispone ancora di mezzi sufficientemente raffinati per far emergere dialogicamente altre voci oltre la sua. Nella recensione a *Gli indifferenti* di Moravia, mentre non risparmia lodi per lo stile asciutto e incisivo del romanzo (lontano dal «falso e intossicato bello scrivere» di molti coevi autori italiani³⁷), avanza qualche perplessità per quanto riguarda l'architettura complessiva dell'opera, che a suo parere funziona solo per due terzi. Poco prima di giungere alla fine, afferma infatti Borgese, il romanzo «decade», e «decade perché l'indifferenza di Michele [...] da oggetto del romanzo ne diventa soggetto; o, in altri termini, Michele da protagonista ne diventa l'autore, e Alberto Moravia si mette tutto intero, metamorfosandosi, nei suoi panni»³⁸. Sparisce insomma il narratore “sentimentale”, problematico, e resta soltanto quello “ingenuo”, che anziché rappresentare esprime in maniera diretta le posizioni del suo autore. Osservazioni analoghe si leggono nella recensione alla raccolta di novelle *La vedova allegra* di Guido Piovene, giornalista nonché suo allievo all'università di Milano. Anche in questo caso gli apprezzamenti sono rivolti allo stile («eloquio italiano comune, niente dialettale, niente accademico, immune da rilassatezze e cincischiature, prospero, chiaro»³⁹) e le perplessità agli aspetti compositivi, in particolare alla rappresentazione dei punti di vista: se infatti nel ritrarre i per-

³⁴ ADALBERT VON CHAMISSO, *L'uomo senz'ombra. Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl*, Milano, Modiano 1924, p. 7.

³⁵ GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *L'uomo che vendette la sua ombra*, in «La Lettura», 1° luglio 1914, pp. 603-608 (qui p. 604), poi, con lievi modifiche, in ID., *Ottocento europeo*, Milano, Treves 1927, pp. 172-183.

³⁶ Entrambe incluse in ID., *La città assoluta e altri scritti*, a cura di MARIO ROBERTAZZI, Milano, Mondadori 1962, rispettivamente alle pp. 214-220 e 228-231.

³⁷ Ivi, p. 215. La recensione agli *Indifferenti* era apparsa originariamente sul «Corriere della Sera» del 21 luglio 1929.

³⁸ Ivi, pp. 218-219.

³⁹ Ivi, pp. 229. Anche questa recensione era uscita sul «Corriere della Sera», il 1° novembre 1931.

sonaggi femminili Piovene riesce a distrarsi «dai capricci autobiografici», meno controllata risulta secondo il suo maestro la costruzione del personaggio maschile, del quale si ha l'impressione «che muti nome mutando novella, ma resti somigliante a se stesso [...] Piovene, figlio del secolo anch'egli, si aggira nei panni del personaggio abulico, cerebrale, indifferente [...]»⁴⁰. Per entrambi i due giovani scrittori l'augurio è dunque quello di saper uscire dai panni dei loro personaggi, e di imparare ad osservarli, come aveva saputo fare Goethe, contemporaneamente dall'interno e dall'alto.

4 RUBÉ COME «ANTIRUBÉ»: L'INTERPRETAZIONE DELL'AUTORE IN UNA LETTERA DEL 1945

Quando recensisce le opere di Moravia e di Piovene, Borgese è ormai uno degli scrittori più noti e discussi del panorama italiano, grazie soprattutto al successo di pubblico ottenuto con il suo primo romanzo. Il problema del rapporto tra autore e personaggio, costante nella sua riflessione letteraria, non è dunque confinato al piano della sola teoria: in *Rubé* l'autore mette in atto diverse strategie per relativizzare il punto di vista del personaggio principale e impedire che diventi un semplice doppio ideologico del suo autore. Il primo di essi è naturalmente il narratore in terza persona che, pur assumendo per gran parte del romanzo una prospettiva assai vicina a quella del protagonista, ha allo stesso tempo la possibilità di distanziarsene per far emergere i punti di vista degli altri personaggi. E sono in genere punti di vista assai critici: le frequenti discussioni con Eugenia Berti o con Federico Monti – ma anche gli incontri con personaggi minori, come il medico militare che scuote la testa con disapprovazione di fronte ai propositi di eroismo strombazzati dal giovane in procinto di partire per la guerra – pongono il protagonista in una luce ambigua, lasciando avvertire la presenza di un'istanza giudicante che, come accade nel *Werther*, ne mette in luce le ragioni ma le condivide solo in parte.

Eppure pochi romanzi italiani hanno avuto come *Rubé* la sorte di essere interpretati con tanta insistenza a partire dalle vicende biografiche e addirittura dai tratti caratteriali del loro autore. Questa tradizione critica ha inizio molto presto: le recensioni pubblicate all'indomani dell'uscita del romanzo – spesso firmate da critici e scrittori che Borgese lo conoscono di persona: Bacchelli, Cecchi, Panzini, Levi, Tilgher⁴¹ – leggono quasi ossessivamente le disgrazie che colpiscono Filippo Rubé come una conseguenza dell'«astrazione egocentrica»⁴² di cui Borgese sarebbe stato vittima, ingegnandosi a ritrovare nel personaggio tutti i tratti (negativi) del suo creatore. Si tratta di un tipo di lettura che risente profondamente della visione estetica dominante nell'Italia d'inizio secolo – quella per cui l'elemento biografico, la *sincerità* dell'autore, è

⁴⁰ Ivi, p. 230.

⁴¹ Emilio Cecchi, nella sua recensione al romanzo, accusa il personaggio di essere cervellotico e sofista quanto il suo autore («La Tribuna», 12 aprile 1921), Riccardo Bacchelli scrive che «il male di Rubé» è «sempre stato il male di G.A. Borgese» («La Ronda», 6, giugno 1921, pp. 406-414, qui p. 409), e osservazioni analoghe si leggono nelle recensioni di Pietro Pancrazi («Il Resto del Carlino», 14 maggio 1921), Adriano Tilgher («La Stampa», 15 giugno 1921) ed Eugenio Levi («Il Convegno», agosto-settembre 1921).

⁴² L'espressione compare nel pezzo di Levi (cfr. nota precedente).

assolutamente inscindibile dalla creazione artistica – ma che non scomparirà mai del tutto neanche nelle interpretazioni successive⁴³.

Borgese non replica apertamente a nessuno dei suoi detrattori. Della singolare ricezione critica di *Rubé* parla però a più riprese e con grande schiettezza nelle lettere che si scambia con Liliana Scalero⁴⁴. «La sua lettera è fra le quattro o cinque cose degne di nota che siano state scritte su *Rubé*», le scrive da Milano l'8 dicembre 1921 «È un peccato che non sia pubblicata. Ma mi basta così»⁴⁵. A partire da questa data l'argomento torna di frequente nello scambio epistolare tra i due: Borgese sembra considerare i propri personaggi come fantasmi di se stesso («Rubé [...] è l'accorciamento e la decapitazione della mia ombra»⁴⁶, «La vita esige troppo da me, e a volte stramazzo. Allora sono, non più Rubé, ma ancora un poco Eliseo. Poi mi riprendo»⁴⁷), fantasmi che però proprio grazie all'esercizio della scrittura è possibile “ammaz-

⁴³ Lo dimostrano recensioni pubblicate anche a diversi anni di distanza, come quella ben nota di Alfredo Gargiulo che esce su «L'Italia Letteraria» del dicembre 1931 con il titolo *Conclusioni sul 'Rubé'*. Per uno di quei paradossi tipici della storia letteraria, tuttavia, proprio l'elemento biografico che in prima battuta contribuisce a screditare il romanzo rappresenterà, decenni dopo, un aspetto chiave nella riscoperta della figura di Borgese, la cui vicenda intellettuale è oggetto ormai da tempo di una rinnovata attenzione sia per quanto riguarda l'attività da lui svolta negli anni della prima guerra mondiale (si vedano in proposito gli interventi riuniti nel volume *Rubé e la crisi dell'intellettuale del Novecento: atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo Rubé (19 marzo 1921) di Giuseppe Antonio Borgese: Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011*, a cura di GANDOLFO LIBRIZZI, Palermo, Fondazione “G.A. Borgese” 2012), sia per quanto riguarda il periodo “americano” che segue il suo allontanamento dall'Italia (su cui cfr. in particolare SILVIA BERTELOTTI, *La rosa dell'esilio. Giuseppe Antonio Borgese dal mito europeo all'utopia americana 1931-1949*, Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino 2013; e *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, a cura di ILARIA DE SETA e SANDRO GENTILI, Firenze, Cesati 2016). Il taglio in prevalenza storico di questi studi, nei quali il Borgese-testimone resta comunque al centro della scena, tende inevitabilmente a mantenere in secondo piano i problemi estetici e compositivi sollevati dal Borgese-scrittore, aspetto su cui Luciano De Maria aveva peraltro già richiamato l'attenzione nella sua pionieristica *Introduzione* alla ristampa mondadoriana di *Rubé* nel 1974 (pp. V-XX, cfr. in particolare p. VI): tra gli studi più attenti nel raccogliere questo invito è da segnalare il volume di GIAN PAOLO GIUDICETTI, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900* (Firenze, Cesati 2005), secondo il quale la «concentrazione ossessiva sul protagonista» rischia appunto di condurre a una «sottovalutazione della struttura complessiva del testo» (p. 72). Un importante contributo a una rilettura del romanzo nel quadro del pensiero teorico del giovane Borgese verrebbe senza dubbio dalla pubblicazione dei suoi carteggi ancora inediti: non solo quello con Liliana Scalero a cui si fa riferimento in queste pagine, ma anche quelli con Benedetto Croce (che copre gli anni dal 1903 al 1936) e con Giuseppe Prezzolini (1908-1936).

⁴⁴ Liliana Scalero (Torino, 1895-1976) fu scrittrice, giornalista e traduttrice dall'inglese e dal tedesco. La sua corrispondenza privata, conservata presso il Fondo Alessandra e Liliana Scalero della Biblioteca Civica “Francesco Mondino” di Mazzé (TO), indicata da qui in poi con la sigla BCM, include un centinaio di lettere di Borgese: da una di esse, datata 19 febbraio 1925, si evince che Scalero aveva frequentato il corso di letteratura tedesca da lui tenuto a Roma nell'anno accademico 1915-1916. A proposito del rapporto tra i due cfr. ANNA FERRANDO, *Il maestro e Liliana*, in «PreText», 2 (2014), pp. 84-88.

⁴⁵ Lettera ms. di G. A. Borgese a L. Scalero, da Milano, 8 dicembre 1921, BCM, Fondo Scalero, *Lettere di Borgese a Liliana*, n. 14.

⁴⁶ Lettera ms. di G. A. Borgese a L. Scalero, da Milano, 9 febbraio 1922, ivi, n. 19. L'immagine dell'ombra richiama il *Peter Schlemihl* di Chamisso, alla cui traduzione Borgese sta probabilmente già lavorando in questi mesi.

⁴⁷ Lettera ms. di G. A. Borgese a L. Scalero, da Ghiffa sul Lago Maggiore, 5 agosto 1923, ivi, n. 32. L'«Eliseo» a cui allude è naturalmente l'Eliseo Gaddi protagonista del suo secondo romanzo, *I vivi e i morti* (1923).

zare”, superare («Ora sto “ammazzando” un terzo me stesso», le scrive mentre lavora a *La tragedia di Mayerling*: «Rodolfo di Asburgo»⁴⁸). Scalerò gli invia in lettura sue traduzioni dal tedesco e tentativi romanzeschi, e lo sollecita a esprimersi sulle recensioni e gli articoli che lo riguardano, non ultimi quelli scritti da lei stessa⁴⁹: ed è proprio nella discussione scaturita da uno di essi che Borgese torna ancora su *Rubé* dopo oltre vent'anni dalla pubblicazione del romanzo, prendendosela ora apertamente con i critici che da due decenni lo etichettano come “romantico” o “decadente”. In una lettera inviata da Chicago il 12 ottobre del 1945 puntualizza come un equivoco del genere, marginale solo in apparenza, finisca per far fraintendere completamente il senso del suo lavoro letterario:

Cara Liliana:

non si tratta di particolari; l'errore consiste nello scambiare nella mia opera l'antagonista per il protagonista. La decadenza è l'oggetto, non il soggetto della mia opera (di critico e di autore). Naturalmente anch'io fui “decaduto”, più o meno, now and then; altrimenti come avrei potuto conoscere la decadenza? Ma non fui mai decadente. O mi segni con l'unghia una mia pagina in cui io abbia dato il ben servito, o una semplice vacanza, alla sintassi – o al senso morale, che è il senso della sintassi. *Rubé*, p.e., non è il libro di Rubé, è l'Antirubé, ferocissimo, e incomparabilmente meno rubista di quanto, p. e., *Werther* sia wertheriano. Percorra con la memoria, e con l'unghia pronta, tutta la mia opera che conosce, dalla *Storia d.[ella] Crit.[ica] Rom.[antica]* a *Tempesta nel Nulla*, per non parlare che del periodo totalmente italiano; e poi mi segni a dito un altro europeo qualunque che dal principio del secolo sia stato fermo quanto me, o quasi quanto me, nell'asserire i valori classici ed etici contro ogni terzo o quarto o ennesimo romanticismo. Quello fu il tempo del fanciullino e del bel bambino, della Voce e di altre galanterie; e naturalmente io ero fuori chiave. Ora gli anni bruni e neri – e la canizie – hanno convertito i maestri superstiti di quel *gai saber* alla cosmicità, totalità, missioni sociali e religiose del poeta ecc. ecc. ecc. E io, che fui primo e spesso solo nel crederci, dovrei passare per un decadente convertibile? Guardi la mia battaglia trentennale contro Croce, che era poi il migliore, ma autorevole e perciò più pericoloso dei diavoletti di piccolo calibro. Che cosa fu se non la battaglia contro l'arte-bel bambino, quella in cui la teologia di Dante era un muricciolo ecc., *Amleto* era un dramma senza nessunissimo pensiero e il secondo *Faust* un libretto d'opera?⁵⁰

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Cfr. ad esempio il ritratto che gli dedica nell'ambito di una rassegna sugli “uomini dell'antifascismo”, realizzata per il quotidiano romano «L'Epoca» di Leonida Repaci (LILIANA SCALERO, *G.A. Borgese*, in «L'Epoca», 7 aprile 1945, p. 2).

⁵⁰ Lettera ms. di G. A. Borgese a L. Scalerò, da Chicago, 12 ottobre 1945, BCM, Fondo Scalerò, *Lettere di Borgese a Liliana*, n. 144.

Lo scrittore connette l'una all'altra le tappe del suo stratificato percorso artistico, dalla tesi di laurea sulla critica romantica fino alla polemica con Croce, evidenziandone la continuità e rivendicando di esser stato a lungo isolato nel rifiutare le retoriche dell'arte "decadente". E il ruolo di *Rubé* all'interno di questo percorso si può comprendere solo se si intende in maniera coerente la posizione del personaggio, se si tiene cioè conto del fatto che il romanzo non è «il libro di Rubé» ma addirittura un «Antirubé», ancor più duro di quanto non sia il *Werther* nei confronti del suo protagonista. Alla luce della lunga riflessione di Borgese esposta in precedenza, il parallelismo con il romanzo goethiano non stupisce: vi si scorge piuttosto la conferma di come sia proprio questa lettura, progressivamente approfondita nel corso degli anni, a suggerire allo scrittore una soluzione estetica al dilemma dell'eccessiva identificazione⁵¹.

La lettera inviata a Scalero – che nei suoi successivi articoli su Borgese mostrerà di aver ben compreso il suggerimento⁵² – contiene forse la formulazione più perspicua del modo in cui lo scrittore concepisce la figura di Rubé. Sul tema del rapporto tra autore e personaggio tornerà tuttavia almeno un'altra volta, a pochi mesi dalla morte, in un articolo goethianamente intitolato *Verità e poesia*⁵³. Qui, tra il serio e il faceto, Borgese ripercorre le fasi della sua attività artistica facendo notare ai suoi critici che tutto sommato gli è stato possibile scrivere una novella come *La siracusana* pur non avendo avuto in famiglia nessuna zia morta suicida e un romanzo come *Rubé* pur non essendo mai stato personalmente sfracellato da una carica di cavalleria. Consapevole di come la lettura autobiografica di *Rubé* sia stata in gran parte un tentativo di screditare il romanzo, chiama in causa anche un critico come Karl Vossler, che aveva contribuito a diffondere quest'interpretazione fuori dall'Italia ed era arrivato al punto di affermare che un romanzo del genere avrebbe dovuto essere scritto «in prima persona, non in "egli" ma in "io", tanta è l'identità di personaggio e autore»⁵⁴. Ma tra questo personaggio e questo autore c'è, come abbiamo visto, anche un narratore, meno esplicito di quello che nel *Werther* prende parola all'inizio e alla fine del testo ma altrettanto efficace nel distanziare l'autore e l'eroe. Il «cordone ombelicale», per riprendere l'efficace formulazione bachtiniana, è insomma chiaramente reciso, e la difficoltà che hanno i primi critici nel comprenderlo – e in parte lo stesso Borgese nel formularlo compiutamente – è dovuta soprattutto al fatto di non disporre ancora di una riflessione teorica articolata su questo tema. Ci vorrà del tempo, dopo l'innovativo studio di Friedemann, per mettere a punto una casistica dettagliata di quali siano le innumerevoli forme di «medium» a cui un autore può ricorrere per lasciare la libertà al suo personaggio di

⁵¹ È un "dilemma" di cui Borgese ritiene di poter venire a capo attraverso la sua attività di narratore più che tramite la riflessione filosofica, ed è infatti un elemento che ha visibili conseguenze nei suoi romanzi: nell'impossibilità di approfondire qui questo aspetto rimando a uno studio più ampio attualmente in corso di pubblicazione (DARIA BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2021).

⁵² Cfr. LILIANA SCALERO, *Ricordando Borgese*, in «Galleria», III, 3 (1953), p. 8; EAD., *Ritratto di G. A. Borgese*, in «Osservatore Politico Letterario», XII, 2 (1966), pp. 79-83 ed EAD., *Il 'Rubé' di G. A. Borgese*, in «Le Parole e le Idee», X, 3-4 (1968), pp. 293-304.

⁵³ G.A. BORGESE, *Verità e poesia*, cit.

⁵⁴ Ibid.

non farsi solo portavoce del suo pensiero e talvolta di porsi anche apertamente *contro* di lui, rappresentandone una fase ideologica superata. Problemi che in qualche caso sono arrivati a un tale livello di minuziosità descrittiva da spingerci ormai a considerarli con un certo fastidio. Ma è utile ricordarcelo: «non si tratta di particolari».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACCHELLI, RICCARDO, recensione a G.A. Borgese, *Rubé*, in «La Ronda», III, 6 (1921), pp. 406-414
- BACHTIN, MICHAEL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968
- ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di CLARA STRADA JANOVIČ, Einaudi, Torino 2000
- BERTOLOTTI, SILVIA, *La rosa dell'esilio. Giuseppe Antonio Borgese dal mito europeo all'utopia americana 1931-1949*, Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino 2013
- BIAGI, DARIA, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2021 (in stampa)
- BORGESSE, GIUSEPPE ANTONIO, *Critica del concetto di originalità nell'arte*, Sonderabdruck aus den Verhandlungen des III. Internationalen Kongresses für Philosophie, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1908, pp. 1083-1091 (poi in ID., *Poetica dell'unità. Cinque saggi*, Milano, Treves 1934, pp. 1-20)
- ID., *Mefistofele. Con un discorso su La personalità di Goethe*, Firenze, Casa Editrice Italiana 1911
- ID., *L'uomo che vendette la sua ombra*, in «La Lettura», 1° luglio 1914, pp. 603-608
- ID., *Rubé*, Milano, Treves 1921
- ID., *Tempo di edificare*, Milano, Treves 1923
- ID., Nota a STENDHAL, *La Certosa di Parma*, Milano, Mondadori 1930, pp. 699-723
- ID., Nota a VOLFANGO GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, Milano, Mondadori 1930, pp. 263-267
- ID., *Verità e poesia*, in «Corriere della Sera», 26 febbraio 1952, p. 3
- ID., *La città assoluta e altri scritti*, a cura di MARIO ROBERTAZZI, Milano, Mondadori 1962
- CECCHI, EMILIO, recensione a G.A. Borgese, *Rubé*, in «La Tribuna», 12 aprile 1921 (poi con il titolo *Borgese romanziere* in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di PIETRO CITATI, Milano, Mondadori 1972, vol. I, pp. 460-465)
- CHAMISSO, ADALBERT VON, *L'uomo senz'ombra. Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl*, trad. it. di G.A. BORGESSE, Milano, Modiano 1924
- CLARK, KATERINA e HOLQUIST, MICHAEL, *The Influence of Kant in the Early Work of M. M. Bakhtin*, in *Literary Theory and Criticism: Festschrift presented to René Wellek in Honor of his eightieth Birthday*, STRELKA, JOSEPH P. (ed.), 2 voll., Bern/New York, Peter Lang 1984, vol. I, pp. 299-313
- CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Roma-Bari, Laterza 1973
- ID., *Rivista bibliografica*, recensioni ad A. Albertazzi, *Il romanzo*, e a G. Spencer Kennard, *Romanzi e romanzi italiani*, in «La Critica», IV (1906), pp. 123-129
- ID., *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in «La Critica», VI (1908), pp. 321-340
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* (1971), Milano, Garzanti 2008
- DE MARIA, LUCIANO, *Introduzione a BORGESSE, GIUSEPPE ANTONIO, Rubé*, Mondadori, Milano 1974, pp. v-xx
- DE SETA, ILARIA e GENTILI, SANDRO, *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, Firenze, Cesati 2016
- DILTHEY, WILHELM, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Teubner 1906
- FERRANDO, ANNA, *Il maestro e Liliana*, in «PréText», 2 (2014), pp. 84-88
- FRIEDEMANN, KÄTE, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Hildesheim, Gerstenberg 1977

GARGIULO, ALFREDO, *Conclusioni sul "Rubè"* (1931), poi in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 185-191

GEIGER ARIÈ, ELSA e ZAMBON, FRANCESCO (a cura di), *Benno Geiger e la cultura italiana*, Firenze, Olschki 2007

GIUDICETTI, GIAN PAOLO, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Cesati 2005

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2018

HAAS, CLAUDE; STEIZINGER, JOHANNES e WEIDNER, DANIEL (Hrsg.), *Goethe um 1900*, Berlin, Kadmos 2017

LEVI, EUGENIO, "Rubè" di G.A. Borgese (1921) in ID., *Il lettore inquieto*, Milano, Il Saggiatore 1964, pp. 133-143

LIBRIZZI, GANDOLFO (a cura di), *Rubè e la crisi dell'intellettuale del Novecento: atti del Convegno di studi nazionale per il novantesimo anniversario della prima edizione del romanzo Rubè (19 marzo 1921) di Giuseppe Antonio Borgese: Palermo-Polizzi Generosa 22 e 27-29 maggio 2011*, Palermo, Fondazione "G.A. Borgese" 2012

LUKÁCS, GYÓRGY, *Teoria del romanzo*, a cura di GIUSEPPE RACITI, Milano, SE 2004

ONOFRI, MASSIMO, *La modernità infelice*, Cava de' Tirreni, Avagliano 2003

PANCRAZI, PIETRO, *Il romanzo di Borgese*, in «Il Resto del Carlino», 14 maggio 1921 (poi con il titolo *Il romanzo di un critico* in ID., *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi 1923, pp. 155-165)

RIZZANTE, MASSIMO, *In quella terra quasi di nessuno*, in BORGESSE, GIUSEPPE ANTONIO, *Tempo di edificare*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici 2008, pp. XI-XXXIII

SANDLER, SERGEIJ, *A strange kind of Kantian: Bakhtin's reinterpretation of Kant and the Marburg School*, in «Studies in East European Thought», 67, 3/4 (2015), pp. 165-182

SCALERO, LILIANA, *G.A. Borgese*, in «L'Epoca», 7 aprile 1945, p. 2

EAD., *Ricordando Borgese*, in «Galleria», III, 3 (1953), p. 8

EAD., *Ritratto di G. A. Borgese*, in «Osservatore Politico Letterario», XII, 2 (1966), pp. 79-83

EAD., *Il "Rubè" di G. A. Borgese*, in «Le Parole e le Idee», X, 3-4 (1968), pp. 293-304

TIHANOV, GALIN, *The Ideology of Bildung: Lukács and Bakhtin as Readers of Goethe*, in «Oxford German Studies», 27, 1 (1998), pp. 102-140

ID., *Culture, Form, Life: The Early Lukács and the Early Bakhtin*, in CRAIG BRANDIST e GALIN TIHANOV (eds.), *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory*, Oxford, Macmillan 2000, pp. 43-69

ID., *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*, Oxford, Clarendon Press 2000

TILGHER, ADRIANO, *Giuseppe Antonio Borgese* in ID., *Ricognizioni. Profili di scrittori e movimenti spirituali contemporanei italiani*, Roma, Libreria di scienze e lettere 1924, pp. 207-225

TITTA ROSA, GIOVANNI, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa 1930

ZYMNER, RÜDIGER, *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn, Mentis 2003

DOCUMENTAZIONE D'ARCHIVIO

FONDO ALESSANDRA E LILIANA SCALERO, Biblioteca Civica "Francesco Mondino" di Mazzé (Torino), *Lettere di Borgese a Liliana*

ARCHIVIO STORICO DELL'UNIVERSITÀ "SAPIENZA" DI ROMA, Attività didattica, Facoltà di Lettere, fasc. G.A. Borgese



PAROLE CHIAVE

Giuseppe Antonio Borgese; Liliana Scalero; Benedetto Croce, Käte Friedemann, György Lukács, Michail Bachtin, *Rubé*; *Werther*, narratore; teoria del romanzo.



NOTIZIE DELL'AUTORE


Daria Biagi ha conseguito la laurea in lettere moderne all'Università di Bologna e il dottorato in letterature comparate all'Università di Trento, e ha in seguito svolto attività di ricerca presso la Sapienza di Roma (2013-2017), la Freie Universität di Berlino (2017) e l'Università di Padova (2018-2020). Dal 2014 è membro del gruppo di ricerca *LTit - Letteratura Tradotta in Italia* (www.ltit.it). Si occupa di letteratura del Novecento, di storia e teoria del romanzo, di traduzione. Ha pubblicato un saggio dedicato a Stefano d'Arrigo (*Orche e altri relitti*, Quodlibet 2017) e curato l'edizione delle lettere tra Alberto Spaini e Giuseppe Prezzolini (*Carteggio 1911-1974*, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2020).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

DARIA BIAGI, *L'autore contro l'eroe. Borgese, Rubé e la teoria del romanzo d'inizio Novecento*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 15 (2021)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per  fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.