

Massimiliano Tortora

TRA NEOREALISMO E PERSISTENZE MODERNISTE: IL ROMANZO ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA



EUROPEAN MODERNISM STUDIES / 10

Collana diretta da Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone

Comitato Scientifico

Valentino Baldi (Stranieri di Siena)

Federico Bertoni (Bologna)

Anne-Marie Di Biasio (Institut Catholique de Paris)

Pierluigi Pellini (Siena)

Valeria Tocco (Pisa)



Centre for European
Modernism Studies

Collana del Centre for European Modernism Studies

Massimiliano Tortora

**Tra neorealismo
e persistenze moderniste:
il romanzo italiano
degli anni Cinquanta**



Fondazione
Camillo Caetani

Volume pubblicato in collaborazione con la Fondazione Camillo Caetani

Il presente volume è stato sottoposto a procedura di referaggio esterno
in “doppio cieco” (double blind peer review) / This volume underwent
a double-blind peer review process

ISBN 979-12-5600-241-2

© 2024

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Boselli 10

20136 Milano, Italia

www.ledizioni.it

Prima edizione: settembre 2024

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o
didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

Premessa	9
----------	---

REPORTAGE, SCRITTI CRITICI, RIVISTE
ALLA RICERCA DI NUOVE FORME DI REALISMO

Reagire alla crisi del realismo: <i>Le parrocchie di Regalpetra</i>	17
Da Pizzoli a Torino. Il viaggio in Italia di Natalia Ginzburg	39
1956: il viaggio di Moravia in URSS	75
Tra realismo e modernismo: gli scritti critici del primo Pomilio	91

CRONACHE DEGLI ANNI CINQUANTA:
ROMANZI, RACCONTI, RIVISTE

«Botteghe Oscure» e la “repubblica delle lettere”	107
Bassani scrittore-editore: da «Botteghe Oscure» ad Einaudi	139
Bassani e il modernismo europeo. Tra eredità e rifiuto	175
Il dancing contro la Shoah. L'istanza della memoria in <i>Una lapide in via Mazzini</i>	191
Shoah ed ebraismo nella letteratura italiana	205
Il primo Arpino: 1952-1962	223

Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del <i>Calzolaio di Vigevano</i>	257
Volponi e la tradizione del romanzo moderno	289
Lo spazio distorto nel romanzo industriale del secondo Novecento	307
Indice dei nomi	327

*Alla memoria di mio padre,
che quegli anni Cinquanta li ha vissuti,
e a volte me li ha anche raccontati*

PREMESSA

1. Gli anni Cinquanta iniziano nel '48 e finiscono nel '63

Il 1948 si caratterizza per due elementi che hanno immediate conseguenze nel campo della produzione narrativa. In primo luogo le elezioni del 18 aprile – o meglio la sconfitta del Fronte popolare – mettono fine alle speranze rivoluzionarie o almeno di cambiamento radicale della società post-fascista: tramonta ogni forma di cieco ottimismo nel futuro e nello svolgimento teleologico della storia, dal male verso il bene. A partire dal '48 è con il presente, e con le forze reazionarie che lo governano, che occorre fare i conti: se ne ricava che l'onda lunga della Resistenza sembra prosciugata; o almeno questa è la lettura offerta dalla sponda marxista, e fatta propria da molti romanzieri. In secondo luogo proprio intorno al '48 l'editoria registra un incremento significativo delle vendite di romanzi, un genere che continuerà la sua crescita per un ventennio, imponendosi come quello di riferimento sia in campo editoriale, che più strettamente letterario. È in questo incrocio tra mutamento politico (fine del dopoguerra) e cambio di passo editoriale che prende corpo il *romanzo italiano degli anni Cinquanta*.

Come tutte le periodizzazioni, e soprattutto quelle stringenti (addirittura legate a un decennio), anche questa è inevitabilmente parziale e artificiale, sia in senso diacronico, che sincronico. In ogni caso, per quanto concerne il *prima* e il *dopo* del romanzo italiano degli anni Cinquanta, a monte abbiamo il '48 – per i motivi appena detti, i quali però non smentiscono una continuità, soprattutto per quanto concerne le strutture formali, con il decennio prebellico – e a valle il '63, anno in cui il Gruppo63, l'uscita

di molti nuovi romanzi (*Capriccio italiano*, *Fratelli d'Italia*, *La ferita dell'aprile*, oltre che *Lessico familiare*, *Una questione privata*, *La cognizione del dolore*; e l'anno prima *Memoriale* e *La vita agra*) e la svolta di Calvino determinano un significativo cambio di paradigma letterario.

Al contempo non si pensi agli anni Cinquanta come a un decennio a tinte unite: se certamente si impone una corrente di romanzo realistico e ben fatto – capace di conciliare cura formale e *appeal* verso il grande pubblico, realismo (anche sociale) e attenzione all'interiorità, narrazione oggettiva e incapacità di arrivare a un nucleo stabile di verità – negli stessi anni escono anche molte opere che da quel modello più tradizionale divergono: basti pensare all'edizione in volume del *Pasticciaccio*, per far toccare con mano come ogni tentativo di ridurre un'epoca a una sola corrente sia operazione fallimentare e controproducente.

Ciò non toglie che per una certa fase – quella appunto tra la fine del dopoguerra e il '63 – il colore dominante della narrativa italiana è quello del romanzo lineare e realistico. E questo tipo di romanzo, che qui chiamiamo degli anni Cinquanta, viene variamente indagato nei tredici saggi che costituiscono il presente volume.

2- Superare la letteratura resistenziale

Le esigenze di superare la letteratura di marca resistenziale – intesa come narrazione di gesta partigiane, di fiducia nell'avvenire, di lucidità ideologica – si hanno già alla fine degli anni Quaranta, e diventano poi conclamate con la battaglia portata avanti da Vittorini con i "Gettoni" (e non solo con quelli), fino alla tardiva e ormai fuori tempo polemica su *Metello*. È in questi anni che molti scrittori si cimentano con il reportage e con quello strano sottogenere che possiamo chiamare il viaggio in Italia: tra gli altri abbiamo Sciascia, con *Le parrocchie di Regalpetra*, e gli interventi di Ginzburg sull'Abruzzo, su Matera e sulle

fabbriche torinesi. Mentre più avanti l'altro topos del viaggio in Unione Sovietica dismette i panni della celebrazione per assumere quelli della denuncia, come dimostra il reportage di Moravia del '56. Sono solo alcuni esempi, tra altri che pure sono presenti nel panorama editoriale di questi anni, che si indagano in questo volume, con l'obiettivo di mostrare come di fatto la narrativa di eventi realmente accaduti (ossia la guerra) entri in crisi, e si cerchi una nuova forma di racconto; a volte anche passando attraverso la scrittura documentaria, che però assume un passo decisamente narrativo (e a tratti letterario).

Ma dietro queste inchieste – che siano in Italia o che siano all'estero – c'è sempre la *contestazione del presente*: è questo il punto di discriminazione rispetto alla letteratura resistenziale. Quest'ultima infatti, nel raccontare gli eventi gloriosi appena trascorsi, è tutta proiettata al futuro, che deve dare corpo e sostanza agli ideali che hanno animato la Resistenza. A partire dal '48 la visione prolettica del romanzo resistenziale lascia spazio a uno sguardo preoccupato, quando non desolato, del presente, che inevitabilmente assume anche i toni nostalgici per un passato che prometteva ciò non ha potuto poi mantenere. Il romanzo degli anni Cinquanta – nell'accezione che abbiamo sopra sommariamente indicato – ha proprio questa fisionomia: racconta l'Italia contemporanea, e ne misura la distanza (in difetto) dagli ideali resistenziali. Sono emblematiche, in tal senso, le pagine di Bassani e di Arpino: le prime sono tutte volte a denunciare una società troppo pronta a dimenticare gli orrori del fascismo, e dunque a sbarazzarsi di quegli anticorpi (la memoria di ciò che è stato) necessari a difendere una comunità democratica (e in questa direzione si muove tutta la letteratura sulla Shoah, e Primo Levi in particolare); le seconde, più politicamente orientate, nel descrivere la realtà circostante prendono atto di come quel progetto di uguaglianza sociale sia fallito, o comunque lontano dalla sua realizzazione.

Ma gli anni Cinquanta si concludono con il boom economico, che complica i rapporti sociali, e rende più ambigue, e paradossalmente ancor più violente, le gerarchie di potere. La naturale e legittima propensione al benessere viene pagata con il tasso di qualità della vita, la solidarietà, la cura di sé: Mastronardi, Volponi e il romanzo industriale ruotano tutti intorno a questa contraddizione. Ma proprio Mastronardi e soprattutto Volponi risentono già dei venti sperimentali che alimenteranno la svolta del '63; e infatti la loro architettura romanzesca è più mossa e articolata di quella che sorreggeva le opere di Bassani, di Arpino, di Cassola e di tanti altri. Siamo alla fine del romanzo degli anni Cinquanta.

3. *Neorealismo e modernismo*

Mi è già capitato in più occasioni di sostenere che la poetica modernista – quella dei romanzi di Svevo, Pirandello, Tozzi, ecc. per intenderci – si esaurisce alla fine degli anni Venti, per essere poi sostituita da una stagione del romanzo realistico, inaugurata da *Gli indifferenti* di Moravia e protrattasi fino al '63 (data altrettanto simbolica, con la quale si intende sempre un certo momento di svolta). E conseguentemente gli anni Cinquanta e anche il suo romanzo realistico e ben fatto – il best seller di qualità – rientrano in questa lunga arcata (pur mantenendo una loro specificità e riconoscibilità).

Ora se gli stilemi modernisti si esauriscono con la scomparsa di Tozzi, Svevo e Pirandello, non viene meno la *condizione modernista* che è alla base di tale poetica. In fondo tutto il Novecento – procediamo per grossolane generalizzazioni – si muove all'interno di una visione del mondo che è quella elaborata a inizio secolo: una visione freudiana, relativistica, secolarizzata e via dicendo. Tuttavia a partire dagli anni Trenta, e ancor di più negli anni Cinquanta, la *condizione modernista* non deve più

essere spiegata al lettore (come accadeva invece con le lunghe analisi sveviane): è un elemento antropologicamente condiviso tra chi scrive e chi legge; più correttamente introyettato e dunque, per questo motivo, dato ormai per scontato.

Interessante, pertanto, è più che altro analizzare il modo in cui i romanzieri del secondo dopoguerra esprimono una condizione modernista, senza per questo doverla esplicitare. In genere, ad agire da principio regolatore è la figura del narratore, che è sì potenzialmente onnisciente, ma adotta in maniera quasi costante una focalizzazione interna fissa al protagonista, finendo dunque per fornire al lettore un punto di vista parziale e soggettivo. È chiaro che con una simile costruzione il raggiungimento della verità è sempre parziale: lo dimostra Bassani, che non a caso esprime chiaramente il suo debito nei confronti di Svevo e Proust, lo rivendica un giovanissimo Pomilio nei suoi primi interventi critici, lo indicano gli indici di «Botteghe Oscure» (rivista uscita dal '48 al '60), e lo rivela l'esordiente Mastronardi.

Ma certi meccanismi modernisti sono ancor più visibili in Volponi, che esordisce nel '62. Siamo già in anni più marcatamente sperimentali, in cui il realismo tradizionale, intriso di modernismo, comincia a traballare. E infatti un'opera come *Memoriale*, con un narratore omodiegetico alterato psichicamente, è certamente più composita di tanta letteratura di pochi anni precedenti. Come già detto ci avviamo alla fine del romanzo degli anni Cinquanta, e non solo per motivi strettamente cronologici. Una nuova generazione di scrittori sta prendendo il sopravvento, per dare avvio a una stagione diversa: quella che oscillerà tra neoavanguardia, sperimentalismo, romanzi-monstre; una stagione insomma che soppianta la lunga fase del neorealismo, che aveva trovato negli anni Cinquanta, e nel suo romanzo, la sua espressione più matura.

Roma, luglio 2024

Dei tredici saggi che compongono questo volume, è inedito *Tra realismo e modernismo: gli scritti critici del primo Pomilio*. Gli altri, spesso in una forma molto diversa e decisamente più breve, sono apparsi nelle seguenti sedi:

Reagire alla crisi del realismo: Le parrocchie di Regalpetra, col titolo *Reagire alla crisi del neorealismo: Le parrocchie di Regalpetra (1956)*, in *Leggere e rileggere Sciascia*, a cura di Davide Dalmas e Tiziano Toracca, Bruxelles, Peter Lang, 2023, pp. 19-31; *Da Pizzoli a Torino. Il viaggio in Italia di Natalia Ginzburg*, col titolo *Il viaggio in Italia di Natalia Ginzburg. Reportage, memorie, inchieste*, in «L'Ellisse», 2, 2024, pp. 101-116; *1956: il viaggio di Moravia in URSS in Alberto Moravia tra Italia ed Europa*. Atti del convegno di Perugia, 3-4 aprile 2013, a c. di S. Casini e Nour Melehi, Firenze, Cesati, 2015, pp. 87-96; «Botteghe Oscure» e la “repubblica delle lettere”, in «Italian Studies», 73, 2, 2018 pp. 168-180; *Bassani scrittore-editore: da «Botteghe Oscure» ad Einaudi*, col titolo *Bassani e l'Einaudi*, in *Fuori le mura. Giorgio Bassani e la cultura torinese*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2024, pp. 23-42; *Bassani e il modernismo europeo. Tra eredità e rifiuto*, in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, a c. di Th. Rimini, Bruxelles, Peter Lang, 2018, pp. 17-30; *Il dancing contro la Shoah. L'istanza della memoria in Una lapide in via Mazzini*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a c. di G. Ferroni e C. Gurrieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 33-42; *Shoah ed ebraismo nella letteratura italiana*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. La letteratura*, a c. di G. Ferroni, Roma, Treccani, 2017, pp. 725-730; *Il primo Arpino: 1952-1962*, in «Filologia e critica», XLIII, 2018, 3, pp. 321-344; *Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del Calzolaio di Vigevano*, in «L'ospite ingrato», 8, lug.-dic. 2020; *Volponi e la tradizione del romanzo moderno in Volponi estremo* a c. di S. Ritrovato e T. Toracca, Urbino, Metauro, 2015, pp. 365-377; *Lo spazio distorto nel romanzo industriale del secondo Novecento*, in «InVerbis. Lingue Letterature Culture», IX, 2, 2019, numero monografico dedicato a *Mappe letterarie. Luoghi reali, luoghi immaginari*, pp. 15-30.

REPORTAGE, SCRITTI CRITICI, RIVISTE
ALLA RICERCA DI NUOVE FORME DI REALISMO

REAGIRE ALLA CRISI DEL REALISMO: *LE PARROCCHIE DI REGALPETRA*

1. Istruzioni preliminari per la lettura del testo

Le parrocchie di Regalpetra non è l'esordio editoriale di Leonardo Sciascia, ma è preceduto da un apprendistato che potremmo definire di tipo lirico e letterario; e lirico non tanto perché trova la sua forma d'espressione nei versi, ma per il registro tendenzialmente alto, fortemente simbolico, a tratti raffinato. I brevi e secchi apologhi di *Favole della dittatura* (uscite per Bardi nel 1950) e le poesie di *La Sicilia, il suo cuore* (apparso nel '52 sempre per Bardi) costituiscono un capitolo a sé, e peraltro unitario per Sciascia (che non a caso riuni i due libri nell'edizione francese):¹ ma un capitolo a ben vedere che viene prima della vera e propria *Storia di Sciascia*:² una sorta di palestra giovanile, in cui si paga dazio alla tradizione (i versi non sono immuni da scorie ermetiche) e alla cultura alta, per poi

1 Cfr. L. SCIASCIA, *Fables de la dictature. La Sicile, son coeur*, testo italiano e traduzione in francese a fronte di J. NOËL SCHIFANO, Aix-en-Provence, Pandora, 1980 (stessa scelta, non a caso, è stata compiuta da Adelphi al momento di ripubblicare le opere sciasciane: ID., *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, Milano, Adelphi, 1997).

2 L'allusione è ovviamente al libro di Massimo Onofri, che dedica il primo capitolo della sua monografia sciasciana a *Il lungo apprendistato 1949-1955*, ossia a *Favole della dittatura* e a *La Sicilia, il suo cuore*, a cui affianca giustamente non solo *Pirandello e il pirandellismo*, ma anche *Pirandello e la Sicilia* (1961), «alla luce del fatto che la maggior parte dei saggi ivi raccolti è stata scritta nel corso degli anni Cinquanta, e ben si presta a delineare il terreno ideologico sul quale le *Parrocchie* sono nate» (M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Roma, Inschibboleth, 2021, p. 61; prima edizione: Roma-Bari, Laterza, 1984).

intraprendere il proprio e consapevole cammino.³ Tutto questo spiega perché *Le parrocchie di Regalpetra* viene sempre interpretato come la mossa di apertura di quella lunga parabola intellettuale che contraddistingue la produzione letteraria di Leonardo Sciascia.⁴ Con parole brutali, e volutamente inesatte, potremmo dire che lo Sciascia prosatore, ossia intellettuale (e dunque saggista e narratore), nasca proprio con *Le parrocchie*.

Ricollocare *Le parrocchie* all'inizio della storia sciasciana, segnando dunque uno stacco con l'esordio poetico e una coesione con quanto viene dopo, apre però le porte a un altro problema, o – se si preferisce – a un *vulnus* interpretativo: quello che induce a leggere *Le parrocchie di Regalpetra* come l'opera che racchiude *in nuce* tutta la poetica di Sciascia. In questo modo il libro perde la sua specifica forza e diventa una sorta di condensato di un pensiero che troverà poi più adeguate forme di espressione. A fronte di indiscutibili ed evidenti riconoscimenti, *Le parrocchie* rischia sempre di essere letto in “funzione di”, o comunque di essere interpretato all'insegna dell'identità con le più celebri opere narrative, e non della differenza, così da individuare tratti specifici, unici e originali:

È stato detto – lo ricordava lo stesso Sciascia nella prefazione all'edizione del 1967 – che nelle *Parrocchie di Regalpetra* sono contenuti tutti i temi che ho poi, in altri libri, variamente svolto. E l'ho detto anch'io. In questo senso, quel critico che dalle *Parrocchie* cavò il giudizio che io fossi uno di quegli autori che scrivono un solo

3 Si ricordi che dopo questi due libri, nel '53 esce *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1953.

4 È la tesi di Claude Ambroise, che definisce *Le parrocchie di Regalpetra* «la prima vera opera sciasciana» (C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1996², p. 62).

libro e poi tacciono (e se non tacciono peggio per loro) aveva ragione (ma aveva torto, e sbagliava di grosso, nel non vedere che c'era nel libro un certo retroterra culturale che, anche in mancanza d'altro, sarebbe bastato a farmi scrivere altri libri). tutti i miei libri ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti i dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati.⁵

Certamente è innegabile che la poetica di Sciascia sia contraddistinta da una fedeltà ad alcuni determinati argomenti, come appunto la «continua sconfitta della ragione», la Sicilia, il potere, la politica, e ad alcuni procedimenti stilistici, come «l'ibridazione tra generi letterari»,⁶ una tensione saggistica e un costante realismo: tutti elementi che sono presenti ne *Le parrocchie di Regalpetra*. Sicché non è certamente assurdo leggere questo libro-inchiesta-reportage come il volume che già contiene tutti gli altri. E tuttavia una lettura di questo tipo impoverisce il testo, lo confina all'interno della cittadella sciasciana e impedisce

5 L. SCIASCIA, *Prefazione* a ID., *Le parrocchie di Regalpetra*, Milano, Adelphi 1991, pp. 3-4 (si cita da questa edizione – in cui è riportata solo la parte della *Prefazione* relativa a *Le parrocchie* – perché più facilmente reperibile). Ha insistito molto su questa continuità Gabriele Pedullà, secondo cui «Questa dichiarazione retrospettiva (e al tempo stesso programmatica) può essere accolta come un ottimo viatico alla lettura di Sciascia» (G. PEDULLÀ, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», 2003, nn. 47-48, pp. 175-212: p. 207; su questo aspetto cfr. M. CHU, *Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality*, in «Italica», Spring, 1998, vol. 75, n. 1, pp. 78-92, in particolare p. 80).

6 E. ZINATO, *Ibridazione fra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 165-177: p. 165.

di coglierne quei tratti di originalità – stilistica e di genere – che sono invece spiegabili alla luce del contesto letterario.⁷ Per questo motivo *Le parrocchie di Regalpetra* va declinato non solo in senso diacronico (il futuro Sciascia), ma anche in senso sincronico (cosa accade negli anni di pubblicazione dell'opera).

2. *Un'opera della metà degli anni Cinquanta*

Non si riesce a comprendere fino in fondo l'operazione compiuta da Sciascia se non si tiene presente che *Le parrocchie di Regalpetra* è un'opera degli anni 1954-1956. L'origine del volume è stata raccontata dallo stesso Sciascia:

Nel 1954, sul finire dell'anno scolastico, mentre compilavo quell'atto di ufficio che è, nel registro di classe, la cronaca (appena una colonna per tutto un mese: ed è, come tutti gli atti di ufficio, un banale resoconto improntato al *tutto va bene*), mi venne l'idea di scrivere una più vera cronaca dell'anno di scuola che stava per finire. E la scrissi in pochi giorni, e qualche pagina a scuola, mentre i ragazzi disegnavano o risolvevano qualche esercizio di aritmetica.⁸

7 Proprio letture di questo tipo, portate all'eccesso, conducono all'idea di Sciascia autore di un unico libro (o sempre del medesimo libro), e dunque – a conti fatti – con un «coefficiente d'inventività (di fantasia) [...] tendenzialmente basso» (A. PIETROPAOLO, *Il giallo contestuale di Leonardo Sciascia*, in «Strumenti critici», XII, 84, maggio 1997, pp. 221-259: p. 223; ma cfr. la dura replica di G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 1999, in particolare pp. 21-24).

8 SCIASCIA, *Prefazione*, cit., p. 3.

Si tratta com'è noto delle *Cronache scolastiche*, poi inviate a Calvino, e da lì pubblicate su «Nuovi Argomenti», nel numero 12 di gennaio-febbraio del 1955. L'anno successivo, dopo un'altra anticipazione su «Nuova Corrente» sempre nel '55, esce per Laterza il volume, comprensivo delle *Cronache* e di altri sette capitoli.⁹ È storia nota, che qui recuperiamo velocemente solo per sottolineare come *Le parrocchie di Regalpetra* venga scritto e poi pubblicato proprio negli anni di crisi del neorealismo, ossia più specificamente di quel romanzo realistico di derivazione resistenziale, improntato all'ottimismo, al populismo e a una fiduciosa tensione teleologica della storia. Si ricordi, solo per citare i «fatti letterari»¹⁰ più noti, che nel '55 esce *Ragazzi di vita*, che spiazza l'orizzonte d'attesa, sia per motivi linguistici, sia per motivi ideologici; ma soprattutto il '55 è l'anno della polemica su *Metello*, che di fatto chiude definitivamente una certa fase del neorealismo italiano, e libera quelle energie creative che agiranno nei

9 Per i vari passaggi che conducono al libro cfr. P. SQUILLACIOTI, *Note ai testi*, in L. SCIASCIA, *Opere. Inquisizioni, memorie, saggi*, vol. II, t. I, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014, pp. 1249-1275. Sul passaggio dai registri scolastici compilati da Sciascia alle *Cronache*, fondamentale è il volume di B. DISTEFANO, *Sciascia maestro. Lo scrittore insegnante, i registri di classe e l'impegno pedagogico*, Roma, Carocci 2019, in particolare pp. 123-136 (alle pp. 137-160 si possono leggere le trascrizioni dei registri).

10 Uso questa espressione nell'accezione proposta esplicitamente da T. ALBALADEJO e F. CHICO RICO, *L'ampliamento della teoria del linguaggio letterario e l'analisi del fatto letterario*, in *Prospettive di semiotica del testo*, a cura di L. VITACOLONNA, Lanciano, Carabba, 2010, pp. 145-176; per una messa in pratica di questa sollecitazione teorica rimando al saggio di M. MARTINENGO (a cui devo questa indicazione bibliografica), *Quando teoria e prassi non vanno all'unisono. Sperimentazione formale e impegno civile nell'opera di Consolo*, in «L'Ellisse», XV, 2, 2020, pp. 133-147.

secondi anni Cinquanta (si pensi al *Pasticciaccio* del '57), per poi deflagrare definitivamente nel '63 (non solo con la neoavanguardia), quando si aprirà una nuova stagione letteraria.¹¹ Insomma, quello che qui si vuole sostenere è che *Le parrocchie di Regalpetra* rappresenta una risposta coraggiosa e consapevole al clima ormai un po' stanco della narrativa italiana, ancora ostaggio del clima postbellico. Si tratterebbe, secondo la nostra lettura, di una proposta di scrittura tutta proiettata verso l'uscita da quel realismo anni Quaranta (e poi proseguito più faticosamente nei Cinquanta) aperto da *Uomini e no*, terminato da *Metello* e che aveva trovato ne *L'Agnese va a morire* la sua più organica e felice realizzazione. E non è un caso che un tentativo così estremo, come quello delle *Parrocchie* il cui genere letterario non è definibile una volta per tutte, sia portato avanti da un autore come Sciascia, che da un lato appartiene alla generazione di Calvino, di Fenoglio e di tanti altri scrittori che hanno esordito nell'immediato dopoguerra, e dunque hanno contribuito alla creazione di un certo tipo di letteratura; ma dall'altro lato Sciascia è un esordiente (con i distinguo già detti), e dunque non compromesso con le poetiche del dopoguerra e senza niente di cui farsi perdonare.¹² Sicché Sciascia è un trentacinquenne,

11 Per motivi che abbiamo spiegato altrove, il «neorealismo» italiano ha il suo battesimo con *Gli indifferenti* (1929) e si chiude con i primi anni Sessanta, e più specificamente – per ricorrere a una data simbolica – con il 1963, anno della Neoavanguardia, ma anche dell'esordio di nuovi narratori, e del congedo a poetiche realistiche da parte di romanzieri affermati (*La giornata d'uno scrutatore* di Calvino). Per questo motivo nel corso di questo intervento sentiamo ogni volta che ci riferiamo al romanzo resistenziale o del secondo dopoguerra sentiamo l'esigenza di puntualizzare con formule del tipo “neorealismo postbellico”, “degli anni Quaranta-Cinquanta”, ecc.

12 Su *Le parrocchie* e il neorealismo cfr. N. ZAGO, *Il primo e l'ultimo Sciascia*, in ID., *L'ombra del moderno*,

esordiente tardivo, che si è formato all'interno di un clima letterario, a cui non ha dato contributi, ma di cui ora cerca di liberarsi, con un'opera che è un incrocio tra saggio, reportage, fiction, narrativa, autobiografia, memoria, diario e altre e più sfumate forme di prosa: «uno dei testi più complessi e inclassificabili della storia della narrativa italiana secondo-novecentesca». ¹³

Che Sciascia intendesse dialogare in primo luogo con gli agenti del campo letterario, e dunque comprendesse che la sua collocazione era antagonista a quella del neorealismo postbellico, è un dato che si ricava facilmente dalla storia della pubblicazione del testo. In modo particolare da tre elementi:

1. Sciascia invia il testo delle *Cronache letterarie* a Calvino, con l'obiettivo di trovare spazio nei Gettoni, ossia in una collana non solo dichiaratamente letteraria, ma fondata da Vittorini nel '51 proprio per chiudere con il neorealismo populista e resistenziale. Il suo obiettivo dunque è contribuire al progetto di svecchiamento portato avanti da Vittorini, di cui evidentemente

Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1992, pp. 135-152; ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., in particolare p. 86 (in cui si legge: «*Le parrocchie* sono assai distanti dalla temperie neorealistica di alcuni libri coevi, specie da certe punte di provocazione antiformale e antirondesca che si facevano forte del primato dei fatti sulla coscienza dell'autore»). Ma ancor prima, era stato Calvino a comprendere l'attacco di Sciascia al neorealismo documentario: «La cosa tua più forte resta le *Cronache scolastiche*. È una cosa che esce dalla letteratura "documentaria" di questi anni, perché non c'è solo il documentario, ma ci sei tu dentro che guardi. Sono convinto che se tu continui a guardare intorno a te e dentro di te con altrettanto coraggio puoi darci altre cose di quella forza. Ma non "pezzi di costume". Chi se ne frega del costume?» (I. CALVINO, *Lettere 1950-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano, Mondadori, 2000, p. 517).

13 F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, Bologna, Pendragon, 2017, p. 43.

Sciascia condivide gli intenti, e a cui sente di poter dare un contributo. E d'altro canto lo stesso Vittorini non esita a riconoscere in Sciascia uno strumento per portare avanti il suo discorso culturale:¹⁴ un discorso che – ovviamente – riguarda specificamente la narrativa. Sciascia e Vittorini, insomma, vedono entrambi nelle *Cronache scolastiche* del '55 non un testo documentaristico, ma un pezzo di narrativa che si ponga come modello, o che comunque possa partecipare al dibattito sulla nuova narrativa;

2. anche la scelta di Laterza va interpretata. Certamente c'è in Sciascia dell'ovvio tatticismo, reso ancora più impellente dalla precaria condizione di esordiente (o «quasi esordiente»)¹⁵ Laterza può garantire a Sciascia qualcosa in più rispetto ai Gettoni: infatti è un editore molto radicato al Sud, e che ancora gode del prestigio passato. Tuttavia, già a partire dal 1935, è entrato in una crisi culturale, a causa di un impero crociano non più al passo con i tempi, che ha scatenato una piccola fuga degli intellettuali verso Einaudi.¹⁶ Ebbene la morte di

14 Non a caso, nel '58, uscirà nei Gettoni *Gli zii di Sicilia*.

15 G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 167.

16 Ricorda Vito Laterza: «Dopo il 1935 tutto cambia. Può sembrare uno stacco netto e preciso. Ma bisogna tenere il conto degli anni. Bisogna tenere conto che Croce era allora alla soglia dei settant'anni e non controllava più le nuove culture emergenti. Arrivato al 1935, l'uomo diventa esclusivista, come non era stato prima. Se non sei con me, sei contro di me e quindi... allontana e rigetta tutti i giovani, che non sono alla sua linea. Questi giovani – che non erano allora più ragazzini, erano trentacinquenni, quarantenni – non hanno più voglia di passare sotto le forche caudine (parole testuali di Gianfranco Contini, non scritte, dette a me personalmente). [...] Chi erano questi giovani? Si chiamavano Massimo Mila, Gianfranco Contini, Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, i quali passarono tutti con il nuovo gruppo editoriale [Einaudi]. E si ricordi che si trattava

Croce impone a Vito Laterza di rinnovare il catalogo e di cercare una nuova generazione di autori: Sciascia è uno di questi. Pertanto Sciascia, autore del Sud che scrive del Sud, sceglie la casa editrice in cui da un lato sembra avere maggiore spazio (ci sono ancora pochi autori, e peraltro nessun narratore) e dall'altro si dà voce a un meridionalismo maturo e severo, che sembra essere quello che anima *Le parrocchie*, e che ha però bisogno anche di un passo narrativo per riuscire a parlare con i lettori. Del resto è abbastanza evidente come a metà degli anni Cinquanta Vito Laterza punti anche su narratori e poeti: oltre agli scritti di Sciascia, vengono pubblicati *Contadini del Sud* (1954) e *L'uva puttana* (1955) di Scotellaro, e *I minatori della Maremma* (1956) di Bianciardi e Cassola. Insomma anche in questo caso Sciascia si colloca lungo l'onda lunga di quel rinnovamento, che vede nella letteratura uno dei suoi privilegiati strumenti di realizzazione;

3. infine sarà una mera casualità, ma anche le anticipazioni dell'opera avvengono su riviste che – come era d'uso all'epoca – si autoproclamano, già dal titolo, innovative: «Nuovi Argomenti» e «Nuova Corrente», a cui è da aggiungere una pubblicazione su «Tempo presente» nel 1956.¹⁷ Ed è decisivo il fatto che le prime due sono periodici letterari, mentre solo la terza – fondata da Silone e Chiaromonte – è una rivista di politica: ma quest'ultima pubblicazione arriva quando ormai il libro è prossimo a uscire targato Laterza (ossia da un editore non letterario) e dunque ha obiettivi

di intellettuali tutti molto vicini a Croce» (V. LATERZA, *Non solo Croce*, in «Meridiana», 14, mag. 1992, pp. 221-241: p. 225); nella stessa intervista Laterza ricorda: «ho pubblicato narrativa solo in casi eccezionali. Ad esempio, un libro di Sciascia che era molto bello...» (*ivi*, p. 235).

17 Cfr. L. SCIASCIA, *Cronache regalpetresi*, in «Tempo Presente», I, 1, aprile 1956, pp. 52-55.

anche commerciali (e inoltre vi trovano spazio pagine che compariranno solo nella seconda edizione del volume). Sicché, questa dinamica ci mostra come le scelte di Sciascia abbiano guardato a testate attente alla narrativa contemporanea, e meno ai reportage documentaristici.

Senz'altro sono solo tre tracce, peraltro qui appena accennate per ovvie ragioni di spazio, che però indicano in maniera abbastanza nitida l'intenzione di Sciascia di dialogare in primis con i letterati. Certamente il suo libro ha un carattere sociologico, ma il suo destinatario ideale – almeno nelle intenzioni dell'autore e nelle mosse da lui compiute (contatti con Vittorini e Calvino per i Gettoni, le anticipazioni su «Nuovi Argomenti» e «Nuova Corrente») – è il lettore di romanzi, al quale si cerca di offrire un prodotto diverso dall'ormai prevedibile romanzo neorealista.

3. *Un libro al passo con i tempi*

Le parrocchie di Regalpetra descrive dietro il toponimo inventato (che tradisce anche un omaggio a Nino Savarese)¹⁸ la storia e la vita di Racalmuto, ricorrendo a piccoli eventi, aneddoti, usi, costumi e abitudini. A ben vedere, più

18 È Sciascia stesso a rivelarlo, nella prefazione del 1967: «Debbo aggiungere che il nome del paese, Regalpetra, contiene due ragioni: la prima, che nelle antiche carte Racalmuto (cui in parte le cronache del libro si riferiscono) è segnata come Regalmuto; la seconda, che volevo in qualche modo rendere omaggio a Nino Savarese, autore dei *fatti di Petra*. Di questa seconda ragione molti, forse, si meraviglieranno: ma a parte l'affezione che ho sempre avuto per l'opera di Savarese, e specialmente là dove tocca i miti e le storie della terra siciliana, debbo confessare che proprio sugli scrittori "rondisti" – Savarese, Cecchi, Barilli – ho imparato a scrivere» (SCIASCIA, *Prefazione*, cit., p. 3).

che descrivere, Sciascia *racconta* la vita del suo paese, che è – come lascia intendere la creazione del nome di Regalpetra – sineddoche di tutti i piccoli paesi siciliani. Torneremo tra breve sui procedimenti formali che confermano e smentiscono lo statuto di racconto. Per ora ci preme maggiormente notare come la soluzione escogitata da Sciascia per smarcarsi dai confini del realismo postbellico non sia un unicum nel panorama letterario italiano. Si pensi che nello stesso anno de *Le parrocchie*, il 1956, esce come già detto *I minatori della Maremma* di Bianciardi e Cassola. Anche in questo caso abbiamo un'attenzione alle condizioni del popolo (i minatori di Ribolla, Baccinello, Niccioleta, Gavorrano, ossia del grossetano), l'indugiare su piccoli aneddoti che hanno un taglio smaccatamente narrativo, una struttura che rispetta l'ordine cronologico, e che in questo caso ha anche una tensione verso la fine (tragica): *La sciagura di Ribolla*, avvenuta per una serie di errori e noncuranze, di cui è responsabile in primo luogo la Montecatini. E se l'anno prima, nel 1955, Carlo Levi pubblica *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, un resoconto narrativo volto a denunciare la «più estrema miseria contadina»,¹⁹ il vero modello sciasciano è *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore, uscito proprio per Laterza nel 1951 (seguirà, sempre nel '56, *Un cafone all'inferno*, un reportage sulla Puglia degli anni Cinquanta). Anche quello di Fiore è un libro non riconducibile a un genere preciso: nasce nel '25 come una serie di «lettere aperte» a Piero Gobetti, da pubblicare su «Rivoluzione liberale», e poi una volta montato acquista uno statuto narrativo (temporalità interna, presenza tangibile del narratore, montaggio

19 C. LEVI, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955, p. 109. Si ricordi che il libro di Carlo Levi esce nella stessa collana dei Saggi, presso la quale tre anni più tardi verrà ripubblicato *Se questo è un uomo*, a dimostrazione di una ricerca da parte degli editori, a metà degli anni Cinquanta, di una scrittura che si collocasse a metà tra letteratura/narrazione e storia/documentazione.

degli eventi, gusto dell'aneddoto), senza però perdere la sua fisionomia saggistica.

Ma è soprattutto da un punto di vista ideologico che è ravvisabile una «funzione Fiore» in Sciascia: il riferimento è a quel «meridionalismo gobettiano e azionista, socialista e liberale» o «meridionalismo definibile come “regionalismo dal basso”»²⁰ che informa tutta l'opera di Fiore, e che consente a Sciascia di portare avanti le istanze di «un meridionalismo non lamentoso»,²¹ e conscio invece dei limiti e delle prospettive del Mezzogiorno italiano. Non è un caso che in un ricordo sulla «Rassegna pugliese», nel 1967, Sciascia non solo confesserà il suo «debito [...] verso lo scrittore e verso l'uomo», ma a Fiore dedicherà *Le parrocchie*, uscite da Laterza proprio per merito suo:

non ho mai, per discrezione, per timore di legare il nome di una persona a un fatto che, intrinsecamente o negli effetti, può risultare un fallimento, dedicato a nessuno un mio libro: ma idealmente *Le parrocchie di Regalpetra*, dopo più di dieci anni posso dirlo, è dedicato a Tommaso Fiore.²²

I libri di Fiore, al pari di quelli di Sciascia e di Bianciardi e Cassola (in parte di Levi), hanno un'impostazione in chiara assonanza con la sociologia gramsciana dei *Quaderni*: la trascrizione di alcune statistiche, per lo più legate a usi e costumi del quotidiano, la messa in rilievo delle miserrime

20 MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., pp. 172, 172, 174.

21 T. DE MAURO, *Introduzione* a L. SCIASCIA-V. LATERZA, *L'invenzione di Regalpetra. Carteggio 1955-1988*, Roma-Bari, Laterza, 2016, p. VIII.

22 Intervento senza titolo, uscito su «Rassegna pugliese», nn. 4-7, aprile-luglio 1967, p. 452; ora, col titolo *Le “formiche” ci sono ancora. Per Tommaso Fiore*, in Moliterni, *Sciascia moderno*, pp. 199-200: p. 200.

condizioni di vita che collocano l'ambiente al di qua di ogni livello di civilizzazione minima (almeno per i canoni del mondo industriale occidentale), e conseguente condanna dei responsabili di questa situazione (capitalisti e fascisti).²³ Ma ciò che è esplicito in *Un popolo di formiche*, e che si ritrova anche ne *I minatori della Maremma* e ne *Le parrocchie*, è il bisogno profondo di raccontare affinché si superi il mero stadio di conoscenza, per giungere a una qualche forma di comprensione, certamente più profonda. Nella prima delle sue lettere a Gobetti, Fiore scrive:

Ma insomma, di che debbo scriverti? Perché non riprendi una delle tante pubblicazioni meridionalistiche di venti, trent'anni fa, e le ristampi tale e quale? Chi si accorgerebbe che del tempo è passato inutilmente? Ne conosco io di fieramente catoniana, scritte da avvocati radico-socialisti, e scritte... quasi bene, da renderle quasi... sul serio [...]

In genere quello che manca a voi non è la conoscenza dei nostri problemi, ma piuttosto del colorito speciale di essi e delle nostre cose: voi altri fate degli schemi, ed io ne leggo di ottimi, in cui il Mezzogiorno entra come quadro in una bella cornice: dopo qualche giorno ti accorgi che la figura è un po' di traverso. Insomma, se proprio ci tieni potrò scriverti qualcosa, come via via mi viene, sui nostri uomini, quelli almeno che conosco o di cui ho sentito

23 Proprio in riferimento all'apprendistato sciasciano degli anni Cinquanta, e alla sua intersezione con Gramsci, Onofri scrive: «Il cammino di Sciascia verso il realismo non potrebbe dirsi perfettamente tracciato se si tacesse dell'incontro con Gramsci, il cui caso si era imposto prepotentemente all'attenzione culturale nell'immediato dopoguerra» (ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 60). Ma su questi aspetti cfr. F. MOLITERNI, *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2024, in particolare il capitolo *Gramsci, Sciascia e il Sud* (pp. 65-75).

parlare, sulle nostre cose e sui nostri paesi, senza nessuna pretesa di teorizzazione o di soluzioni definitive.²⁴

Secondo Fiore, dunque, non basta avere contatto con i dati e con le statistiche, la cui importanza non viene mai messa in discussione, ma occorre conoscere le persone e i luoghi, e le loro storie. È quanto accade anche con Bianciardi e Cassola (che inseriscono a fine volume le biografie dei minatori), con Levi, con Scotellaro, e chiaramente con Sciascia. Sembra che questi libri condividano l'assunto che la letteratura, quando vuole, «sa essere più vera della realtà».²⁵ In questo modo i lavori che abbiamo citato, e *Le parrocchie* in particolare, ricorrono a una struttura narrativa e letteraria – alla fiction per essere più diretti – al fine di cogliere più profondamente il “vero”; assolvono dunque proprio a quel compito che il neorealismo – sin dai tempi di Moravia, di Alvaro, di Brancati – si era posto, e che all'inizio degli anni Cinquanta non era più capace di rispettare: l'eccesso di ideologia, di ottimismo e di azione allontanava dal vero e dal reale.

Sicché proprio mentre il romanzo conosce i suoi primi segni di crisi, Sciascia, Fiore, Cassola, Bianciardi, Levi propongono una via alternativa, che salvi racconto e mimesis, letteratura e storia, narrativa e documento. E quanto Sciascia rimanga fedele a questa miscela è storia ben nota, che non occorre ribadire qui: si ricordi solo che *Le parrocchie* (dopo una seconda edizione del '63) viene ristampato

24 T. FIORE, *Un popolo di formiche*, Bari, Laterza, 1951, ora ristampato a Bari, Palomar, 2020: le citazioni, tratte da quest'ultima edizione, si trovano alle pp. 20 e 21.

25 La frase è di Sciascia; la citazione tratta da D. PRIVITERA, *Nel nome del Padre e del... padrino. Chiesa e mafia nella letteratura siciliana*, in «Italice», spring 2015, vol. 92, n. 1, pp. 33-42: pp. 34-35. Sempre Privitera sottolinea le sferzate contro la Chiesa e contro i suoi privilegi che si leggono ne *Le parrocchie* (ivi, p. 38).

nel '67 insieme a *La morte dell'Inquisitore*, un testo che poggia su documenti storici reali, che non teme la sfida del racconto, e che cerca il vero in maniera razionale e lucida. Si tratta di un tipo di scrittura che – per riprendere le definizioni contenute nel carteggio con Laterza e riferite a *Regalpetra* – conduce a un «libro», un «libretto», un «pamphlet», a delle «memorie»,²⁶ a delle *Cronache* (per riprendere il titolo delle *Cronache scolastiche*), ossia a testi non facilmente etichettabili, che però sanno indicare un percorso che superi la stagione letteraria del secondo dopoguerra.²⁷

4. *Per uscire dal dopoguerra, per restare nel realismo*

Il discorso sin qui condotto ha cercato di incrociare due dati, che appaiono fondamentali per inquadrare un'opera apparentemente inclassificabile come *Le parrocchie di Regalpetra*: da un lato il contesto, che vede il neorealismo postbellico – ossia un particolare tipo di neorealismo – in

26 Sono le definizioni che si possono nel leggere nel carteggio Sciascia-Laterza. Si tenga presente che anche nella ricezione critica *Le parrocchie* viene declinato come una «raccolta di racconti» (Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, cit. p. 207), un generico «book» (J.A. GAERTNER, recensione a *Le parrocchie di Regalpetra*, in «Board of Regents of the University of Oklahoma», vol. 31, n. 2, Spring, 1957, p. 191), o a un'«autobiografia» (M.B. PAGLIARA GIACOVAZZO, *Le parrocchie di Regalpetra tra autobiografia e storia*, in *Letteratura e Storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*, vol. II, Firenze, Olschki, 1989, p. 633).

27 Arriva a conclusioni parzialmente diverse, ma rilevano gli stessi elementi e lo stesso rapporto con la narrativa coeva, Giuseppe Traina: «È proprio questa mescolanza così riuscita che spiega perché il libro segni, insieme, la fine dell'esperienza neorealista e uno dei suoi risultati più alti» (TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 168).

una crisi senza vie d'uscita, sancita definitivamente dalla polemica su *Metello*, vero e proprio simbolico atto funerario di una stagione; e dall'altro la natura ibrida del testo sciasciano, a metà tra varie forme di scrittura argomentativa (storica, saggistica, documentaria, autobiografica, giornalistica, di costume, ecc.) e un'insopprimibile tensione narrativa e letteraria.²⁸

Ora, a ben vedere, la forza de *Le parrocchie* è proprio nell'incrociare e nel sovvertire di senso elementi narrativi e saggistici, per amalgamarli poi in una forma letteraria e culturale oggettivamente innovativa (molto più coraggiosa dell'operazione compiuta da Carlo Levi, da Bianciardi e Cassola, e ovviamente da Fiore).²⁹ Sciascia infatti recupera proprio gli elementi che avevano maggiormente infiacchito il romanzo del dopoguerra, riproponendoli in chiave palesemente saggistica, come dimostra l'uso costante e ossessivo del presente indicativo, tempo commentativo per eccellenza ricorrendo alla terminologia di Weinrich.³⁰

28 Ha evidenziato la presenza di fonti classiche nel testo G. BUFALINO, *Rilettura delle Parrocchie*, in ID., *Il fiele ibleo*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1995, ora in ID., *Opere II (1989-1996)*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1067-1068. Per quanto riguarda le fonti moderne (Boccaccio e Verga nelle *Cronache* ad esempio), cfr. DISTEFANO, *Sciascia maestro*, cit., p. 133-134. Sulle fonti moderne (Courier – indicato dallo stesso Sciascia –, Pirandello, Brancati, Vittorini), cfr. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., pp. 75-77).

29 Coglie questo aspetto Ambroise, secondo cui Sciascia ad esempio in alcuni passaggi «fa effettivamente una presentazione tecnica [sulle saline nel caso specifico]. Senonché, dopo, prende spunto dalla riflessione di un salinaro per ricreare l'atmosfera fiabesco-religiosa della grotta di sale» (AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 74).

30 Il riferimento è ovviamente a H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978. Non occorre riportare esempi sull'uso del presente indicativo, che è tempo dominante del testo, se non per segnalare l'uso

Innanzitutto Sciascia fa suo il dato documentario, che invece con il passare del tempo aveva finito per essere un fardello per quel patto realistico siglato nel secondo dopoguerra dalla narrativa italiana. Ha ragione Traina quando sottolinea la «certosina ricerca d'archivio» condotta da Sciascia per scrivere *Le parrocchie*: ma questi documenti – lo abbiamo già detto – vengono inseriti in statistiche e offerti come elementi utili alla conoscenza razionale;

anche nei casi in cui Sciascia avrebbe potuto usare un preterito: «L'avvocato che è candidato locale dei fascisti apre la sua campagna elettorale il 25 aprile. La sede del MSI è in quella che era la casa del fascio, una vecchia casa d'affitto con balconi spagnoleschi, i cornicioni di massiccio barocco; macchie rigogliose di capperi vengono fuori dal muro, come rampicanti si torcono lungo i tubi delle grondaie. L'aspetto di sepolcro abbandonato che ha la casa, e le necrofile insegne, trovano in quelle macchie di capperi l'unica nota viva. Poiché per i fascisti è giornata di lutto, c'è anche la bandiera col nastro nero: e nel discorso del candidato tutto il ciarpame funerario vien fuori, come un carro funebre il discorso si muove tra siepi di gagliardetti, in un migliaio di aggettivi la patria piange la sua perduta grandezza. Il segretario della DC ascolta e prende appunti su un foglietto, forse annota le frasi più apologetiche» (SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., pp. 144-145; per maggiore praticità e più facile reperibilità, si continua a citare dall'edizione Adelphi, che ripropone la versione ampliata del libro, in quanto il testo è rimasto invariato; per correttezza filologica d'ora in avanti si indica tuttavia anche il riferimento all'edizione Laterza del 1955: p. 164). È significativo, inoltre, notare come anche il passato remoto non abbia un tono narrativo, ma – dato l'argomento trattato e la precisione terminologica – svolga la funzione di dare al testo un registro decisamente storiografico; cfr. il seguente esempio: «Dal '51 al '54 la situazione si cristallizzò, nessuno osò portare in Consiglio una proposta di sfiducia per il sindaco; e il sindaco, a dispetto di quelli che aspettavano le sue dimissioni, restò abbarbicato al suo posto» (ivi, p.79; ed. 1955: p. 87).

e infatti vengono poi discussi e argomentati.³¹ Al tempo stesso questi dati hanno il chiaro obiettivo, mai nascosto, di denuncia sociale.³² Ma diversamente da quanto accade nei romanzi resistenziali e nei loro immediati epigoni, non c'è traccia di quell'ottimismo che contraddistingue il (giustamente) euforico intellettuale all'alba della caduta del fascismo e poi della Liberazione. Un sentimento cupo e di tragico realismo attraversa le pagine de *Le parrocchie*,

31 Cfr. la seguente citazione tratta dal capitolo su *I salinari*: «I rilievi clinici e le ricerche di laboratorio cui faccio riferimento sono dovuti a un giovane medico di Racalmuto (paese il cui territorio confina con quello di Regalpetra, e altrettanto ricco di saline), il dottor Nicolò La Rocca, che sotto la guida del professor Fradà, docente di medicina del lavoro presso l'Università di Palermo, ha svolto una interessante tesi. Il dottor La Rocca ha esaminato un gruppo di cinquantaquattro lavoratori, di età tra i diciannove e i sessanta, che con attribuzioni varie lavorano nelle cave di salgemma da un minimo di un anno a un massimo di ventotto. L'alimentazione di questi uomini è quasi esclusivamente costituita da idrati di carbonio: pane e cipolla cruda o pane e sarda salata nei due pasti che consumano sul posto di lavoro; la sera, a casa, una minestra a base di pasta di scarto e verdure; la pastasciutta solo la domenica. Quasi tutti accusano dolori reumatici, particolarmente nella stagione invernale, anche alle ginocchia e nel tratto lombare della colonna vertebrale; l'ambiente di lavoro è dominato da un clima umido (in estate la temperatura nella miniera è di 22-24° con umidità relativa del 60-65%, mentre la temperatura esterna è, in media, di 34° con umidità relativa del 42%) e, in relazione alle manifestazioni reumatiche, è da tenere presente che fino a pochi anni addietro i lavoratori trasportavano a spalla il minerale dal luogo di abbattimento agli imbocchi della miniera; e ancora, quando nell'abbattimento del minerale vengono a crearsi dei dislivelli, il trasporto fino all'autocarro viene compiuto a spalla» (*ivi*, p. 131; ed. 1955: p. 151).

32 Secondo Michela Morante «The style of *Le parrocchie* is critical and polemical» (M. MORANTE, *The writer*, in «World Literature Today», Winter, 1991, vol. 65, n. 1, pp. 65-68: p. 66).

senza che però tutto ciò conduca a irredimibile rassegnazione. La denuncia sociale di Sciascia rovescia sia la fiducia nello storicismo teleologico che in forme più o meno palesi aveva informato molta produzione culturale a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta, sia la figura (spesso attribuita proprio a Sciascia) dell'intellettuale scoraggiato e perdente. La consapevolezza dell'immobilità storica che contraddistingue la storia sociale del nostro paese, della forza insuperabile del potere capace di adattarsi a tutte le situazioni, e anche dell'isolamento vissuto dall'intellettuale nel mondo occidentale, non spegne l'ottimismo della ragione e della volontà nei confronti di qualche pur piccolo cambiamento. Lo rivendica lo stesso Sciascia nella sua intervista ad Accrocca, quando ricorda che proprio dopo la pubblicazione de *Le parrocchie* la paga dei salinari venne aumentata.³³

E tuttavia i dati storici e sociali non bastano a dire la verità, che invece può essere raggiunta proprio attraverso il linguaggio letterario, che crea empatia e soprattutto consente di dire ciò che non può essere affermato in maniera referenziale. Ciò che frena dunque lo statuto del saggio, e consente invece di recuperare il passo letterario (fino ad arrivare a una sorta di saggistica narrativa), sono due elementi formali. Innanzitutto la rappresentazione degli ambienti che – proprio come accade spesso in letteratura – diventano veri e propri personaggi, e non rimangono schiacciati alla pura funzione di sfondo: sia sufficiente citare le pagine del Circolo della Concordia che rispettano

33 Sostiene Sciascia, senza celare un legittimo orgoglio: «Fino al 1956 i salinari del mio paese lavoravano quindici ore al giorno per seicento lire, oggi guadagnano quasi il doppio e lavorano otto ore. La pubblicazione delle *Parrocchie di Regalpetra* è servita a qualcosa. Ritengo perciò che le pagine sui salinari siano le migliori che io finora abbia scritto» (E.F. ACCROCCA, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 381).

il patto realistico (le persone reali si sono allegramente riconosciute nei personaggi), ma offrono anche un ambiente capace di restituire al lettore un'antropologia sociale e culturale dell'uomo contemporaneo. E in secondo luogo – ed è l'elemento fondamentale del testo – la figura del narratore, che è autodiegetico:³⁴ Sciascia insomma si fa personaggio, passeggia e si muove per le strade di Regalpetra, e commenta – spesso con uscite ironiche; amare e ironiche³⁵

34 Per avere un'idea della "plasticità" del narratore di *Regalpetra* è sufficiente rileggere l'incipit delle *Cronache scolastiche*: «Si avvicina l'estate. A scuola mi aggiro tra i banchi per vincere il sonno. I ragazzi scribacchiano stracchi i loro esercizi. Cammino per vincere la colata di sonno che, se siedo, sento mi riempie come uno stampo vuoto. Nel turno pomeridiano, in questo mese di maggio, il sonno è una greve insidia. A casa non dormirei di certo, starei a leggere qualche libro, a scrivere un articolo o lettere agli amici. A scuola è diverso» (SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., p.95; ed. 1955: p. 105). Secondo Traina, «la sua [del narratore de *Le parrocchie*] è la voce di chi si chiama fuori rispetto a una mentalità eppure continua a far parte di una comunità, una voce dissenziente» (TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 167). Riferendosi più specificamente alle *Cronache*, Ambroise sostiene che «il maestro è coinvolto nella sua narrazione» (AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 66).

35 L'ironia del narratore non è solo lessicale, ma trova compimento soprattutto nel montaggio. Si veda ad esempio la pagina d'apertura de *Il circolo della concordia*: «Questo circolo, prima denominato dei nobili poi della concordia poi dopolavoro 3 gennaio, sotto l'AMG sede della Democrazia Sociale (il primo partito apparso in questa zona della Sicilia all'arrivo degli americani e dagli americani protetto) e infine ribattezzato della concordia, pare sia stato fondato prima del '66, se appunto nel '66 la popolazione, infuriata contro le sabaude leve, istintivamente trovando un certo rapporto tra la leva che toglieva i figli e i nobili che se ne stavano al circolo, *molto volenterosamente vi appiccò il fuoco*; ma pare ne ricevessero danno soltanto i mobili, le persone si erano squagliate al primo avviso, le sale

– gli eventi raccontati. Proprio questa figura di scrittore che si fa narratore, e che è anche personaggio, crea il virtuoso cortocircuito ideologico del testo. È infatti proprio la letteratura a rendere universale Regalpetra; ma al tempo stesso il narratore autodiegetico è anche drammaticamente singolo, e dunque portatore di una sua visione, inevitabilmente particolare.³⁶

restarono superficialmente sconciate» (SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., p. 49, corsivo mio; ed. 1955: p. 53). Oppure si veda quest'altra citazione, tratta dall'incipit, in cui è un inserto riconducibile al parlato, a creare un effetto sarcastico e ironico: «Invece ha avuto venti milioni dal governo per restaurare la chiesa, buttarla giù e rifarla più brutta; ha dovuto far rimuovere il sarcofago: e i regalpetresi hanno visto gratis l'Ill.mo don Girolamo del Carretto. Non tutti: perché il parroco subito si scoccò del pellegrinaggio tumultuoso, *non c'era sugo*, chiuse le porte della chiesa» (ivi, p. 10, corsivo mio; ed. 1955: p. 9). E si noti infine quando l'ironia, sempre con la tecnica del montaggio, diventa tanto più corrosiva quanto più si nasconde dietro dati puramente referenziali: «Così sollecitamente e pienamente il governo fascista risolse il problema idrico che i tubi che dovevano portare l'acqua a Regalpetra giunsero a questo scalo ferroviario nel 1938, furono ammuccchiati dietro i magazzini, da principio se ne interessarono i ragazzi, per giuoco vi si inconigliavano dentro, poi l'erba li coprì, restarono dimenticati nell'erba alta. *L'acqua arrivò nel 1950*» (ivi, pp. 28-29, corsivo mio; ed. 1955, pp. 30).

36 Un discorso a parte meritano i finali, che in tutti gli otto capitoli hanno un tono secco e uno stile assertivo, spesso realizzato attraverso soluzioni paratattiche («Un uomo deve amare ed odiare: mai aver pietà. Un uomo, dico. E io ero ancora un ragazzo», ivi pp. 48; ed. 1955, p. 52; si tratta del finale di *Breve cronaca del regime*; o si veda come si chiude *La storia di Regalpetra*: «Lo so – conclude l'altro – da sindaco queste cose [cioè le ruberie] meglio gli riescono amico degli amici è, se lo tenga buono», ivi, pp. 32; ed. 1955: p. 33). Tuttavia questa soluzione, che riserva al finale una piccola dose di disvelamento e dunque gli riserva una funzione più o meno narrativa, non è

Questo incrocio tra tensione all'universale e consapevolezza del particolare è la cifra culturale del giovane Sciascia: la sua più forte consapevolezza. Ma non si tratta di un unicum. Sciascia infatti non agisce da isolato all'interno di un contesto che propugna un realismo di primo grado, allegro e fiducioso, ma entra in scena quando ormai queste parole d'ordine sono entrate in crisi. Non è dunque una scheggia impazzita (come spesso, con parole più raffinate, è stato descritto, al fine di renderlo un irregolare), ma è esattamente figlio del proprio tempo, e con una consapevolezza storica, politica, letteraria e culturale di primo ordine: tale che gli ha consentito di licenziare un'opera apparentemente inclassificabile (perché oggettivamente originale), ma decisiva insieme ad altre per scrivere un'ulteriore pagina del neorealismo italiano.

specifici di racconti e di romanzi, e può essere facilmente utilizzata anche in chiave saggistica. E con questa duplice utilità in fondo Sciascia la adopera.

DA PIZZOLI A TORINO. IL VIAGGIO IN ITALIA DI NATALIA GINZBURG

1. Raccontare l'Italia: dagli anni Cinquanta agli anni Quaranta

1.1. Il reportage narrativo degli anni Cinquanta

Il viaggio in Italia, e specificamente in quella rurale e del Sud, è un genere quasi a sé stante della prosa del Novecento. Raggiunge il suo momento di espressione più completa intorno alla metà degli anni Cinquanta, con *Le parole sono pietre* di Carlo Levi, uscito nel '55, e *Le parrocchie di Regalpetra* – vero e proprio esordio letterario di Sciascia – apparso in libreria l'anno successivo; lo stesso in cui tra l'altro viene pubblicato *I minatori della Maremma* di Bianciardi e Cassola, pamphlet che non prende in esame il meridione, ma pur sempre il proletariato (quello rurale assunto e assorbito dall'industria). Inoltre uno dei modelli di riferimento di questi volumi è *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore (il cui rapporto con Sciascia è esplicito), che viene sì scritto nel '25, ma assume la forma di libro solo nel '51 (in anni in cui Laterza per rinnovare il suo catalogo indaga il libro di viaggio-inchiesta, meglio se firmato da letterati: Sciascia, Bianciardi e Cassola fungano da controprova, insieme a Rocco Scotellaro, la cui *Uva puttarella* esce postuma nel '53); mentre l'opera più ambiziosa di questo filone è chiaramente *Viaggio in Italia* di Piovene, compiuto (il viaggio) tra il '53 e il '56, e pubblicato da Mondadori nel 1957.

Ora, non è un caso – ovviamente – che editoria e narratori mostrino un particolare interesse per il volume-reportage proprio a metà degli anni Cinquanta. È proprio in quel momento, infatti, che una certa impalcatura realistica del

romanzo scricchiola pesantemente, e la struttura ideologica (e politica) che ne è alla base comincia a essere percepita come un freno e un fardello, anziché come un sostegno: la polemica su *Metello* del '55 sintetizza una crisi di parole d'ordine ravvisabile anche con *Ragazzi di vita* (sempre 1955) e ancor di più con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957, con il consueto problema che emerge ogni volta che si dice una data di pubblicazione gaddiana).¹ Non si tratta di attacchi al realismo (quello inaugurato da *Gli indifferenti* di Moravia), ma di una sua trasformazione, per una stagione che si protrarrà fino ai primi anni Sessanta. Ebbene proprio in questi anni di evoluzione, e per certi aspetti di crisi e di incertezze (è possibile continuare a scrivere romanzi nella stessa maniera in cui si faceva nel dopoguerra?), i produttori di prosa – romanzieri e grandi editori (non solo Laterza, ma anche Mondadori con Piovene, ed Einaudi con Carlo Levi)² – tentano la strada del reportage: un modo per rivendicare ed esercitare il ruolo di intellettuali che da sinistra criticano lo status quo e le deficienze sociali di un'Italia non pienamente ricostruita

1 Ha insistito molto sul 1956 come anno spartiacque nella cultura narrativa italiana del secondo Novecento, T. TORACCA, *Il romanzo neomodernista. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022. Sebbene io rimanga convinto che la cifra realistica sia dominante fino ai primi anni Sessanta (il '63 come data simbolica), è innegabile che già a metà degli anni Cinquanta si mette in moto una trasformazione che punta a superare il romanzo ben fatto, lineare, e tendenzialmente referenziale nei confronti della realtà. Le istanze di rinnovamento, naturalmente, si vedono ancor meglio nella genealogia delle riviste: nel '55 viene fondata «Officina», nel '56 «il Verri».

2 Nel 1958 Einaudi pubblica anche la nuova edizione (e prima einaudiana, com'è noto) di *Se questo è un uomo*, libro che esce non nei Coralli, ma nella collana dei saggi: è un'ulteriore dimostrazione di come l'editoria stia creando e occupando quella terra di confine che unisce e mescola fiction e non fiction.

e drammaticamente incompiuta. Allo stesso tempo non cedono completamente alla saggistica, giacché quasi tutti questi testi³ – che pure offrono statistiche, dati, elementi tipicamente sociologici – adottano le più elementari strategie narrative, per offrirsi al lettore non tanto come uno scritto argomentativo, quanto come un racconto: pertanto vi troviamo un narratore che è personaggio, dice “io” e si muove nello spazio sociale e geografico che descrive, altri personaggi che assumono contorni fortemente riconoscibili, lo scorrere del tempo narrativo. Si tratta di un’architettura narrativa che inevitabilmente deve sollecitare l’elemento emotivo del lettore: creare quell’empatia che la narrativa, e non la saggistica, è in grado di stabilire con chi legge, e che diventa veicolo di conoscenza. Sicché il reportage sull’Italia meridionale diventa un modo per superare un’impasse del realismo contemporaneo, continuando a raccontare storie vere e/o verosimili (quanto c’è di inventato ne *Le parrocchie di Regalpetra?*) e salvaguardando la funzione di scrittore impegnato (le cui modalità, in molte zone del romanzo italiano degli anni Cinquanta, apparivano troppo prevedibili, e dunque spuntate).

3 Rispetto a Sciascia, a Cassola e Bianciardi, a Carlo Levi e a Rocco Scotellaro, *Viaggio in Italia* di Guido Piovene segna uno scarto. È innanzitutto la vocazione enciclopedica del libro (la rappresentazione di tutta la penisola) a segnare una distanza da volumi che invece prendono in esame una zona circoscritta: e la diversa ampiezza dell’oggetto ha ricadute ideologiche, giacché in Piovene è sostanzialmente assente (o almeno latente) quella polemica sociale che invece agita gli altri testi qui menzionati (e in modo particolare gli scrittori del Sud, legati al pensiero meridionalista). Inoltre se Sciascia, Scotellaro e gli altri mettono in gioco elementi narrativi, come già detto, Piovene – che pure usa una prima persona diegetica – esaurisce la sua pagina nella descrizione e nella rappresentazione dei luoghi visitati.

1.2. *Il ritorno alla parola: regioni e città degli anni Quaranta*

Il reportage di viaggio con obiettivi di denuncia esplode negli anni Cinquanta, ma trova le sue origini nell'immediato dopoguerra. È a partire dal '45-'46 che gli scrittori e le scrittrici si mettono a raccontare quell'Italia povera e arretrata, che non poteva in alcun modo essere descritta sotto il regime. E la sede naturale per queste inchieste sono giornali e periodici: sicché anziché al libro – che prevede tempi più lunghi e un lettore più attrezzato e certamente abituato alla fruizione libraria – queste pagine tendono a esaurirsi con il singolo intervento, o tutt'al più con una serie di articoli, che non prevedono di essere poi raccolti in volume.⁴

In genere lo scritto si pone l'obiettivo di rilevare sacche – spesso molto estese – di povertà e di indigenza, che sembrano appartenere a un mondo lontano: in questo modo si denunciano i fallimenti del fascismo, un regime che è stato disastroso non solo per la politica estera (le continue guerre di aggressione) e nel campo dei diritti civili, ma anche a livello economico, non riuscendo a soddisfare i bisogni primari di gran parte della popolazione. Al contempo l'attenzione posta al sottosviluppo italiano (così viene rappresentato) per lo più da scrittori di sinistra si traduce implicitamente in una vicinanza ideologica al proletariato, che può anche avere ricadute positive a livello elettorale; e in ogni caso sancisce un'alleanza tra proletariato, intellettuali impegnati e partiti di sinistra; un'alleanza che trova ulteriore linfa e robusto sostegno nel caso di pubblicazioni su periodici apertamente schierati. È il caso ad esempio de «Il Politecnico», sulle cui colonne ha scritto anche Natalia

4 Diverso è il caso di *Cristo si è fermato a Eboli*, nato da subito come volume e riconducibile a una memorialistica di guerra, e specificamente a quella del detenuto politico, sia pure nella forma “minore” di confinato e non di prigioniero.

Ginzburg.⁵ Il giornale di Vittorini pubblica diversi resoconti sulle città e regioni italiane, e tutti in qualche modo si riconnettono a un filone storico sociale, che eleva a oggetto di indagine il meridione rurale, cui seguono le periferie delle grandi città e in misura minore le zone rurali del Nord.⁶

Osservando questi scritti da lontano, e dunque con l'obiettivo di coglierne i tratti dominanti, si nota che tutti appartengono a un filone storico-sociale. Ugo Vittorini, ad esempio, sulle pagine de «Il Politecnico» si occupa due volte della Puglia. In *Anche la Puglia è nostro paese* l'obiettivo è chiaramente – sin dal titolo – quello di denunciare una povertà che si è voluta tenere nascosta. La denuncia viene rilanciata anche dalle due foto di Monte Santangelo poste in prima pagina, che ritraggono case con una sola apertura «in cui possono stare anche distesi un uomo, una donna, due vecchi, sei o sette bambini e una bestia da soma. Né vi sono aperture superflue: c'è solo quella che serve ad entrare»; secondo la didascalia si tratta di un'architettura «semplice» e «razionale» che accoglie uomini condannati a essere ugualmente «razionali»; senza fastidiosi bisogni; buoni solo per quello che serve ai capitalisti: lavorare quando serve che lavorino e morir di fame quando

5 Cfr. N. GINZBURG, *Le scarpe rotte*, in «Il Politecnico», 16, 12 gennaio 1946, p. 4, poi in ID., *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi 1962, pp. 22-25 (come secondo testo dopo *Inverno in Abruzzo*).

6 Mentre le zone operaie delle grandi città del Nord non rientrano in questo schema: la condizione operaia non è un mondo altro da scoprire, ma è sotto gli occhi di tutti, e costituisce il quotidiano fronte di lotta. Per questa ragione viene affrontata negli articoli di politica (politica interna, lavoro, questioni sindacali) dei giornali. Naturalmente esistono delle eccezioni, e una di queste, come vedremo, è offerta proprio da Natalia Ginzburg.

serve che muoiano di fame». ⁷ L'articolo di Ugo Vittorini segue uno schema che ritroviamo in altri interventi: si apre con una parte storica (dall'anno Mille al basso Medioevo fino all'Unità d'Italia) volta a ristabilire le origini della povertà pugliese; in seguito si sofferma su un particolare di impatto, ossia la mancanza di fognature a Modugno, un paese di 12.000 abitanti ad appena otto chilometri da Bari («A Modugno soltanto trentadue famiglie hanno il cesso col pozzo nero che viene svuotato periodicamente. Tutte le altre non hanno che quell'angolo dietro una tenda, e quel vaso a cilindro o una latta vecchia»); ⁸ e si chiude sullo sfruttamento del lavoro esercitato dai capitalisti del Nord, che assumono i loro operai in Puglia, lì dove la forza lavoro costa meno, e poi portano via i prodotti. ⁹ Mentre in *Lettere*

7 U. VITTORINI, *Anche la Puglia è nostro paese*, in «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 1. Si tenga presente che accanto all'inchiesta di Ugo Vittorini è pubblicato, sempre in prima pagina, l'articolo di F. RODANO, *La famiglia mezzadrile*; a p. 2 invece (dove peraltro prosegue l'articolo di Vittorini) si trova un altro breve intervento di Ugo Vittorini (*Politica in Puglia*) e *Soldato delle Puglie* di Stefano Terra, su cui ci soffermeremo tra breve. Non è da dimenticare che già in due numeri precedenti «Il Politecnico», e sempre attraverso la figura di Ugo Vittorini si era occupato della Puglia: U. VITTORINI, *L'acqua delle Puglie*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 2 e ID., *La vendita dei "cozzali"*, in «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945, p. 2.

8 ID., *Anche la Puglia è nostro paese*, cit., p. 2; ma tutto l'articolo è incentrato sul problema della produzione di una forza lavoro che è spropositata rispetto all'offerta, e che per questo è costretta ad abbassare il suo prezzo: «Si produce per il consumo, ma chi consuma? Non c'è esportazione, non c'è stata mai. Il grano non esce nemmeno dalle masserie, mancano le strade vi sono i briganti...» (*ibidem*).

9 Si legge nell'articolo di Ugo Vittorini: «Davanti alla principale stazione ferroviaria di Modugno c'è uno stabilimento grandioso: produce cementi per la ditta Pesenti di Bergamo. In un giorno, mi dicono, scaraventa fuori tanto cemento da bastare

dalle Puglie, uscito nei numeri 35 e 36, Ugo Vittorini si sofferma sugli «andriesi [che] lottano contro questo mondo dei telefoni e della radio, che appartiene ai padroni».¹⁰ Lo schema dell'articolo vittoriniano è sostanzialmente simile a quello di altri reportage: anche Calvino quando si occupa della Liguria (che sia quella *magra e ossuta* che quella ricca di Sanremo) parte dalle origini storiche e poi indugia sulle dure condizioni di vita, assecondando una retorica certamente sincera ma a conti fatti prevedibile. Non smentiscono questo schema le pagine sulla Basilicata di Civis¹¹ o le riflessioni di Giorgio Caproni sulle periferie

alla costruzione dei cessi per tutte le case della cittadina, e tanto in un mese da bastare a costruire case nuove per tutti gli abitanti che oggi vivono in quelle buche nere. Dove va a finire il cemento che si produce a Modugno? Niente o quasi niente se ne adopera a Modugno stessa. Una volta sembra che andasse a finire in Albania. Ma è certo che la Pesenti di Bergamo produce cemento a Modugno perché produrvelo le costa molto meno che a Bergamo. E le costa meno perché la mano d'opera si paga a Modugno molto meno che a Bergamo. E la mano d'opera si paga a Modugno molto meno che a Bergamo perché la povera gente di Modugno fa i suoi bisogni in un cilindro di creta o in una latta vecchia» (*ibidem*). Di taglio ancor più economico, e certamente molto più schierato ideologicamente, è l'intervento di G. TORTORELLA, *Emilia mezzadria a 60 e 40*, in «Il Politecnico», 17, 19 gennaio 1946, pp. 1-2.

10 U. VITTORINI, *Lettere dalle Puglie*, in «Il Politecnico», 35, gennaio-marzo 1947, p. 94 (evidente il richiamo al modello di Tommaso Fiore, e alle sue lettere a Gobetti, proprio dalla Puglia).

11 Il riferimento è a CIVIS, *Basilicata, colonia di secondo grado*, in «Il Politecnico», 27, 30 marzo 1946, pp. 1-2: qui si denuncia la malaria, l'analfabetismo e naturalmente lo sfruttamento del proletariato rurale: «la conduzione [*sic*] dei braccianti è la più penosa: si calcola che in un'annata normale riescono in media a lavorare soltanto 150-180 giorni. | I contratti agrari collettivi non vi hanno mai trovato terreno favorevole» (ivi, p. 2). Sullo stesso numero de «Il Politecnico», sempre alle pagine 1

romane: si parte dall'antichità, si ricorda lo scellerato piano urbanistico di Mussolini, che spostò i poveri dal centro in zone marginali e campestri subito diventate delle specie di baraccopoli, e poi si descrive la casa tipo, senza servizi e solo con camere sovraffollate;¹² e naturalmente «l'acqua che manca ai servizi domestici come mancano o sono occluse, se non mancano le fognature, come manca spesso un tetto al lavatoio comune».¹³ La conseguenza è inevitabile: «Chi ora vive in questi luoghi è gente scaraventata nel deserto, e anche il loro cuore come può non essersi fatto deserto?».¹⁴ Uscendo da «Il Politecnico», lievemente più aneddotici risultano gli scritti di Jovine sul Molise (alcuni dei quali del '41); ma a conti fatti anche in questo caso abbiamo un excursus storico (le rivoluzioni meridionali e

e 2, trovano uno spazio un intervento di A. IACOVELLO, *Un solo paese e c'è tutta la regione*, una poesia di Sinisgalli, un'altra di Laura Andreatta, originariamente in dialetto e tradotta in italiano sempre da Sinisgalli. L'editoriale del numero (colonna a sinistra della prima pagina) è delegato a *Cultura e Sud* di A. GATTO, a dimostrazione di un meridionalismo esibito e rivendicato dalla rivista.

12 Scrive Caproni: «Case? Ma con quale cuore si possono chiamare case questi asili di fortuna, questi geometrici frutti dell'usura più spietata? Luoghi ove non esiste cemento tra le pareti e gli uomini, ecco cosa sono le borgate romane. Luoghi inventati, non nati dalla naturale storia degli uomini» (G. CAPRONI, *Storia di una periferia*, in «Il Politecnico», 16, 12 gennaio 1946, p. 2).

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*. Caproni tornerà a parlare delle periferie romane, e specificamente di Pietralata e di Tiburtino III, qualche numero più avanti: cfr. ID., *Viaggio fra gli esiliati di Roma*, in «Il Politecnico», 22, 23 febbraio 1946, p. 1 (anche qui riemergono i «baraccamenti [...] tutti squallidamente uguali», la «stanza dalle dimensioni di quattro metri per cinque» che deve accogliere almeno cinque, sei bambini, il «cesso collettivo» e la «fame di mattoni»)

l'emigrazione rievocate in *La rivoluzione e i contadini*),¹⁵ il giogo e la «colossale truffa» del capitalismo,¹⁶ e poi le dure condizioni di vita, che spiegano i tratti dell'uomo dei campi del Molise:

Il contadino molisano è ordinariamente taciturno; non dice che l'indispensabile; abitante di una terra difficile, aspra scoscesa, rotta, a pendii rocciosi, a sassaie aride, ha nelle vene l'asprezza della lotta per vivere.¹⁷

Al di là dei tratti contenutistici e sociali, che in qualche modo si riconcorrono (un altro topos di queste descrizioni è la moltitudine di bambini, che occupano, tra allegria e miserie, le strade fangose)¹⁸ e della più o meno esib-

15 Cfr. F. JOVINE, *La rivoluzione e i contadini*, in «L'Epoca», 6 aprile 1945, ora in ID., *Viaggio nel Molise*, a cura di S. MARTELLI, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2018, pp. 115-119.

16 Scrive Jovine: «In questi anni i contadini accumulano danaro. Essi dovrebbero dare, secondo gli economisti, viveri in cambio di servizi. Per ora danno viveri e ricevono carta moneta. Forse puntano ingenuamente per una futura rivalsa su questo beneficio effimero. Forse sono ancora una volta vittima di una colossale truffa che fra qualche anno li riporterà alla loro antica miseria» (*ivi*, p. 115).

17 ID., *Casacalenda, paese sereno*, in «Il Giornale d'Italia», 5 agosto 1941, ora in ID., *Viaggio nel Molise*, cit., p. 61.

18 Ad esempio «A Pietralata i ragazzi si rincorrono dalla mattina alla sera a piedi scalzi sul terriccio umido e cupamente rosso dell'Agro, e sono tra le piccole case sbocconcellate un'intera folla eccitata in continue pazze fughe e in clamori che spaccano i timpani» (CAPRONI, *Viaggio tra gli esiliati di Roma*, cit., p. 1). La moltitudine dei bambini la riscontra anche la sorella di Carlo Levi a Matera: «Di bambini ce n'era un'infinità. In quel caldo, in mezzo alle mosche, nella polvere, spuntavano da tutte le parti, nudi del tutto o coperti di stracci. Io non ho mai visto una tale immagine di miseria [...]. Ho visto dei bambini seduti

ta postura politica, gli articoli di Caproni, Calvino, Ugo Vittorini e gli altri (superfluo sottolineare che si tratta di tutti scrittori uomini) hanno anche evidenti tratti stilistici. In particolare colpisce il costante uso del presente indicativo, che non risponde solo alle esigenze di uno scritto argomentativo, ma veicola anche un senso di immobilità, e tradisce lo scoramento degli abitanti che non hanno alcuna illusione di riscatto. In secondo luogo è molto basso il tasso narrativo: sono pochi gli aneddoti (non assenti, ma sostanzialmente sporadici),¹⁹ e conseguentemente non ci sono personaggi, se non – spesso implicitamente – quello di chi scrive: un intellettuale che si confronta con una realtà degradata e sfruttata da un potere economico spietato e insaziabile. Ma proprio questo tratto diventa rivelativo di un atteggiamento di fondo che permea tutti questi interventi: tra chi scrive e chi è descritto vi è un'incolmabile distanza. Non solo non vi sono dialoghi (come invece accade nei reportage degli anni Cinquanta: Scotellaro, Levi, Sciascia, ecc.), ma soprattutto scrittore e proletario appartengono a due mondi distanti: e il primo, al di là della comprensione ideologica, non fa un passo per essere conquistato dal mondo che indaga; semmai auspica il cammino inverso, ossia un innalzamento sociale che porti il contadino o il borgatario a un livello socioeconomico superiore, non distante da quello della borghesia cittadina. È una dinamica che si registra anche in quegli scrittori che raccontano la propria terra come Jovine, o come Calvino, che appunto lascia la Liguria dopo la guerra, e non vi abiterà più. Infine

sull'uscio delle case, nella sporcizia, al sole che scottava, con gli occhi semichiusi e le palpebre rosse e gonfie; e le mosche gli si posavano sugli occhi, e quelli stavano immobili, e non le scacciavano neppure con le mani» (C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Milano, Mondadori, 1969 [1^a ed. Torino, Einaudi, 1945], p. 79).

¹⁹ Come già detto, costituisce eccezione (ma parziale) l'inchiesta "molisana" di Jovine.

nessuno di questi interventi è pensato per essere poi raccolto in volume: la loro funzione è proprio quella di offrire una denuncia rapida e tempestiva, che acquista forza non dalla massa (un insieme di articoli sullo stesso tema), ma dal macrotesto, ossia dalla rivista in cui viene pubblicato (ed è il caso de «Il Politecnico»).

Unica vera eccezione, almeno prendendo in considerazione sempre «Il Politecnico», è costituita da Stefano Terra, che sul numero 9 (dove Calvino descrive la *Riviera di Ponente e Sanremo città dell'oro*) racconta la sua *Sosta in Liguria*, mentre sul numero 21 narra la sua esperienza di *Soldato nelle Puglie* (anche in questo caso si tratta del fascicolo in cui viene pubblicato l'intervento di Ugo Vittorini). Ebbene, gli interventi di Stefano Terra hanno un piglio narrativo, perché introducono personaggi («“Dorme la terra muta!” cantava una donna giovane, appoggiata di fianco a una ringhiera»:²⁰ questo l'incipit del suo reportage ligure) e danno una consistenza fisica al narratore, che coincide ovviamente con l'uomo che scrive (e non solo con la sua funzione di intellettuale), e che dunque ha un passato e una storia. Inoltre tra narratore e personaggi si crea un'istanza dialogica, che si sviluppa lungo un arco temporale smaccatamente narrativo, e non nella staticità del presente indicativo prima menzionata: i due poli infatti si parlano, compiono azioni in comune (una donna invita Terra in casa, per poi confrontarsi con lui circa il marito disperso in guerra), stringono anche rapporti amicali (evidente è il caso di *Soldato nelle Puglie*);²¹ e soprattutto l'uomo-intellettuale Stefano Terra è disposto a dismettere

20 S. TERRA, *Sosta in Liguria*, in «Il Politecnico», 21, 16 febbraio 1946, p. 2.

21 I soldati gli fanno leggere le proprie lettere private: «Furono i soldati di Corato ad avvicinarsi per i primi e a farmi leggere le lettere in cui c'era scritto: “sono contenta che il signor tenente sia buono con te”» (ID., *Soldato delle Puglie*, in «Il Politecnico», 9, 24 febbraio 1945, p. 2).

all'occorrenza la sua superiorità e ad ammettere la propria insufficienza: «Risposi [alla donna che chiedeva come regolarsi circa il marito disperso] maldestramente con le solite banalità di simili casi». ²² Se ne ricava uno scritto che non perde la sua vocazione sociale, ma la rende costantemente implicita, e assorbita dal racconto degli eventi. Del resto è sufficiente il setting – un intellettuale tra i contadini – per collocarsi politicamente su posizioni antagoniste e di denuncia. Ma il vero fulcro della pagina rimane il nucleo narrativo: protagonista, personaggi, spazio e tempo del racconto. È un modello diverso rispetto al tipo di intervento in genere pubblicato da «Il Politecnico»: ed è quello che in maniera ancora più radicale adotta Natalia Ginzburg nei suoi articoli sull'Abruzzo, sul Molise e in parte anche sulle fabbriche torinesi (oltre che nei suoi interventi sull'Inghilterra, che qui non prenderemo in esame). ²³

2. Pizzoli, più memoria che politica

Natalia Ginzburg arriva a Pizzoli, in Abruzzo, il 13 ottobre 1940, quattro mesi dopo Leone, in confino già dal 13 giugno. Riuscirà a tornare a Roma, saltando clandestinamente su uno dei camion tedeschi diretti alla capitale, il 1 novembre 1943. ²⁴ Di quei tre anni abruzzesi Ginzburg, al di là dell'esordio romanzesco *La strada che va in città* (1942), parlerà in quattro interventi: *Inverno in Abruzzo*

22 ID., *Sosta in Liguria*, cit., p. 2; circa la Puglia, sempre Terra rivela: «Ero troppo svagato pin quegli anni perché potessi aiutarli concretamente» (ID., *Soldato delle Puglie*, cit., p. 2).

23 Cfr. N. GINZBURG, *Elogio e compianto dell'Inghilterra*, in ID., *Le piccole virtù*, cit., pp. 35-43 (il saggio era già apparso col titolo *L'eterno esilio*, in «Il Mondo», XIV, 7, 13 febbraio 1962, p. 7).

24 Cfr. S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza 2020 [1ª ed. 2018], pp. 125-127.

uscito su «Aretusa»,²⁵ *Cronaca di un paese e Contadini* su «L'Italia Libera»,²⁶ e *Passaggio di tedeschi a Erra*, su «Mercurio» nel 1945,²⁷ la stessa sede in cui era apparsa nel '44 *Memoria*, la poesia scritta per Leone.²⁸ «Mercurio», «Aretusa», «L'Italia libera» disegnano un mosaico politico abbastanza preciso, che rimanda all'antifascismo azionista: «L'Italia libera» è organo pubblicistico del Partito d'Azione, Carlo Muscetta dirige «Aretusa»,²⁹ mentre nella più composita redazione di «Mercurio» vi sono – tra gli

25 N. GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, in «Aretusa», II, 7, marzo 1945, pp. 52-55.

26 ID., *Cronaca di un paese*, in «L'Italia Libera», III, 7, 9 gennaio 1945, p. 2, e ID., *Contadini*, II, 12, luglio-agosto 1945, pp. 64-67.

27 ID., *Passaggio di tedeschi a Erra*, in «Mercurio», II, 9 maggio 1945, pp. 35-41. Il testo, come ricorda Domenico Scarpa, è uscito anche in traduzione francese, con il titolo *Tedeschi in Italia*, «sul settimanale comunista parigino «Action»: a. I, n. 45, 13 juillet 1945» (DOMENICO SCARPA, *Notizie sui testi*, in N. GINZBURG, *Un'assenza: racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi 2016, edizione kindle, posizione 4581; da questa edizione sono tratte tutte le indicazioni bibliografiche e redazionali). Si sottolinea la collocazione editoriale della traduzione francese per sottolineare lo spazio mediale politico abitato dal testo, e dunque la sua implicita carica sociale. Per quanto concerne la genesi di *Passaggio di tedeschi a Erra*, condivisa con *Cronaca di un paese*, cfr. G. BASSI, «Con assoluta sincerità». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, Firenze-Siena, Firenze University Press-Siena University Press, 2023, p. 41.

28 N. GINZBURG, *Memoria*, in «Mercurio», I, 4, dicembre 1944, p. 165.

29 Scrive Frustaci: «Una rivista dunque e ancora, come palestra di confronto delle idee. Sono molti i letterati, gli storici e anche alcuni politici che scrivono su «Aretusa»: Pavese, Calvino, Natalia Ginzburg, Cantimori, Alvaro, per fare solo qualche nome» (V. FRUSTACI, *Il secolo lungo di Carlo Muscetta. Le carte, le lettere, i libri*, Roma, Viella, 2016, p. 19).

altri – Massimo Mila e Mario Berlinguer.³⁰ In questo senso anche Ginzburg si muove apparentemente lungo una traiettoria che non è dissimile da quella de «Il Politecnico»: un intervento/reportage sull'Italia rurale del Sud, una situazione difficile che è frutto del fascismo, una collocazione editoriale marcatamente antifascista. Eppure il risultato è radicalmente diverso da quello perseguito da Calvino, Caproni, Ugo Vittorini, ecc.

Certamente anche Ginzburg, secondo un principio che è latamente riconducibile al verghiano artificio della regressione, segna una distanza rispetto alle donne e agli uomini di Pizzoli. Anche quando non commenta, fa leva su un lettore che dà per scontato che a scrivere sia una donna

30 Ricorda Sandra Petrignani, che «Fu certamente Muscetta (Mus lo chiamavano Leone e Pavese) a invitare Natalia, appena arrivata a Roma, a collaborare con «L'Italia Libera». Lei che di politica non capiva nulla, come ha detto e ridetto in diverse occasioni, entrò nel Partito d'Azione. Era il suo modo goffo di seguire le indicazioni del marito: restare “vicina al mondo delle altre persone”, svolgere una qualche “attività sociale, qualunque essa sia”» (PETRIGNANI, *La corsara*, cit., pp. 144-145). È senz'altro riduttivo e semplicistico ricondurre le scelte politiche di Ginzburg a un movente puramente affettivo e di conservazione della memoria del marito, né si può prestare eccessiva fede all'affermazione – invero ripetuta più volte – di incapacità di comprendere la politica: si tratta pur sempre di un'intellettuale che è stata otto anni in Parlamento, ha partecipato alla stesura del programma del Partito d'Azione, ha partecipato – come unica donna – alle riunioni del mercoledì di casa Einaudi, in cui “fare i libri” e “fare la nuova Italia” si sovrapponevano e si intrecciavano. È più che credibile, invece, che sia stato Muscetta a sollecitare Natalia Ginzburg a scrivere su «L'Italia Libera». L'inventario del fondo Muscetta, attualmente conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, pubblicato da Frustaci (FRUSTACI, *Il secolo lungo di Carlo Muscetta*, cit.), non riporta il nome di Natalia Ginzburg nell'indice dei corrispondenti (mentre vi è chiaramente quello di Leone).

colta, borghese e del Nord: una donna, dunque, che non può appartenere al mondo raccontato. Senza che però ci sia quel senso di denuncia ravvisato in Tortorella, Vittorini, ecc., viene rappresentata una realtà in grande difficoltà: emblematiche sono le pagine dedicate alle donne sdentate per le eccessive fatiche e per i parti (un topos non solo ginzburghiano in questo tipo di scritti)³¹ e alla dissenteria dei bambini,³² per citare un altro passaggio obbligato del viaggio nell'Italia contadina del dopoguerra.³³ Al pari di

31 Cfr. la seguente citazione: «Quasi tutte avevano la bocca sdentata: laggiù le donne perdono i denti a trent'anni, per le fatiche e il nutrimento cattivo, per gli strapazzi dei parti e degli allattamenti che si susseguono senza tregua» (NATALIA GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, cit., poi in ID., *Le piccole virtù*, cit., pp. 15-21, come testo d'apertura del volume, e ora in ID., *Un'assenza*, cit., posizione 1635).

32 La dissenteria dei bambini è sempre legata all'estate: «I lunghi giorni soleggiati sulle colline basse e riarse, la gialla polvere della strada e la dissenteria dei bambini, finiscono e comincia l'inverno» (ID., *Inverno in Abruzzo*, cit., posizione 1630); «D'estate la dissenteria si portava via sempre sei o sette bambini, e un anno che al dottore gli portarono un bambino con la tosse convulsa, lui disse che non era tosse convulsa e lo mandarono pure a scuola, e tutti i bambini in paese si pigliarono la tosse convulsa» (ID., *Cronaca di un paese*, cit., ora in ID., *Un'assenza*, cit., posizione 1744); «d'estate i loro bambini [ossia dei ricchi] morivano di dissenteria, non meno che i figli dei poveri» (ID., *Contadini*, cit., ora in ID., *Un'assenza*, cit., posizione 1786).

33 *Ivi*, posizione 1628. Un altro topos di questi scritti è l'albergo, che in genere non c'è, o è sostanzialmente rimediato. Anche Ginzburg lo ricorda, anche se nell'introduzione a *Le piccole virtù* ne dà una rappresentazione un po' più nobile: «Allora c'era un solo albergo, l'albergo Vittoria: c'erano tre stanze in tutto; e i proprietari, una madre vedova con tre figli, erano tra le persone più care, umane e ospitali che possa succedere d'incontrare. Ma, a quanto so, essi se ne sono andati a vivere altrove, e l'albergo Vittoria, con la cucina dove si stava d'inverno e la terrazza dove si stava d'estate, non esiste più» (XLIV-XLV;

quanto accade negli scritti di Stefano Terra, anche qui non c'è denuncia esplicita: la semplice fotografia è sufficiente a creare un certo sgomento, e soprattutto a determinare un solco tra il benessere cittadino e borghese, e la promiscuità e la corporalità del mondo contadino.

E del resto quella che semmai viene denunciata da Ginzburg non è tanto la povertà (anzi Pizzoli si rivela un paese anche con situazioni finanziarie accettabili),³⁴ quanto l'arretratezza culturale, che ha un effetto immediato sulla qualità della vita. Ad esempio il mondo contadino abruzzese (ma lo stesso vale per quello lucano) è diviso in due classi: i contadini più abbienti, che hanno risparmi, e quelli poveri che vivono alla giornata. E tuttavia questa forbice sociale non determina diversi costumi di vita, e le due classi sociali alla fine risultano difficili da distinguere:³⁵ i più ricchi infatti non spendono i loro soldi per sod-

divertente ricordare la replica di una testimone di quegli anni di Pizzoli: «Quale albergo Vittoria? Mai stati alberghi a Pizzoli. Era casa loro, delle Fabrizi. Affittavano una stanza all'occorrenza, questo sì, e facevano da mangiare a pagamento come in una locanda. Io tutte le persone che cita Natalia in quel racconto sul confino me lo e ricordo!» (PETRIGNANI, *La corsara*, cit., pp. 109-110). La stessa immagine viene evocata da Ugo Vittorini nella sua descrizione di Andria: «Non c'è albergo. Ci sono due o tre appartamenti con poche stanze che danno alloggio. Non arrivano molti viaggiatore ad Andria» (VITTORINI, *Lettere delle Puglie*, cit., p. 94).

34 Proprio nella prima pagina di *Inverno in Abruzzo*, Ginzburg avvisa: «Quello era un paese di muratori: e alcune case erano costruite con grazia, avevano terrazze e colonnine come piccole ville, e stupiva di trovarci, all'entrare, grandi cucine buie coi prosciutti appesi e vaste camere squallide e vuote» (GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, cit., posizione 1630).

35 In *Contadini*, Ginzburg scrive: «Distinguere i contadini ricchi da quelli poveri non era facile: ci si riusciva soltanto dopo lunghe indagini, dopo aver ascoltato fra i diversi abitanti del paese le opinioni diverse e contrastanti. Nelle scarpe, negli

disfare qualche bisogno o, perché no?, un piacere, ma li nascondono nel materasso, continuando la stessa vita dei più poveri. Sicché le due classi sociali, statiche e immobili, si assomigliano terribilmente: vestono male, mangiano poco, e hanno tutti i pidocchi.³⁶ Si possono solo distinguere dal fuoco che accendono in cucina: grande e con «ceppi di quercia» per i più abbienti, «fuochi di frasche e foglie, fuochi di sterpi raccattati ad uno ad uno per via»³⁷ per i più indigenti. Ma per il resto la vita è la stessa, e si arriva al paradosso che il ricco è meno sereno e dunque meno felice del povero, perché è divorato dall'ansia di veder diminuire il suo capitale:

L'esistenza dei contadini ricchi è anzi più che mai dura e intensa di lavoro: mentre l'esistenza dei poveri trascorre quasi serena e distesa, in una sua pacata e rassegnata inerzia. I contadini ricchi hanno il vanitoso piacere che può dare la coscienza della propria ricchezza, il grato pensiero dei denari nascosti nel paglione del letto che li accompagna e li stimola nell'estenuante lavoro dei campi; ma da questa ricchezza essi non traggono benessere alcuno: mangiano poco e male, non hanno di che

abiti, nelle toppe non c'era alcuna differenza sensibile. Dalla persona stessa di cui t'interessava stabilire la situazione economica, era inutile voler apprendere la verità. Tutti si lamentavano. Tutti parlavano della miseria, delle fatiche, dell'aspra lotta che ogni giorno dovevano affrontare. Tutti dicevano di soffrire ed era vero. Ma lo dicevano con una particolare cantilena, come il motivo d'una canzone o una lezione imparata a memoria, senza apparirne intimamente convinti» (GINZBURG, *Contadini*, cit., ora in *Id.*, *Un'assenza*, cit., posizione 1776).

36 Sempre in *Contadini* si legge: «E tutti, ricchi e poveri, hanno i pidocchi: su questo non esistono eccezioni» (*ivi*, posizione 1945).

37 *Id.*, *Inverno in Abruzzo*, cit., posizione 1627.

coprirsi, quando s'ammalano non chiamano il medico, e col denaro comprano dell'altra terra.³⁸

Si tratta di una grettezza che si vede anche in altri atteggiamenti, e che permea tutto il paese. Ad esempio Pizzoli è un via vai di lettere anonime, inviate alle autorità competenti per denunciare qualche avversario di antifascismo. I ricchi (i borghesi e i contadini agiati) temono e scrivono queste lettere, mentre i poveri – anche in questo caso – se ne possono disinteressare tranquillamente.³⁹ Sicché da un lato vi è un pizzico di denaro, e dunque un capitale che rende inquieti e infelici; e dall'altro una povertà che

38 ID., *Contadini*, cit., posizione 1783 (ma il concetto viene ripetuto in altri luoghi dei testi abruzzesi). Di converso, Palmira – donna che vive dei furti compiuti dai figli nei campi – alla fine «non era malcontenta del suo destino. Viveva» (ivi, posizione 1808). Più in generale è da dire che Ginzburg dichiara sempre la sua scarsa fiducia nei confronti della ricchezza e dei possedimenti, che la storia ha mostrato essere estremamente fragili: «Chi ha visto le case crollare sa troppo chiaramente che labili beni siano i vasetti di fiori, i quadri, le pareti bianche. Sa troppo bene di cosa è fatta in casa. Una casa è fatta di mattoni e di calce, e può crollare. Una casa non è molto solida. Può crollare da un momento all'altro. Dietro i sereni vasetti di fiori, dietro le teiere, i tappeti, i pavimenti lucidati a cera, c'è l'altro volto vero della casa, il volto atroce dalla casa crollata» (EAD., *Il figlio dell'uomo*, in EAD., *Le piccole virtù*, 2018, pp. 51-54: p. 51).

39 Tra gli elementi di grettezza vi è anche quello del medico, che in virtù del suo status di “intellettuale”, di “borghese”, di “colto”, definisce *cafoni* gli abitanti di Pizzoli, e di fatto si rifiuta di curarli (il riferimento è a *Cronaca di un paese*). Lo stesso avviene in *Cristo si è fermato a Eboli*, dove appunto Carlo diviene suo malgrado medico del paese, sebbene da anni non eserciti più, dal momento che il medico “ufficiale” si smarca sempre dal compito. Ancora più moralmente ignobili risultano gli altri notabili quali il brigadiere e il veterinario, che in fondo puntano al potere (quello di Pizzoli) solo per l'ebbrezza che può dare.

spinge i personaggi verso una sottesa animalità.⁴⁰ Se ne ricava un certo tono antropologico, che distacca cultura e natura, e posiziona l'autrice al primo polo e i contadini al secondo.⁴¹ Non solo, ma il mondo della cultura è quello degli individui riconoscibili e distinguibili che si evolve nel tempo, mentre quello della natura (e dunque di Pizzoli) è immobile, con personaggi intercambiabili, posti al livello più basso della scala sociale, e perciò talmente minimali da essere indistinguibili gli uni dagli altri («Le case erano tutte uguali»; «tutte le donne si rassomigliavano, ricche e povere, giovani e vecchie», ecc.).⁴²

40 Tra le altre, una pagina di *Contadini* è emblematica, perché raffigura il bambino, non appena svezzato, pronto a gettarsi in strada, a rotolarsi nella natura e a farsi proteggere dal sole e dal vento: «I bambini la madre li allatta fino a due anni di età. [...] Quando [il bimbo] abbia imparato a camminare, vien lasciato a sé stesso. Esce fuori in strada e comincia a rotolarsi nel rigagnolo davanti a casa, con altri piccoli compagni, fra i torsi e le galline, mangiando tutto quel che trova. E il sole l'aiuta a fiorire. Il sole, il vento, l'aria viva di quelle campagne, aiutano il bambino a superare tutte le diarree, le infezioni, gli sfoghi che minacciano i primi anni della sua vita. La madre, fra le fatiche della casa e dei campi, fra l'alterna vicenda dei parti e dei lunghissimi allattamenti, perde i denti e appare vecchia a trent'anni» (ID., *Contadini*, cit., posizione 1792).

41 Riguardo il tono vagamente antropologico, si può dire di questi testi quanto sostenuto da Scarpa per *Il figlio dell'uomo*: «è uno scritto contemporaneo – che si avventura giusto sul terreno dove la casa editrice si muove goffamente da qualche tempo – e però di taglio morale-antropologico, dunque non schiacciato sull'attualità. È uno scritto politico, ma che tiene le distanze dalla palude della politica politicante perché ci parla di un'esperienza concreta, i disastri della guerra, *sub specie aeternis*» (D. SCARPA, *Notizie sul testo*, in GINZBURG, *Le piccole virtù* (2018), cit., pp. 115-135: p. 116).

42 La chiusa di *Contadini* è particolarmente severa: «Sovente mi domando che cosa sia avvenuto al paese, dopo la nostra partenza. *Ma certo tutto sarà sempre uguale*. Oggi vi

Contribuisce a segnare lontananza tra la figlia della migliore borghesia torinese e l'elementare mondo abruzzese l'uso della terza persona plurale, l'adozione di un passato remoto distanziante nel tempo e nello spirito, e una separazione spaziale, che rende Pizzoli isolata e colloca il mondo (quello reale e che conta) al di fuori.⁴³ E naturalmente

saranno arrivati dei nuovi confinati politici, fascisti questa volta, e saranno stati accolti con la medesima simpatia con la quale eravamo stati accolti noi: col rispetto che provavano sempre quei contadini per chi era vestito meglio di loro, e insieme con l'affettuosa indulgenza che essi avevano verso tutti i poveri cristiani che il destino perseguita. Essi non hanno una coscienza politica. Non hanno neppure una coscienza morale. Non possono averla. Come si può parlare di coscienza morale, per chi ignora le più elementari norme dell'esistenza? Parole come uguaglianza, giustizia sociale, diritto dell'uomo, suonerebbero stonate fra loro, ispirando noia e spavento. La civiltà, se così possiamo chiamarla, procede a pochi passi da loro, ma essi ne sono all'oscuro come sono all'oscuro d'ogni più tenue forma di benessere. Ignorano il benessere e quindi non lo desiderano. Se di questo sia responsabile il fascismo io non so. Essi sono al di fuori di tutte le vicende politiche, al di fuori della società e dello stato. Le vicende politiche appaiono loro come bizzarri passatempi di gente che non ha un'occupazione più seria e li fanno sorridere, nella loro natura buona e mite» (GINZBURG., *Contadini*, cit., posizione 1808). Dieci anni dopo Mario Pomilio tornerà a visitare l'Abruzzo, scrivendone, trovando una regione non più immobile, ma al contrario sin troppo agitata, a causa della scoperta del petrolio; cfr. tra gli altri MARIO POMILIO, *Per l'Abruzzo il petrolio è mito o speranza*, in «Prospettive Meridionali», 8, agosto 1956, ora con il titolo *Petrolio in Abruzzo* in Id., *Taccuino industriale. Reportages 1945-1980*, Matelica (MC), Hacca, 2021, pp. 51-58. La questione del petrolio in Abruzzo è sollevata anche da PIOVENE, *Viaggio in Italia*, cit., p. 418.

43 Sempre in *Inverno in Abruzzo* si legge: «La fine dell'inverno svegliava in noi come un'irrequietudine. Forse qualcuno sarebbe venuto a trovarci: forse sarebbe finalmente accaduto qualcosa. Il nostro esilio doveva pur avere una fine. le vie che di

questo solco geografico e spaziale subito proietta il tema centrale degli scritti abruzzesi, ossia quello dell'esilio:

Quando la prima neve cominciava a cadere, una lenta tristezza s'impadroniva di noi. Era un esilio il nostro: la nostra città era lontana e lontani erano i libri, gli amici, le vicende varie e mutevoli di una vera esistenza. Accendevamo la nostra stufa verde, col lungo tubo che attraversava il soffitto: ci si riuniva tutti nella stanza dove c'era la stufa, e lì si cucinava e si mangiava, mio marito scriveva al grande tavolo ovale, i bambini cospargevano di giocattoli il pavimento. Sul soffitto della stanza era dipinta un'aquila: e io guardavo l'aquila e pensavo che quello era l'esilio. L'esilio era l'aquila, era la stufa verde che ronzava, era la vasta e silenziosa campagna e l'immobile neve.⁴⁴

Esilio dunque vuol dire «tristezza», «nostalgia», senso di esclusione: e ancora una volta da una parte la storia (l'antifascismo represso e osteggiato) e dall'altra la natura immobile, con contadini che conducono la stessa vita dei genitori e degli avi in generale. Il risultato finale è antitetico a quello degli interventi geosociali apparsi sul «Politecnico»: in questi articoli, infatti, non sembra esserci

dividevano dal mondo parevano più brevi: la posta arrivava più spesso» (GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, cit., posizione 1687). Chiaramente è all'interno di questo concetto che prende corpo il tema della *strada*, «l'immagine nucleica, il mitema fondante di Natalia Ginzburg scrittrice» (D. SCARPA, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. GINZBURG, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi 2015, pp. XI-XLII: p. XXI). Sulla spazialità nell'opera di Ginzburg, e dunque anche dei testi qui presi in esame, cfr. E. MONDELLO, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Oblío», VII, 28, pp. 102-116.

44 GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, cit., posizione 1640.

spazio per la speranza del cambiamento, e una nemmeno troppo cupa rassegnazione sembra pervadere tutte le pagine. Il mondo di Pizzoli, così elementare e a tratti – lo abbiamo detto – quasi abbassato ai ritmi naturali e del regno animale, non può essere intaccato dalla civiltà, dalla modernità, e dunque anche dal riscatto. L'intellettuale Ginzburg può limitarsi a osservare, e semmai può tentare di comprendere: ma non si parli di riforme, di rivoluzioni, di radicali trasformazioni, tutti processi che non possono riguardare queste terre.

Eppure gli scritti abruzzesi non si esauriscono tutti in questo iato e in questa staticità, perché mettono in moto anche un'altra imprevedibile traiettoria: quella della comunicazione. Del resto se la solitudine dell'esiliata spinge inevitabilmente alla ricerca dell'altro, la diversità dei due mondi diventa un motivo di confronto e pertanto, conseguentemente, di dialogo.

Sicché, sin dalla prima pagina – in cui si adotta una visione retrospettiva (la narratrice ha chiaramente una posizione ulteriore e dunque può anticipare gli esiti della storia) – Natalia rivela di aver saputo superare quell'impatto che le restituiva una Pizzoli tutta uguale con personaggi indistinti, per riconoscere pian piano le sfumature, le differenze, le distinzioni tra le persone. Così se all'inizio «tutte le donne si rassomigliavano, ricche e povere, giovani e vecchie» (secondo quanto si legge in *Inverno in Abruzzo*), «poi a poco a poco – puntualizza Natalia – cominciai a distinguere Vincenzina da Secondina, Annunziata da Addolorata, e cominciai a entrare in ogni casa e a scaldarmi a quei loro fuochi diversi».⁴⁵

Al tempo stesso gli abitanti di Pizzoli si rivolgono a Leone per qualunque dubbio (secondo una dinamica che si legge anche in *Cristo si è fermato a Eboli*), e soprattutto per capire i tempi e l'esito della guerra. Insomma tanto

45 EAD., *Inverno in Abruzzo*, cit., posizione 1640.

i Ginzburg portano cultura, punto di vista internazionale, abitudini diverse, quanto le donne e gli uomini di Pizzoli ricambiano con affetto, con partecipazione, con istintiva solidarietà: nell'albergo Vittoria, a sera, c'è sempre un po' di caldo e una comunità presso cui trovare umana protezione. Non deve stupire, allora, la chiusa repentina di *Inverno in Abruzzo*, che in qualche modo informa tutti gli altri interventi su Pizzoli:

Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so.⁴⁶

È una chiusa che disvela qual è il vero dispositivo di questi scritti abruzzesi: non certo l'inchiesta sociale, e nemmeno l'intervento politico, sebbene siano proprio politici i motivi che hanno condotto Leone e Natalia Ginzburg all'esilio di Pizzoli. Il motore dell'azione narrativa è la *memoria*, che ha la funzione di recuperare quanto vissuto e andato perduto in Abruzzo: la vita insieme a Leone.

E la morte di Leone spiega anche la profonda differenza che passa tra gli interventi abruzzesi del '44-'45 e *La strada che va in città* del '42, nonostante l'ambientazione comune e le più volte sollecitate convergenze. In realtà il romanzo è ancora proiettato verso un futuro che dovrà essere migliore del presente: pur con tutte le sue contraddizioni, e sconfitte, Dalia si batte contro un presente gretto e restrittivo, e cerca di vivere assecondando il principio di piacere (atteggiamento che faticosamente persegue anche la sorella Azalea) e costruendo un futuro migliore. Pertanto il romanzo trasuda rabbia per lo status quo (abruzzese, della donna in una cultura patriarcale, autobiografico per un

46 *Ivi*, cit., posizione 1697.

esilio/confino intollerabile, ecc.) e speranza per un futuro che possa riscattare il quotidiano.

Diversamente gli scritti abruzzesi sanno già che proprio in quell'esilio si è consumata la parte migliore e più dolce della vita: la convivenza con Leone. Per questo motivo si tratta di interventi rivolti al passato, privi di speranza, con una bassa – e sempre implicita – tensione sociale e politica; ma anche con un calore umano che muove sì dalla coppia, ma investe l'intera comunità e intacca dunque anche il presente, secondo un procedimento che è opposto a quello che regola i reportage di Calvino, Scotellaro e gli altri (riconquista del passato, anziché redenzione del futuro). Del resto, scrive Natalia Ginzburg in *Contadini*:

Abitare tre anni in un paese non è poco: soprattutto se esso ti è imposto e t'è negata ogni altra parte del mondo. Te lo trovi davanti tutte le mattine e ignorarlo è impossibile. Qualche volta ti è odioso e vorresti distruggerlo. Ma i legami che ti uniscono a lui si fanno sempre più stretti. Allora impari a conoscerlo nella sua intima essenza.⁴⁷

3. Un'intellettuale di sinistra a Matera

Gli scritti abruzzesi possono pertanto essere definiti dei «ricordi-racconti»,⁴⁸ secondo la felice definizione di Maria Rizzarelli: hanno una struttura narrativa (personaggi, evoluzione temporale, consistenza fisica e attanziale

47 EAD, *Contadini*, cit., posizione 1766.

48 M. RIZZARELLI, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.E.C.M., 2004, p. 21. Giustamente nota Rizzarelli che se fino agli anni Sessanta (il riferimento è a *Le piccole virtù*) gli scritti della memoria precedono quelli più saggistici, «in *Mai devi domandarmi*, invece, la forza pervasiva della memoria lascia cadere ogni distinzione, trovandosi mescolata in ogni specie di discorso» (*ibidem*).

della narratrice) che trova la sua istanza di movimento nelle sollecitazioni della memoria e nei suoi tentativi di recuperare un passato inaspettatamente felice (più felice di quanto sembrava vivendolo).

Qualche anno dopo, nel 1947, Natalia Ginzburg va a Matera, città alla quale dedica tre articoli: *Volano i corvi su Matera*, *Donne laggù* e in parte *Discorso sulle donne*, che anche senza farvi esplicito riferimento corregge quanto detto sulla Lucania. Sono interventi tutti pubblicati nel 1948, e soprattutto gli ultimi due hanno una chiara destinazione politica.⁴⁹ Si tratta insomma di una piccola suite che si lascia alle spalle la matrice autobiografica e affettiva, per strutturarsi intorno alla tensione verso l'oggetto, la realtà concreta, l'azione pratica. A ciò si aggiunge che il viaggio in Lucania tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta diventa un topos ricorrente, perché interessa una delle zone più economicamente e culturalmente depresse del Meridione e della penisola tutta, e al tempo stesso meno indagata dalla letteratura precedente (che invece mostrò molto più interesse per la Sicilia): chiaramente ha agito da detonatore *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), cui segue un articolo nel '46 su «Il Politecnico» firmato Civis e tutta l'attività di Rocco Scotellaro, che troverà la sua massima espressione nelle edizioni postume di metà degli anni Cinquanta.⁵⁰

49 *Donne laggù*, che è dedicato alla condizione della donna nei sassi di Matera, esce in occasione della festa della donna, il 7 marzo 1948, sull'edizione dell'Italia Settentrionale (Milano) de «l'Unità»; *Volano i corvi* esce su «Omnibus», III, 6, 9 febbraio 1948; mentre il *Discorso sulle donne* appare su «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, pp. 105. Nessuno di questi testi viene poi raccolto ne *Le piccole virtù*; si possono leggere oggi in GINZBURG, *Un'assenza*, cit., da cui – anche in questo caso – verranno tratte tutte le citazioni.

50 Di Rocco Scotellaro Laterza pubblica *Contadini del Sud*, nel 1954 (una vera e propria inchiesta) e *L'uva puttanello*,

Ora, gli scritti lucani di Ginzburg condividono con gli interventi su Pizzoli non solo l'impalcatura narrativa (temporalità, personaggi, narratrice concreta, ecc.), ma anche un certo repertorio tematico. In particolare si riscontra a Matera un'uguale divisione in due classi, contadini ricchi e contadini poveri, che sembra essere statica; e al tempo stesso una maggiore disponibilità finanziaria non conduce a un più alto tenore di vita, al benessere, al soddisfacimento di qualche piacere.⁵¹ Del resto il denaro agisce solo all'interno di società articolate, che hanno superato il primario livello della sussistenza, che si costituiscono di più ceti e dunque anche di forme di ascensore sociale (una potenziale mobilità interclassista), che prevedono l'accumulo di capitale per investimenti futuri (impensabile in Lucania: «per loro anche dieci lire sono qualcosa d'insolito e di prezioso da custodire e da difendere; è così da secoli, e non c'è inflazione che possa rovesciare questo concetto del denaro»)⁵² Ora, nulla di tutto questo può accadere a Matera, città che nella sua stessa struttura mette in mostra la spaccatura che c'è tra il mondo moderno della civiltà e quello arcaico dello stato di natura: nella

nel 1955 (stavolta, com'è noto, si tratta di un'autobiografia, che esibisce la carta della sua esemplarità). Su Scotellaro, proprio per gli aspetti che stiamo affrontando per Ginzburg, utile è la lettura di MARCO GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023.

51 Queste le parole di Ginzburg: «Ci sono anche qui dei contadini che si sono arricchiti con la borsa nera: ma la ricchezza non ha mutato per nulla il loro tenore di vita, né l'interno delle loro case, né il loro concetto del denaro come qualcosa di estremamente difficile da raggiungere e che va difeso col sangue; la ricchezza è forse soltanto un poco di sporczia e fatica di più» (EAD., *Volano i corvi a Matera*, cit., posizione 1935). E sempre nello stesso articolo viene ripreso un concetto che è ricorrente anche negli scritti abruzzesi: «Non c'è nessuno che non abbia i pidocchi» (ivi, posizione 1950).

52 *Ivi*, posizione 1924.

parte alta ha la fisionomia di una provincia come tante, che Natalia Ginzburg scopre, percorrendo una «strada normale fra gl'impermeabili di cellophane e i negozietti nuovi e vecchi, nella tristezza normale d'una città di provincia del sud»;⁵³ e nella parte bassa, alla fine della «strada normale», si disvela il Sasso, nelle cui grotte di tufo riadattate ad appartamenti vivono i contadini. Sono due mondi separati, che non possono essere in comunicazione: e del resto i contadini spesso si vergognano a salire nella città «normale» (addirittura «I bambini non li mandano a scuola perché hanno vergogna di mostrarli così scalzi e stracciati»)⁵⁴ e i cittadini non ci pensano nemmeno a scendere nel Sasso.

Anche nel mondo lucano al di qua della storia, come in quello abruzzese di Pizzoli, la natura sembra poter agire senza controllo:⁵⁵ sicché la natalità ha un tasso elevatissimo, ma anche tragicamente proporzionato al tasso di mortalità infantile (la più alta della regione); e ciò nonostante il Sasso è pieno di bambini, che non hanno i divieti imposti dall'educazione, ma agiscono liberi e inconsapevoli.⁵⁶ Ma il cuore della rappresentazione di questo mondo arcaico è

53 *Ivi*, posizione 1913.

54 *Ivi*, posizione 1941.

55 Questa lettura che evidenzia i tratti più naturali e quasi implicitamente bestiali va anche spiegata con il contesto. Proprio l'Abruzzo e la Basilicata sono spesso indicate come le zone rurali in maggiore affanno e certamente lontane dalla civiltà borghese. Nel primo dei *Quaderni del carcere*, Gramsci sulla scorta dell'inchiesta parlamentare sul Mezzogiorno afferma: «in Abruzzo e Basilicata (maggiore patriarcalismo e maggiore fanatismo religioso) si ha l'incesto nel 30% delle famiglie. In campagna molto diffuso il bestialismo» (A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, vol. I, p. 73).

56 Immediato risulta il confronto con la rappresentazione della propria infanzia: quella che infatti per i bambini di Matera è libertà, nella vita di Ginzburg diventa disinteresse: «Nessuno aveva tempo di badare a me, nessuno aveva tempo di dare all'infanzia quello che è dovuto all'infanzia» (N. GINZBURG,

riservato alle donne: senz'altro madri, stanche e poco nutrite,⁵⁷ private di femminilità, ossia di cura del corpo e di potenza seduttiva. Infatti, come nelle pagine abruzzesi, le donne vengono descritte «avvolte nei loro scialli neri, con un sorriso mite e rassegnato dalla bocca vuota di denti».⁵⁸

È la stessa situazione immobile e apparentemente irredimibile dell'Abruzzo. Ma questi lucani non sono interventi privati e legati a doppio nodo alla memoria e al proprio mondo degli affetti, ma scritti politici, costretti a guardare all'azione e all'intervento pubblico. E infatti registrano un passaggio *dall'antropologia alla politica*. Con una retorica non originalissima, anzi quasi stucchevole, il finale di *Donne laggiù*, uscito su «l'Unità» del 7 marzo e dunque in occasione della festa della donna, incita al riscatto, alla cooperazione, al senso di responsabilità, perché nessuna donna – nemmeno la più emancipata – potrà sentirsi davvero libera fin quando ci saranno altre donne ridotte a livelli di vita subumani:

Care donne italiane, è a loro che noi dobbiamo pensare, noi che mangiamo, bene o male, ogni giorno ed abbiamo dei bambini che crescono sani e vanno a scuola ed hanno le scarpe: noi che abbiamo delle case dove si può vivere. È a loro che dobbiamo dire, che non saremo mai un popolo libero sino a che, a pochi chilometri da noi, nel

Infanzia, in «l'Unità», edizione piemontese, 13 giugno 1948, p. 3, ora EAD., *Un'assenza*, cit., posizione 1988).

57 Tra le altre, cfr. la seguente descrizione: «Le donne si portano dietro i bambini e un po' di pane e fave da mangiare; la sera quando tornano a casa sono troppo stanche per cucinare e non cucinano, nel periodo dei grandi lavori non cucinano mai; d'inverno cucinano al mattino, un po' di pasta ammassata e lavorata a forma di gusci di mandorle, la sera non cucinano, mangiano pane o fave» (EAD., *Volano i corvi su Matera*, cit., posizione 1940).

58 EAD., *Donne laggiù*, cit., posizione 1971.

nostro stesso Paese, esseri simili a noi devono soffrire di una condizione così tragica.⁵⁹

Quell'estraneità che conduceva al dialogo e alla comunanza in Abruzzo, in Lucania spinge alla lotta.⁶⁰ È una soluzione forse troppo facile, che infatti vieta a Natalia Ginzburg di recuperare il testo per inserirlo ne *Le piccole virtù*. Così come non finisce nel libro nemmeno il *Discorso sulle donne*, considerato dal figlio Carlo «troppo stupido».⁶¹ Eppure il *Discorso* sembra avere la funzione di riequilibrare il discorso politico, portandolo a un livello meno contingente e più generale, meno storico e più esistenziale:

le donne di cui parlavo allora erano donne inventate, niente affatto simili a me o alle donne che m'è successo d'incontrare nella mia vita; così come ne parlavo pareva facilissimo tirarle fuori dalla schiavitù e farne degli esseri liberi. E invece avevo tralasciato di dire una cosa molto importante: che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: [...] un continuo pericolo di cascare in un gran pozzo oscuro, qualcosa che proviene proprio dal temperamento femminile e forse da una secolare

59 *Ibidem*.

60 In questo senso, visto a distanza di settantacinque anni, poco si comprende la reazione di Scotellaro, infastidito e seccato dal distacco, dalla lontananza e dall'estraneità di Ginzburg dal mondo lucano: cfr. R. SCOTELLARO, *Dai taccuini inediti* e ID., *Ritratto di Natalia Ginzburg*, in GINZBURG, *Un'assenza*, cit., posizione 3392 e sgg.

61 EAD, *Le piccole virtù*, cit., p. 129 (si tratta di una lettera di Natalia Ginzburg a Italo Calvino durante l'allestimento del volume).

tradizione di soggezione e di schiavitù e che non sarà tanto facile vincere.⁶²

In questo modo viene superato quel livello memoria-listico, affettivo e autobiografico che informa il reportage abruzzese, e al tempo stesso la cifra politica, oggettiva, pratica acquista una dimensione più universale. Ma questa dimensione universale ed esistenziale è conquistata con quella predominanza dell'io (il patto autobiografico per intenderci) fatta uscire dalla porta e rientrata dalla finestra. La voce narrante è quella di Natalia Ginzburg, donna che può parlare della «tremenda malinconia», del «pozzo oscuro», del pericolo di «affogarci dentro» perché lo ha vissuto in prima persona: e proprio l'esperienza – questo suggerisce la costruzione retorica del *Discorso* – diventa certificato di garanzia di quanto si afferma sulla pagina scritta. Storia e autobiografia si trovano dunque nuovamente a convivere, sebbene con un equilibrio diverso, dal momento che il primo dei due poli ha acquisito più peso; e al tempo stesso convivono sulla pagina la scrittura saggistico-giornalistica e la scrittura narrativa, e dunque l'azione politica e la riflessione privata, ossia l'ideologia e gli affetti. È una miscela diversa da quella che trova spazio sulle colonne de «Il Politecnico»: uno scarto rispetto al modello imperante, di cui non si può non tener conto.

62 EAD., *Discorso sulle donne*, cit., posizione 2063; come ricorda Domenico Scarpa. «L'articolo sulle donne che Natalia Ginzburg aveva scritto «subito dopo la liberazione» è *La donna*, apparso in *Il presagio. Almanacco Mondadori per il 1945*, a cura di Mario Vinciguerra. La casa editrice Mondadori stampò questo volume a Roma, presso il Poligrafico dello Stato, nell'aprile 1945. *Le donne* occupava le pagine 87-93; non è stato più ristampato» (SCARPA, *Notizie sui testi*, cit., posizione 4925).

4. *Con il PCI, in fabbrica a Torino. Una conclusione*

Il percorso che abbiamo iniziato a Pizzoli e proseguito a Matera conosce un'ulteriore tappa: le fabbriche torinesi dell'Alluminium, della FIAT, delle Ferriere.⁶³ Sono articoli usciti tutti su «l'Unità» (tra il '48 e il '51), e dunque nella sede ufficiale del partito. È evidente che in questo caso Ginzburg si pone nella condizione di rivestire a pieno i panni dell'intellettuale organica: è una tesserata PCI che scrive su «l'Unità» articoli di denuncia sulla condizione operaia. Il primo porta alla luce come il padronato aggiri ogni legge e agisca senza alcuna forma di controllo: l'assenza di una contropinta sindacale consente alla dirigenza dell'Alluminium di non rispettare le norme sanitarie (temperatura negli ambienti, servizi igienici), di aggredire economicamente (multe senza possibilità di contestazione), di minare ogni forma di sicurezza fisica e psicologica. Fa eco a queste pagine il terzo intervento, dedicato alle Ferriere («chiamate “la fabbrica degli infortuni”»)⁶⁴ e uscito su «l'Unità» nel '51. Il secondo articolo invece, del 1950, affronta il problema degli invalidi del lavoro: specificamente quelli della FIAT, che hanno dato il proprio corpo all'azienda, venendo ricambiati con assoluto disinteresse. Sono interventi per certi aspetti prevedibili, e certamente non bellissimi. Inoltre la retorica ideologica – con l'uso di un “noi” militante e un po' altisonante – appesantisce ulteriormente la pagina ginzburghiana. Eppure non sono articoli privi di significato, e sollecitano almeno

63 Cfr. N. GINZBURG, *Alla fabbrica «Alluminium» si vive come cent'anni fa*, in «l'Unità», edizione piemontese, 21 ottobre 1948, p. 3; EAD., *Gli invalidi*, in «l'Unità», edizione piemontese, 3 novembre 1950, p. 4; EAD., *Visita alle Ferriere*, in «l'Unità», edizione piemontese, 26 gennaio 1951, p. 3; tutti gli interventi si possono ora leggere in EAD., *Un'assenza*, cit., posizioni 2141 e sgg.

64 EAD., *Visita alle Ferriere*, cit., posizione 2200.

due considerazioni, che possono valere da conclusione per l'intero tracciato che abbiamo seguito da Pizzoli in poi.

In primo luogo va valutato il finale, che in questo caso è certamente più battagliero, ma anche più volitivo. A Pizzoli la situazione sembrava irredimibile e non lasciava alcuna speranza per un rivolgimento futuro: eppure la memoria affettiva offriva un risarcimento agli abruzzesi come alla narratrice intellettuale. La Lucania e Matera offrivano uno scenario non meno sconfortante: la povertà e le condizioni di vita sembravano essere frutto di secoli di disinteresse e di isolamento, e nessun governo avrebbe davvero potuto mettere in moto delle riforme efficaci. E tuttavia il finale di *Donne laggiù* e soprattutto il *Discorso delle donne* (che abbiamo arbitrariamente appaiato agli scritti lucani) richiedevano comunque una riscossa: e infatti l'atteggiamento di rivalsa non agisce su un piano logico e razionale (piano che non lascia adito ad alcuna speranza), ma sollecita innanzitutto la presa di coscienza da parte delle donne borghesi, le quali poi in un secondo momento possono o potranno agire per modificare lo status quo. Il finale degli interventi industriali invece restituisce una speranza concreta e reale (sebbene l'ombra della sconfitta del 18 aprile si senta, e non vi sia traccia di una certa allegria che permeava gli ambienti del Fronte Popolare prima delle elezioni), che può diventare realtà soltanto attraverso un'azione collettiva che unisca proletari e non. Ma è innegabile che qui ci muoviamo all'interno della città, e dunque di un mondo più moderno e avanzato (oltre che più corrotto) in cui i cambiamenti possono davvero avvenire. Sicché, implicitamente, anche in questi scritti torinesi-industriali Ginzburg traccia un confine netto, come quello che separa il Sasso da Matera: da una parte la città attraversata dalla storia e dunque aperta ai cambiamenti, e dall'altra il mondo naturale immobile. In fondo è solo al primo che Ginzburg può davvero guardare: è lì che avverte la possibilità di incidere mutamenti, di modificare paradigmi, di rovesciare luoghi

comuni. E le successive raccolte, già a partire da *Le piccole virtù*, stanno lì a dimostrarlo.

La seconda questione che emerge leggendo questi tre interventi su «l'Unità» è l'esigenza – anche parlando di contratti di lavoro, di infortunistica, di commissioni interne⁶⁵ – di allestire un'architettura narrativa. In maniera ancora più evidente di quanto emergeva negli scritti abruzzesi e lucani, qui Ginzburg costruisce personaggi che parlano, raccontano il loro passato, e fanno sentire la loro voce (tutto l'articolo sull'Alluminium è una sorta di intervista); e di rimbalzo acquisisce consistenza anche la narratrice-autrice, in qualità di osservatrice, che cerca di comprendere la situazione. Ed è proprio con questo tratto narrativo che i tre saggetti industriali conquistano l'empatia del lettore.⁶⁶ Lo sfruttamento salariale e l'alienazione

65 Al fine di garantire una patente di scientificità al proprio intervento, con una strategia che è anche di Sciascia nelle *Parrocchie* e di Bianciardi e Cassola nei *Minatori*, Ginzburg inserisce dati precisi: «Vi lavorano 178 operai, 53 uomini, 109 donne e 16 ragazzi. Lavorano in stanze sudice e buie, si respira a fatica. In alcuni reparti la polvere s'accumula perché non ci sono aspiratori. Il lavoro è nocivo e pericoloso: nocivo perché la polvere penetra nei polmoni, pericoloso perché il ritmo di lavoro è intensissimo e alle presse avviene assai sovente che le operaie abbiano tagliate le falangi delle dita». «C'è il refettorio?» «Non c'è. Operai e operaie mangiano al sudicio, nel luogo stesso dove lavorano, il poco cibo che si son portati da casa. Secondo il Codice del lavoro, il refettorio è obbligatorio nel caso di lavori nocivi: ma qui non si rispetta il codice. Lo stesso sia detto per la sala materna: quando in uno stabilimento ci sono più di 50 operaie, la sala materna è obbligatoria per legge: all'Alluminium non esiste sala materna» (EAD., *Alla fabbrica «Alluminium» si vive come cent'anni fa*, cit., posizione 2141).

66 Cfr. l'incipit dell'articolo sull'Alluminium: «Ho incontrato Rita Montagnana che tornava dalla fabbrica Alluminium di Borgo Dora. Dalla conversazione animata che abbiamo avuto è nata una specie d'intervista che io vi ripeto tale e quale» (*ivi*,

operaia assumono le forme di un corpo specifico (a volte mutilato come ne *Gli invalidi*) e un nome e un cognome: in questo modo non possono essere ignorati.⁶⁷

A ben vedere si tratta dello stesso procedimento che caratterizza i reportage di viaggio degli anni Cinquanta, e da cui abbiamo preso le mosse (Sciascia, Bianciardi-Cassola, Scotellaro, ecc.). Il rigore scientifico deve necessariamente integrarsi con la duttilità narrativa, mescolando in questo modo fiction e non fiction. Ma questa forma di scrittura ibrida Ginzburg la inizia a sperimentare già dai saggi abruzzesi. Certamente a quell'altezza quello

posizione 2141). È da rimarcare anche un certo filtro letterario, non nuovo peraltro nel binomio letteratura-industria. Alcuni passi di *Visita alle Ferriere* sembrano simili infatti alle pagine di *Linea gotica* di Ottieri, particolarmente debitorici nei confronti del lessico dantesco e più specificamente delle atmosfere infernali. Si legga questo brano di Ginzburg: «Si salgono scale e scalette e ci si sente avvolgere a tratti da folate d'aria rovente. Grossi blocchi di ferro incandescente passano sotto una macchina tra scrosci d'acqua e scintille, ed escono fuori diventati lisci e sottili» (EAD., *Visita alle Ferriere*, cit., posizione 2208). Accanto all'intertestualità letteraria si deve tuttavia sottolineare anche un tono decisamente colloquiale, che fa leva sull'iterazione, o sulla ripetizione lessicale (magari tra complemento oggetto di una proposizione e soggetto della successiva, con evidente frattura paratattica, che semplifica la trama sintattica, guadagnando però in efficacia comunicativa).

67 Per certi aspetti si tratta di quella conquista del particolare che può disvelare l'universale, secondo quel meccanismo spiegato al rovescio nel saggio dedicato a Pavese, lo scrittore che aveva terrore del comune e del banale: «Gli restava dunque di conquistare la realtà quotidiana; ma questa era proibita e impendibile per lui che ne aveva, insieme, sete e ribrezzo; e così non poteva che guardarla come da sconfinite distanze» (GINZBURG, *Ritratto d'un amico*, in «Radiocarriere-TV», XXXV, 31, 3.9 agosto 1958, pp. 20-21, ora in EAD., *Le piccole virtù*, cit., pp. 15-21: p. 20).

autobiografico sarà stato anche un debito da pagare a un mondo editoriale e culturale prevalentemente maschile, disposto ad accettare la scrittrice solo a patto che scriva diari.⁶⁸ Ma sarebbe senz'altro riduttivo limitare l'operazione a quest'unica condizione, finendo poi inevitabilmente per tirare fuori la categoria di "eccentricità".

In realtà la saggistica di viaggio-inchiesta-reportage di Natalia Ginzburg non può essere solo descritta come divergente rispetto a quanto avveniva su «Il Politecnico», che in qualche modo abbiamo eletto a fenomeno rappresentativo di un'epoca. Piuttosto, ciò che si nota è che queste scritture di Natalia Ginzburg sono in anticipo di dieci anni rispetto ai libri di Levi, Sciascia, Bianciardi-Cassola, e gli altri reportage che caratterizzeranno gli anni Cinquanta. E quando si è dieci anni in anticipo, è inevitabile che si venga percepiti come diversi ed eccentrici. Ma in realtà quella che poi diventerà norma è stata costruita all'inizio dell'Italia repubblicana da alcune penne non allineate: tra cui quella di Natalia Ginzburg.

68 Sull'esigenza del patto autobiografico per le scrittrici, soprattutto esordienti (ma non solo), rimando al lucidissimo saggio di E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Milano, Unicopli, 2018.

1956: IL VIAGGIO DI MORAVIA IN URSS

1. In URSS nel '56

Alberto Moravia si reca in Unione Sovietica, con una delegazione di intellettuali di cui faceva parte anche Ranuccio Bianchi Bandinelli, nel maggio del 1956, ossia circa tre mesi dopo le rivelazioni di Kruscev al XX congresso del PCUS. Si tratta ovviamente di un periodo di estremo interesse storico, in cui cambiamenti epocali sembrano consumarsi giorno per giorno, nella quotidianità e sotto gli occhi di tutti. E lo stravolgimento causato dalla pubblica ammissione delle persecuzioni politiche compiute nei decenni precedenti muta anche la storia degli intellettuali occidentali; storia che trova proprio nell'orizzonte di attesa nei confronti del mondo sovietico – che contraddistinse scrittori, artisti e uomini di cultura – uno dei suoi tratti costitutivi. Per questo motivo il canonico “viaggio in URSS”, compiuto dai più, rappresenta un punto di osservazione privilegiato per seguire le evoluzioni, non solo politiche, degli intellettuali del centro Europa nel corso del Novecento.

In Italia la visita al paese dei Soviet, con tutte le relative implicazioni ideologiche, prende avvio solo nel '45 con la caduta del regime fascista.¹ È poi nel corso del decennio successivo (1945-1956) che la maggior parte degli scrittori più rappresentativi va a verificare di persona gli effetti della rivoluzione bolscevica, e conseguentemente pubblica le

1 Sul viaggio in URSS degli italiani durante il ventennio fascista, cfr. P.L. BASSIGNANA, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

proprie impressioni di viaggio e i propri reportage. In maniera molto schematica, e ovvia peraltro, i protagonisti di tale “pellegrinaggio politico”² finiscono per suddividersi facilmente in due schieramenti.

Da una parte vi sono gli intellettuali entusiasti del nuovo mondo, che non esitano a celebrare anche gli elementi più comuni e banali della realtà che stanno osservando. Il capofila di questa schiera è senz’altro un ingenuissimo Italo Calvino, che nel ’51 si esalta per le automobili russe (che «non hanno nulla da invidiare alle americane, in quanto a lusso e modernità di linea. Ma direi che hanno l’aria meno tronfia»),³ per i grattacieli di Mosca (o meglio «“Non grattacielo. Case-a-molti-piani. Noi le chiamiamo case-a-molti-piani”. | Il paradosso americano a contrasto con l’assennata tranquillità dei sovietici»),⁴ per «il cinema stereoscopico sovietico [che] non richiede l’uso di occhiali rossi e verdi come il tentativo americano di circa quindici anni fa»,⁵ e nega, con un ragionamento un po’ lambiccato, l’immagine più abusata per rappresentare le disfunzioni del paese sovietico, ossia le lunghe code di fronte ai negozi;⁶ per tacere poi della qualità dei rapporti umani, assolutamente indescrivibile a parole umane, giacché in URSS «nessuno [...] ha l’aria di sentirsi a disagio rispetto

2 Si utilizza la definizione proposta da P. HOLLANDER, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, Bologna, il Mulino, 1981.

3 I. CALVINO, *Taccuino di viaggio nell’Unione Sovietica* (1952), in ID., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, tomo II, pp. 2407-2496: p. 2418. Sulla cecità di Calvino in Urss, cfr. D. SCARPA, *Come Calvino viaggiò in URSS senza vedere Stalin*, «Linea d’Ombra», VIII, 52, sett. 1990, pp. 20-23.

4 CALVINO, *Taccuino di viaggio nell’Unione Sovietica*, cit., p. 2415.

5 *Ivi*, p. 2427.

6 Cfr. *ivi*, pp. 2428-2432.

agli altri». ⁷ Insomma, chiude Calvino in maniera stucchevole, «cercavo di trovare una disorganizzazione, una magagna, invece tutto è semplice e naturale». ⁸ E un'uguale partecipazione tradiscono gli scritti, tra gli altri, di Sibilla Aleramo, ⁹ incline ad una generale magniloquenza, di Anna Maria Ortese, ¹⁰ forse la più equilibrata, e di Carlo Levi, il quale, benché lucido e razionale, non dubita nemmeno un secondo che le stanze preparate per lui non corrispondano affatto allo standard qualitativo del resto del paese; ¹¹ e lo stesso Levi è sempre pronto a glorificare la superiorità etica e morale dei sovietici rispetto agli occidentali, riscon-

7 *Ivi*, p. 2423.

8 *Ivi*, p. 2432

9 Cfr. S. ALERAMO, *Russia alto paese*, Milano, Italia-Urss, 1953.

10 Cfr. A.M. ORTESE, *Il treno russo e Altri ricordi di Mosca* [1954], in ID., *La lente scura. Scritti di viaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 1991, pp. 85-130 e 331-371.

11 Sia sufficiente rileggere l'accorata descrizione della camera riservata a Levi a Mosca, al suo arrivo: «Non era una stanza, ma un solenne appartamento con un ingresso, un salone, una camera da letto e un bagno, e dappertutto c'erano tavoli, tavolini, scrivanie, colonnette, che reggevano statue e lampade, mensole, mensoline, caraffe di cristallo, quadri in ricche cornici d'oro, *abat-jour* con frange e nappine, calamai, portapenne, posacenere, *bibelots*, tende, tendaggi di damasco verde spento, coperte ricamate, pizzi, tappeti, tappetini, poltrone, poltroncine, velluti rossi con le greche sui bordi e le frange: tutto, a quel primo sguardo, tutto quello che stava nelle pieghe più remote della memoria, tutte le suppellettili antiche di un tempo di infanzia e di pace perduta nel tempo, riapparsa d'un tratto, a metà della notte, in quella grande città sconosciuta. C'era il pianoforte [...] Vicino al pianoforte c'era qualche cosa di più moderno: il televisore, ma piccolo, familiare, non urlante di meccanici scintilli, e c'era anche, perché non mancasse proprio nulla, in un angolo dell'ingresso, un bel frigorifero bianco» (C. LEVI, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino, Einaudi, 1956, p. 27).

trabile in ogni aspetto della vita umana, persino in quelli che interessano il trasporto aereo:

Il sistema degli aeroplani sovietici è l'opposto di quello nostrano che si propone di attirare in tutti i modi il pubblico con la puntualità, l'eleganza, la velocità, i servizi accessori, coprendo i rischi con le assicurazioni, antepo-
nendo a ogni cosa l'efficienza e il guadagno, mentre qui dove non c'è da persuadere nessuno a servirsi degli aerei, non si parte se il tempo non è perfetto, ci si ferma qua e là perché la sicurezza, la vita degli uomini, prevale su qualsiasi altra considerazione.¹²

Alla riva opposta dei marxisti euforici, si collocano, benché in numero molto più contenuto, i detrattori, ugualmente partigiani e parimenti chiusi a forme dialogiche: è il caso ad esempio di Vittorio Rossi, che rileva in Unione Sovietica un «processo di estinzione totale di quello che c'è di umanamente individuale nell'uomo, degli elementi che lo differenziano dagli altri animali»: più precisamente un «processo di estinzione e mummificazione»:¹³

12 *Ivi*, p. 273

13 V.G. Rossi, *Soviet*, Milano, Garzanti 1951, pp. 8 e 9. Rossi è stato il primo inviato giornalistico non comunista ammesso in Urss; l'anno successivo firmerà un reportage sulla Russia sovietica ENRICO EMANUELLI, *Il pianeta Russia*, Milano, Mondadori, 1953, ritenendo il paese complessivamente migliorato rispetto a come appariva negli anni Trenta. Molto critico è anche il resoconto del comunista ALDO CUCCHI, *Una delegazione italiana in URSS*, Firenze, La Nuova Italia, 1951; a seguito del viaggio compiuto, e soprattutto delle dure accuse mosse al sistema sovietico, Cucchi si dimise dal PCI. Per una panoramica sufficientemente esaustiva del viaggio in URSS da parte di intellettuali italiani cfr. *Sovietlandia. Viaggiatori italiani nell'Unione Sovietica*, a c. di G.M. NICOLAI, Roma, Bulzoni, 2009.

Il '56 con il XX congresso del PCUS e l'invasione ungherese cambia l'approccio degli intellettuali all'URSS e complessivamente riduce il flusso di "pellegrini politici", ma non scardina la contrapposizione frontale tra due schieramenti. Così coloro che sminuivano le rivelazioni di Kruscev e le dimensioni degli eccidi di Stalin (come l'entusiasta Tommaso Fiore; ma sulla stessa linea si collocano anche le calorose pagine di Curzio Malaparte)¹⁴ si fronteggiavano con gli intellettuali che cavalcavano l'onda anti-stalinista, e delegittimavano così l'intero sistema URSS (è il caso, ad esempio, di Arturo Capasso).¹⁵ Ancora una volta il reportage partigiano, in un senso o nell'altro, si offriva come unica soluzione possibile.

Moravia, che si trova in URSS tre mesi dopo il "ciclone-Kruscev", ma quando ancora i carri armati sovietici non sono entrati a Budapest, nel suo resoconto di viaggio riesce a sottrarsi a questo aut aut manicheo, in base al quale si è o fedeli sostenitori o fieri avversari, per tentare invece una descrizione dell'Unione Sovietica che segua altre vie. E in ogni caso nel '56 Moravia limita, nella sua interpretazione del mondo russo, l'incidenza delle rivelazioni uscite dall'ultimo congresso del PCUS, sostenendo da un lato che lo stalinismo non è affatto terminato (e questo concetto verrà ribadito nel '72 e nel '76) e dall'altro non delegando al rapporto Kruscev le ragioni che lo inducono ad esprimere un giudizio complessivamente negativo sul paese dei Soviet. Infatti *Un mese in URSS*, che raccoglie nel '58, per Bompiani, le corrispondenze uscite sul «Corriere della Sera» nell'agosto del '56, si articola su

14 Cfr. T. FIORE, *Al paese di utopia*, Bari, Leonardo da Vinci, 1958, e C. MALAPARTE, *Io in Russia e in Cina*, Firenze, Vallecchi, 1957 (ma Malaparte era stato in Urss già nel '29, incontrando addirittura una tesissima, e impaurita, moglie di Trockji).

15 Cr. A. CAPASSO, *Xopomo: viaggio in Russia*, Roma, Bianco, 1963.

due piani, ovviamente interconnessi: quello politico naturalmente, che però è in fondo il meno importante, e quello culturale, che investe invece una gamma più ampia di problemi e che costituisce il vero scoglio su cui è naufragata la rivoluzione d'Ottobre.

2. *Il piano politico del discorso*

Moravia ebbe un rapporto controverso con l'Unione Sovietica. Certamente elettore di sinistra, e del Partito Comunista nello specifico, Moravia non assunse mai i panni dell'intellettuale impegnato e organico, e più complessivamente mantenne un certo distacco dal pianeta URSS, provando una profonda avversione nei confronti della figura di Stalin:¹⁶ insomma può essere definito, anche prima del '56, un antistalinista convinto, benché, o anzi proprio perché, sinceramente di sinistra (e del resto è lo stesso Moravia a ricordare a Elkann che i russi non gli rilasciarono il visto prima del '56 perché «troppo atlantico»¹⁷).

La fisionomia di antistalinista di sinistra permette a Moravia di condannare senza sfumature gli eccidi

16 Ricorda a tal proposito Moravia: «Stalin lo odiavo a morte. L'ho odiato più di Mussolini, quanto Hitler, anche se in modo diverso. Hitler era e si proclamava antisocialista, Stalin invece era stato socialista e ha fatto al socialismo il maggior male possibile. Ci siamo liberati di Hitler, ma non ci libereremo mai del tutto di Stalin» (A. MORAVIA-A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 164).

17 Ivi, p. 173. In un'intervista rilasciata a Paris, e anteposta a mo' di introduzione alla raccolta di saggi *Impegno contro voglia*, Moravia rivendica a sé la scelta di recarsi in URSS solo dopo la morte di Stalin: «Il dissenso sovietico era ancora da venire; Solgenitsin stava ancora nel gulag. Ciononostante io conoscevo l'esistenza del gulag e non mi facevo illusioni, tanto è vero che finché Stalin è vissuto non ho accettato l'invito a recarmi nell'URSS» (A. MORAVIA, *Impegno contro voglia*, Milano, Bompiani 2008 [1^a ed. ivi, 1980], pp. XXXVIII-XXXIX).

commessi dal maresciallo Stalin, senza che tutto ciò implichi un rifiuto totale – così come invece è stato per molti – dell’Unione Sovietica. La denuncia politica e morale delle “purghe” del ’36 e delle successive esecuzioni, in *Un mese in URSS* non passa tanto per statistiche o per l’esibizione di numeri mostruosi, che pure all’epoca già circolavano, quanto per una riflessione sul “dolore” che ha intorpidito la gente russa, modellandola, e imprimendole il proprio marchio. Non solo, ma quando il “dolore” assume delle dimensioni troppo ampie, come accade appunto con il terrore a cui è stato sottoposto l’uomo sovietico, cessa di essere qualcosa di vitale, per condurre invece a uno stato di morte-in-vita, incapace di sviluppare alcunché, o di trasformarsi in qualcosa di positivo. *Sterilità del dolore* si intitola appunto il quinto capitolo, in cui Moravia sintetizza la dolorosa storia russo-sovietica:

la quantità di dolore a cui, purtroppo, l’uomo non può sottrarsi in alcun modo, anche nelle migliori condizioni, è stata centuplicata dagli avvenimenti storici di quel paese. Basterà ricordare per sommi capi la storia dell’URSS negli ultimi quarant’anni per rendersene conto: rivoluzione del 1917 e distruzione totale della vecchia classe dirigente; guerra civile e conseguente prima carestia; piano quinquennale, liquidazione dei kulaki e seconda carestia; assassinio di Kirov e gigantesca epurazione, guerra contro gli hitleriani con tutto ciò che comportò di orrendo a causa della volontà di Hitler di fare della Russia una colonia di schiavi; ultimi cinque anni di Stalin, i peggiori, a detta dei russi, di tutto il ventennio dello stalinismo.¹⁸

E a rendere ancora più spietato il giudizio, e non solo per le proporzioni, interviene una costante equiparazione

18 ID., *Un mese in URSS*, Milano, Bompiani, 2013 [1ª ed. Milano, Feltrinelli, 1958], pp. 46-47.

tra gli eccidi nazisti e quelli che hanno contraddistinto il regime stalinista:

l'epoca del dolore che in Russia cominciò nel 1917 e in Europa circa quindici anni dopo con l'avvento dell'hitlerismo, è invece contrassegnata da dosi così massicce che ancora adesso sorprende che la civiltà abbia potuto sopravvivere.

Ma oltre la guerra, come ho detto, ci sono state le sofferenze in tempo di pace; e benché di queste Stalin e gli staliniani non abbiano mai parlato, si sa che furono pari se non superiori a quelle apportate dalle armate hitleriane¹⁹.

La sovrapposizione tra ferocia nazista e repressione stalinista trova infine un'ulteriore conferma nella fisiognomica: «nella faccia puntigliosa di Beria c'era [infatti] qualche tratto di somiglianza con quella egualmente occhialuta e puntigliosa di Himmler».²⁰

Si è sottolineata la condanna nei confronti dei criminali contro l'umanità, e soprattutto la formula retorica che induce ad una certa convergenza – sull'aspetto dei diritti umani – tra Hitler e Stalin, perché niente affatto scontata per un intellettuale di sinistra, sia pure nel '56. Ma ciò che ancor più deve essere evidenziato è il fatto che tutto ciò non induce Moravia a dipingere di uguali tinte fosche il paese dei Soviet: anzi proprio a Stalin dittatore e omicida viene riconosciuto il merito di aver realizzato una reale e concreta integrazione tra Europa e Asia. Sia sufficiente rileggere le pagine sull'Uzbekistan, in modo specifico quelle dedicate agli asili:

19 *Ivi*, pp. 46 e 47-48.

20 *Ivi*, p. 57.

dovunque, in questa singolare città [Tashkent], ci siano attività sociali di qualsiasi genere, la parità sembra essere completa e le razze si mischiano. Ebbi modo di convincermene andando alla scaturigine di questa simbiosi, ossia visitando un asilo infantile. Nella sala dove erano raccolti i bambini più piccoli, da sei mesi ad un anno, girando tra le culle insieme con le dottoresse e infermiere, vidi ancora infante, l'umanità mescolata dell'Asia Centrale. Accanto a bimbi biondi, rosei, dagli occhi azzurri, dalla pelle di latte, si vedevano bimbi di pelle più scura, di capelli neri, dagli occhi tirati all'insù, con quell'espressione di gravità contemplativa che hanno sovente le statue del Buddha²¹.

Ma Moravia in questo discorso si spinge anche più avanti. Sicché non solo fa cadere ogni sospetto di colonialismo esercitato da Mosca nei confronti dei suoi territori orientali²², ma ritiene che proprio l'ingresso nell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche abbia permesso alle regioni asiatiche un innalzamento socioculturale:

Non c'è alcun dubbio che usbecchi, kazaki, kirghisi, turkmeni, tadjiki guardano all'Unione Sovietica come alla loro patria ideale; al marxismo come all'ideologia che li

21 *Ivi*, p. 78.

22 Scrive Moravia: «questa espansione sovietica non può chiamarsi colonialista perché non presenta i due caratteri principali del colonialismo tradizionale: lo sfruttamento sistematico delle colonie da parte della metropoli e la condizione di inferiorità economica e sociale di quelle di fronte a questa [...]. Per non citare che il solo esempio dello Uzbekistan, potei constatare che un colcos nei pressi di Samarcanda aveva un reddito complessivo molto superiore a colcos di eguale importanza della Russia e dell'Ucraina» (*ivi*, pp. 80-81).

ha fatti uscire da un letargo di secoli; e a Mosca come alla loro vera capitale.²³

Ma c'è un'ulteriore citazione che ribadisce il concetto, e conduce all'interno del dispositivo che regola tutta la riflessione moraviana sull'URSS:

la Russia marxista è certamente la maestra di molti popoli asiatici che appena oggi escono da condizioni medievali incredibilmente arretrate; ma per molti aspetti (soprattutto quelli culturali, artistici e tecnici) essa non può non essere l'alunna dell'Occidente. Questo si vede nel bifronte atteggiamento dei russi nei confronti così degli orientali come degli occidentali: verso i primi i russi non riescono talvolta a dissimulare un certo complesso di superiorità; verso i secondi il complesso opposto.²⁴

Insomma il merito di Stalin sarebbe stato quello di elevare, cioè *occidentalizzare*, le repubbliche sovietiche asiatiche. Perché per Moravia il sole del progresso e soprattutto della civiltà brilla a Ovest e non certamente a Est, ed è dunque il grado di vicinanza al centro Europa il metro di giudizio da applicare alle popolazioni e alla realtà osservate durante il soggiorno in URSS e ancor di più nei suoi territori orientali. Ma questo aspetto conduce al secondo punto del discorso, quello inerente il piano culturale.

23 *Ivi*, p. 82. Stesso concetto è espresso nel capitolo dedicato a *Samarcanda*, in cui Moravia, osservando un gruppo di tartari a cui è stato rifiutato l'accesso nell'albergo nel quale lui stesso risiedeva, riflette: «Nel caso dei tartari si poteva supporre che essi desiderassero entrare nell'albergo perché esso rappresentava ai loro occhi l'Europa e la sua civiltà alla quale tutta l'Asia aspira e cerca di uniformarsi» (*ivi*, p. 101).

24 *Ivi*, p. 83.

3. *Il discorso sul piano culturale*

Nel rispondere, nel '54, all'ultima delle 11 domande «sui rapporti tra comunismo e Occidente» che la redazione di «Nuovi Argomenti» rivolse ad una serie di uomini di cultura, Moravia sostenne:

La funzione dell'Europa tra la Russia e gli Stati Uniti non è purtroppo oggi che meramente spaziale e geografica. L'Europa non è più soggetto bensì oggetto, almeno nel campo politico e militare. La sua funzione culturale è invece preminente e forse unica: non c'è per ora al mondo altra cultura che quella europea.²⁵

E più nello specifico l'Europa è per Moravia la sola realtà culturale capace di consentire un più pieno sviluppo dell'individuo, delle sue inclinazioni e delle sue capacità. L'Occidente pertanto non può non costituire una meta a cui il mondo intero tende e aspira: Russia compresa.

Ora, sostiene Moravia in più punti del volume, e in maniera specifica nell'ultimo capitolo, *La vera destalinizzazione*, che il vero ostacolo a «quelle facoltà creative che si sarebbe supposto la rivoluzione dovesse liberare e ingigantire»,²⁶ è stata la messa a regime dei piani quinquennali, i quali

applicati con mano di ferro permisero di “raggiungere” se non di sorpassare i paesi capitalisti nel campo dell'industria pesante, ma soppressero, per forza di cose, la libertà intellettuale [...] Peggio, l'industria pesante estese il suo stile, ossia il suo rozzo e grigio utilitarismo, a tutte le manifestazioni della vita sovietica.²⁷

25 *Ivi*, p. 42.

26 *Ivi*, p. 122.

27 *Ivi*, p. 123.

È questa ossessione dell'industria pesante a conferire alla vita urbana sovietica «l'aspetto di immenso sobborgo operaio»,²⁸ il cui tratto caratteristico «non è quello della ricchezza ma quello della povertà. Una povertà austera, uniforme, dignitosa e disadorna di umanità operaia».²⁹ Ma il vero problema, in fondo, non è tanto nella povertà, peraltro «dignitosa», quanto nell'omogeneità che tale stato comporta, e che è manifestazione tangibile di un affievolimento delle inclinazioni personali³⁰. La predilezione per l'industria pesante a danno di quella leggera fa sì che in Unione Sovietica, per scelta e non per difficoltà economiche o produttive, scarseggino beni di consumo, di tipologia, genere e valore diversi: al contrario, a Mosca come altrove, «c'è poco da comprare e quel poco di qualità modesta»³¹. Moravia impernia quasi integralmente il suo ragionamento sulla questione della produzione industriale, tanto che arriva a sostenere che «la mentalità comunista [...] è certamente determinata dalla scarsità dei beni di consumo; ma a sua volta la determina distogliendo il cittadino sovietico dallo sviluppo dei gusti individuali e

28 *Ivi*, p. 33.

29 *Ivi*, p. 32.

30 Malaparte prende apertamente le distanze da Moravia per quanto concerne il grigiore della vita sovietica: «La vita russa è ancora povera. In confronto con quella dei paesi occidentali, è una vita triste. Lo scrittore Alberto Moravia, che ha compiuto recentemente un viaggio nell'Unione Sovietica, dice che la vita, in Russia, “è noiosa e senza sesso”. Le stesse cose le aveva dette poco più di un anno fa, tornato da un lungo viaggio negli Stati Uniti. E poi, vorrei sapere qual è il paese dove Moravia non si annoia. Sia annoia a Parigi, a New York, a Roma, a Capri. La vita in Russia non è certo più triste e noiosa che in Svizzera, in Scandinavia, in Scozia, o nel Massachusetts. E che sia “senza sesso”, com'egli dice, mi par giudizio affrettato e gratuito» (MALAPARTE, *Io, in Russia e in Cina*, cit. p. 54).

31 MORAVIA, *Un mese in URSS*, cit., p. 32.

avviandone le ambizioni verso scopi sociali». ³² Non solo, ma proprio nella battute finali del libro Moravia sostiene:

la prima e più importante condizione per una vera e profonda destalinizzazione sarebbe una produzione più vasta, più varia e più raffinata di beni di consumo ossia di tutto quello che serve alla vita individuale e che, in ultima analisi contribuisce alla formazione e definizione della civiltà³³.

Insomma senza oggetti che stimolino l'inclinazione del gusto personale, non c'è crescita dell'individuo: è questa

32 *Ivi*, p. 36.

33 *Ivi*, p. 124. Qualche anno più tardi, riflettendo sui mutamenti sociali che avevano interessato Accra, il Ghana e l'Africa in generale, Moravia torna sulla contrapposizione ideologica tra industria leggera-industria pesante, sfumando però alcuni giudizi di valore che invece erano centrali nel reportage sovietico: «il neocapitalismo, con gli infiniti prodotti in serie della sua industria leggera, tutti ben confezionati, ingegnosi e quasi superflui, affascina gli africani allo stesso modo che li affascinarono i fili di rame e di ottone e le conterie di Venezia che gli avventurieri di uno o due secoli or sono gli offrivano in cambio dell'oro, dell'avorio e dei legni preziosi»; e poi poco oltre, attraversando la Main Street di Accra invasa da una folla multicolore coperta dai tessuti più variopinti, Moravia aggiunge: «Messe accanto alle stoffe inglesi e olandesi con le quali si vestono gli africani di Accra, non c'è dubbio che le stoffe sovietiche, stampate con colori e disegni timidi e antiquati, farebbero una ben magra figura. Così c'è da pensare che queste stoffe in genere tutti i prodotti delle industrie leggere occidentali abbiano spianato la strada, in senso psicologico e culturale, all'influenza neocapitalista in Africa; mentre la carenza ben nota dell'industria leggera sovietica ha prodotto l'effetto contrario per quanto riguarda l'espansione ideologica e politica del comunismo» (ID., *A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 2007 [1^a ed. *ivi*, 1972], pp. 8 e 9).

la tesi che Moravia sostiene in tutto il volume. E sulla base di questo assunto, in *Un mese in URSS* lo stalinismo non è tanto uno stato di terrore che dagli avversari politici si è esteso alla società intera, quanto una forza anticulturale che ha bloccato la crescita dell'individuo, gli ha sbarrato le strade che conducevano al Novecento (quello europeo e occidentale ovviamente), e lo ha relegato ad un mondo che è ancora quello prerivoluzionario: la «società in URSS è ancora ottocentesca»,³⁴ sostiene Moravia in più punti del suo volume, nonché nei successivi reportage sovietici del '72 e del '76³⁵ (anche in virtù di una certa continuità, nell'organizzazione statale, tra zarismo e stalinismo).³⁶

34 ID., *Un mese in URSS*, cit., p. 38.

35 Cfr. ID., *Ex Unione Sovietica 1972 ed Ex Unione Sovietica 1976*, in ID., *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a c. di E. SICILIANO, Milano, Bompiani 1994, pp. 1379-1411 e 1429-1458. In particolare, nel reportage del '72 Moravia scrive: «L'Ottocento russo è stato uno dei grandi secoli dell'umanità paragonabile soltanto al Rinascimento italiano, al periodo elisabettiano, all'età della tragedia greca. Ma come non verrebbe in mente di separare Machiavelli dal Duca Valentino e da Leone decimo, Shakespeare dalla Regina Elisabetta e Sofocle da Pericle, così non possiamo separare Pushkin, Gogol, Dostoevskij, Tolstoj, Cecov dai decabristi, da Trotsky, da Lenin e purtroppo dallo stesso Stalin. La stessa tensione spirituale, la stessa schizofrenica creatività accomunano artisti e uomini politici. La società russa, durante l'Ottocento fu, insomma un vulcano in stato di parossistica attività. L'ultima e più violenta esplosione fu la rivoluzione. Poi, per continuare la metafora, la cenere e i lapilli dello stalinismo ricoprirono e soffocarono ogni cosa; e oggi il terribile vulcano appare spento, come doveva essere il Vesuvio al tempo dei Romani quando Spartaco piantò le sue tende sul prato verdeggianti che ne ricopriva il cratere» (*ivi*, p. 1397).

36 Sostiene Moravia: «L'ideologia marxista, insomma, potrebbe essere sentita e intesa religiosamente; e il fatto che essa sia ideologia di Stato, fornire le condizioni per quella dipendenza assoluta dell'uomo dai poteri statali che fu già uno dei

Ora quale autore, se non Dostoevskij, deve essere chiamato in causa per capire l'Ottocento russo, e specificamente quel dolore gratuito, che fu sì esercitato dai Romanov, ma che ritorna con eguale irragionevolezza nei delitti di Stalin raccontati da Kruscev pochi mesi prima dell'arrivo di Moravia in URSS? È questo il motivo per cui il volume moraviano si affida sin dalle pagine di apertura – quasi volesse recitare un'invocazione alle muse – a Dostoevskij³⁷: e non perché «messo al bando da Stalin»³⁸, e

caratteri della Russia prima della rivoluzione» (ID., *Un mese in URSS*, cit. p. [30]; ma lo stesso concetto è ribadito in altri luoghi del volume).

37 A Dostoevskij si fa riferimento anche nell'undicesimo capitolo, quello dedicato a *L'antieroe nella letteratura russa*; ma si tenga presente che Moravia, come ha scritto nella sua introduzione a *Le memorie del sottosuolo*, ritiene Dostoevskij l'autore che ha portato a compimento questo tipo di personaggio, che in fondo è il personaggio moderno: «È avvenuto che, senza rendersene conto, Dostoevskij, con le *Memorie del sottosuolo*, ha creato un personaggio nuovo destinato a dominare la narrativa occidentale nei prossimi cent'anni: il personaggio dell'antieroe nel quale è privilegiata non già la vita sociale ma la vita interiore» (ID., *Introduzione a F. DOSTOEVSKIJ, Memorie del sottosuolo*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 8).

38 Sull'ostracismo politico-ideologico del regime nei confronti di Dostoevskij, scrive Moravia: «Forse questa visita [alla casa di Dostoevskij], qualche anno fa non avrei potuto farla. I russi negano, benché debolmente e con molte esitazioni, che Dostoevskij fosse messo al bando sotto Stalin. In realtà non veniva più ristampato, le vecchie edizioni circolavano tra i suoi fedeli lettori sempre più logore e strappate, di lui non si parlava nei giornali letterari» (MORAVIA, *Un mese in URSS*, cit., p. 8). Negava questa versione dei fatti l'ortodosso Italo Calvino: «Nelle scuole il ritratto di Puskin è frequente quasi quanto quelli di Lenin e Stalin. C'è pieno di Tolstoj, e poi di Gogol, di Turgheniev, di Krilov, di Lermontov, di Nekrasov, di Saltikov-Scedrin, e anche di Dostoevskij malgrado che in Occidente vi sia chi dica che l'U.R.S.S. l'ha dimenticato e condannato

dunque per una ragione strumentale ad un posizionamento politico, ma perché l'autore di *Delitto e castigo* costituisce lo strumento conoscitivo più adatto per penetrare la Russia dell'Ottocento; pardon, l'URSS del 1956, poiché tra le due realtà, sostiene Moravia, non ci sono troppe differenze: entrambe infatti si collocano ad eguale distanza dalla cultura europea.

senza appello. Moltissimo Gorki, naturalmente, e anche moltissimi Maiakovski» (CALVINO, *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica*, cit., p. 2449).

TRA REALISMO E MODERNISMO: GLI SCRITTI CRITICI DEL PRIMO POMILIO

1. Pomilio nel XXI secolo

Se esistesse un borsino letterario, ossia qualcosa di più matematico e più empiricamente misurabile del canone (che pure esiste), si dovrebbe prendere atto, con soddisfazione, che le azioni di Mario Pomilio sono in costante crescita. Esito non scontato venti, trent'anni fa e che oggi invece (dove oggi significa gli ultimi dieci, quindici anni) appare abbastanza visibile: sia sufficiente scorrere rapidamente alcune recenti riedizioni, monografie, raccolte di saggi, convegni (tra cui è d'obbligo citare *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine Di Biase*, atti di un convegno del 2012, curati da Fabio Pierangeli e Paola Villani, con una prefazione di Maria Antonietta Grignani). Ma in realtà non è solo la comunità scientifica a determinare questa crescita della fortuna e della ricezione, dal momento che la narrativa di Pomilio trova apprezzamento anche nei lettori: tanto per citare alcuni dati, Bompiani ha in catalogo *Il natale del 1833* (rilanciato anche da Mondadori e da Giunti),¹ *La compromissione* e *Il quinto evangelio*, stampato peraltro anche da L'orma in versione ebook (ossia da un editore proiettato al grande pubblico come Bompiani e da un altro capace di intercettare anche nuove fasce di lettori, come dimostra il caso Ernaux); e a questi dati incompleti si aggiungono *Il cimitero cinese*, nel catalogo di Studium, le edizioni di *Scritti cristiani* per Vita e pensiero, *Taccuino*

1 A queste edizioni si aggiungano quelle dei Periodici San Paolo, del 2015, con prefazione di Carlo Bo, de *Il Sole 24ore*, del 2012, con prefazione di Renato Minore (ma già uscita per UTET nel 2007), e del Club degli editori, del 2011.

industriale per Hacca e *Scritti sull'ultimo Ottocento* usciti da Prospero. Infine, se è consentito aggiungere un ulteriore elemento non suffragato da prove verificabili ma che poggia solo su esperienze personali, l'ultima conferma alla presenza di Pomilio nel canone attuale è offerta dagli studenti: mi riferisco alle tesi di laurea, che con regolarità vengono svolte sul *Quinto evangelio*, *La compromissione*, *Il Natale del 1833* e gli altri romanzi.

Ora, è indubbio che un impulso decisivo è arrivato dalla donazione delle carte al Centro Manoscritti di Pavia,² nonché dalla lucidità di alcune studiose e di alcuni studiosi capaci di portare avanti le ricerche indipendentemente dalle mode del momento. Ma forse c'è dell'altro ed è legato alle poetiche contemporanee e a una certa rimodulazione del Novecento: a una sua nuova descrizione. Semplificando i termini della questione, mi pare che oggi da più parti si affronti una rilettura del XX secolo affidandosi a due parole chiave: realismo (che ha avuto varie forme di riabilitazione, anche per quanto concerne la narrativa contemporanea) e modernismo, la cui estensione non viene circoscritta ai rigidi confini storiografici del termine (il primo Novecento), ma è protratta in maniera carsica e rinnovata per tutto il secolo. Addirittura vi è chi, come Tiziano Toracca, ha parlato di «neomodernismo», ossia di una corrente letteraria che da un lato recupera le istanze gnoseologiche di Svevo, Pirandello, Tozzi, Joyce, Proust, ecc. e dall'altro aderisce ad alcune delle poetiche realistiche degli anni Cinquanta, Sessanta, addirittura Settanta; e

2 Utile, anche alla luce del discorso che qui portere-mo avanti, è l'intervento di V. CAPORALE, *La formazione di Mario Pomilio alla luce degli autografi conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia*, in *Mario Pomilio. Pellegrino dell'assoluto*, Atti del convegno di San Leolilo, Panzano in Chianti, Feeria, 2011, pp. 227-242.

non caso nel suo *Il neomodernismo italiano*, volume appena uscito per Palumbo, Toracca cita anche Pomilio.³

Ora, quello che colpisce, è che Pomilio unisce realismo e modernismo sin dall'inizio della sua formazione, e non li declina in senso contrastivo (o addirittura alternativo), ma li ritiene uno complementare all'altro; anzi uno non può darsi senza l'altro. E questo felice matrimonio si riscontra sin dalla sua primissima produzione degli anni Quaranta, per poi articolarsi in maniera più dettagliata negli anni Cinquanta: perché la scoperta di Verga e quella di Svevo per il giovane Pomilio sono sincrone.

2. Pomilio lettore di Verga

Nel capitolo dedicato alla ricezione verghiana dal titolo *Le quattro di età di Giovanni Verga* (saggio di apertura de *La fortuna del Verga* uscita per Liguori nel '63, e riproposto con titolo quasi uguale – *Le quattro di età di Verga* – nel '66 su «Opera aperta»), Pomilio ha un'inaspettata mossa di apertura autobiografica e rivela:

Per me la scoperta del Verga avvenne intorno al 1940 [si tenga presente che il suo primo saggio critico è del '42: ma su questo torneremo tra breve], poco dopo il mio ingresso all'università. Fino a quell'anno non conoscevo di lui che la novella *Malaria*, letta in quarta o quinta ginnasiale su una antologia scolastica. Oltre a ciò, dai miei studi liceali avevo ricavato alcune altre vaghe nozioni ridicibili in tutto a un elenco di titoli e ad alcuni cenni intorno al verismo. Questo a dire della popolarità di cui, anche in sede scolastica, godeva allora il Verga.⁴

3 Cfr. T. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli Settanta*, Palermo, Palumbo, 2002, p. 297.

4 M. POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, a cura di M. VOLPI, Novate Milanese (MI), Prospero editore, 2017, p. 1.

Ora, non importa che più o meno nello stesso periodo usciva il libro di Garrone (*Giovanni Verga*, ricordato dallo stesso Pomilio),⁵ e che pochi anni dopo *I Malavoglia* avrebbe potuto costituire insieme a *Paesi tuoi* e a *Conversazione in Sicilia* la pietra angolare su cui la generazione dei giovani letterati del dopoguerra – quella dello stesso Pomilio – avrebbe costruito la propria poetica.⁶ Quello che qui preme sottolineare in prima istanza è che non c'è sequenzialità tra verismo e modernismo: nella formazione di un giovane del '22 – o almeno di un giovane di provincia; e in ogni caso di Pomilio – i due fenomeni arrivano insieme.

Ebbene la prima esigenza della funzione Verga è quella di opposizione e di distanziamento dal classicismo carducciano e dannunziano:

proprio mentre vede la luce il capolavoro del verismo, *I Malavoglia* e questo movimento è appena penetrato in Italia, Carducci esce dal chiuso, diventa popolare, si accampa a vate nazionale, attira intorno alla propria figura e al proprio mito una nuova impaziente generazione. [...] Nell'operazione di raccordo tra Carducci e d'Annunzio, avvenuto, in nome del classicismo letterario tramite il

5 Cfr. D. GARRONE, *Verga*, con prefazione di L. RUSSO, Firenze Vallecchi, 1941. Secondo Pomilio Dino Garrone («un giovane che aveva sofferto quasi biograficamente l'esperienza verghiana») elevava «Giovanni Verga a maestro» (POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, cit., p. 7).

6 Il riferimento è chiaramente alla *Prefazione* del 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*: «Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio» (I. CALVINO, *Prefazione* [1964] a ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, ora in ID., *Romanzi e racconti* (I), a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1204: pp. 1187-1188).

movimento di «Cronaca bizantina», il Verga restava d'un tratto scavalcato quando la sua riforma era appena agli inizi e abbisognava di tempo e di un clima propizio.⁷

Da una parte una raffinatezza quasi manieristica, e dall'altro un «realismo etico-fisico» (sono parole di Russo, fatte proprie da Pomilio).⁸ Più specificamente, sintetizza ancora Pomilio,

l'influsso del Verga si esercitò lungo tre diverse direzioni. In primo luogo cioè egli, con la scoperta di nuovi contenuti regionali e popolari, favorì il sorgere di quella *narrativa regionale*, curiosa del costume e delle condizioni sociali delle nostre classi più umili [...]. In secondo luogo egli avviò un *nuovo senso della lingua e dei rapporti tra lingua parlata e lingua scritta*, offrendo col suo esempio un nutrimento diverso ad almeno quattro diverse generazioni di scrittori. In terzo luogo, egli elaborò implicitamente *una nuova concezione della funzione dello scrittore* e dei suoi rapporti con la realtà, di modo che si verificò puntualmente un ritorno a Verga tutte le volte che il discorso letterario si ripropose non solo in termini di realismo, ma in termini di coscienza etico-politica della realtà.⁹

7 POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, p. 20; su questo e su altri aspetti di questo confronto con Verga cfr. N. MINEO, *Pomilio lettore di Verga*, in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento*, introduzione di C. DI BIASE, Napoli, Guida, 1995, pp. 181-194.

8 POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, p. 15 (la citazione è tratta da L. RUSSO, *L'originalità letteraria della Sicilia dopo il 1860*, in «Romana. Rivista dell'Istituto interuniversitario Italiano», ago.-sett. 1937, n. 6-7; poi in ID., *Ritratti e disegni storici*, serie IV, Firenze 1965).

9 *Ivi*, cit., pp. 17-18.

Nella riflessione di Pomilio, che è del '63, ma ha valore retrospettivo, Verga non è tanto scrittore verista nel senso più angusto del termine (anzi «la «filosofia» di marca positivista aiutò il Verga a prendere definitiva e stabile coscienza speculativa del proprio contrario»),¹⁰ ma – recuperiamo dall'insieme della saggistica – il tassello decisivo di un lungo percorso del realismo che parte da De Sanctis e Manzoni e passa attraverso i francesi, Zola incluso. E pertanto, anche l'attenzione regionale è letta non tanto per l'interesse nei confronti dell'oggetto, quanto per la postura dello scrittore, tutto proiettato verso l'esterno e il mondo sociale, nel tentativo di rappresentare il mondo circostante, dandone una descrizione possibile. È qui che prende forma il terzo punto sottolineato da Pomilio, ossia la «nuova concezione della funzione dello scrittore». Ma quello che maggiormente viene rimarcato è il dato linguistico: Verga è un maestro di stile. Ha saputo creare una prosa romanzesca, estremamente calcolata e calibrata, che ha poi informato tutta la successiva narrativa italiana. E il giudizio viene confermato anche ne *La formazione critico-estetica di Pirandello*, in cui sebbene si rilevi nell'autore de *I Malavoglia* un certo tasso di lirismo, non si può non notare «il suo amore per la prosasticità, quella ideale aspirazione a una prosa assoluta che sono stati sempre al centro della sua meditazione e della sua ricerca e hanno rappresentato, nei casi migliori, un effettivo raggiungimento e una reale novità per la nostra narrativa».¹¹ Ed è quanto maggiormente ha amato Pirandello: quello descritto da Pomilio.

10 ID., *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966 [1^a ed. 1962], p. ????

11 ID., *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Napoli, Liguori, 1966, p. 67.

3. Pomilio lettore di Svevo e Pirandello

L'asse Verga-Pirandello, nella mappatura letteraria di Pomilio, non è degli anni Sessanta, ma va retrocessa agli esordi critici dello scrittore: a quel 1942 quando escono *Il mondo morale di Svevo* e *Lecture di Pirandello*, entrambi apparsi su «Lettere d'oggi» rispettivamente nei numeri di febbraio-marzo e di luglio-agosto. L'esordio dell'intervento pirandelliano è abbastanza chiaro al riguardo:

Il quadro della produzione narrativa di Pirandello presenta un torbido volume di toni sentimentali, di fronte ai quali il criterio selettivo dello scrittore rimane soffocato in una piena di esperienze sovrapposte. In questo senso è impossibile trovare una linea pirandelliana, intesa come predilezione per una determinata visione individuata in un linguaggio definitivo: diciamo anzi che forse vale poco parlare di un prima e di un dopo, se non di fronte alla deviazione tecnica offerta dall'attività teatrale.

La narrativa di Pirandello rimane invece costantemente chiusa in un compromesso tra l'istanza verso un modo di scrittura chiarito e il peso difficilmente definibile di una serie d'influssi esterni, che possiamo raccogliere inizialmente sotto il nome di Verga, e in genere riattaccare al gusto naturalista di fine Ottocento; a tale bagaglio iniziale si sono venute sovrapponendo successive letture che hanno costituito generalmente la preistoria consapevole o no, di gran parte della produzione pirandelliana.¹²

Ora di questa lunga citazione, due elementi mi interessa mettere in evidenza.

Il primo, già preannunciato, è quello di una continuità tra Verga e Pirandello, ossia – allargando per praticità i

12 ID., *Lecture di Pirandello*, in «Lettere d'oggi», nn. 7-8, lug.-ago 1942, pp. 1-14: p. 1.

termini del discorso – tra Ottocento verista (e addirittura naturalista) e inizio Novecento modernista: alla base verghiana, sostiene Pomilio, si sarebbero venute ad aggiungere nuove letture, che non smentiscono la piattaforma di partenza, ma solo vi si giustappongono, allargandone la prospettiva; anzi, come si ricava leggendo tutto l'intervento, a confondere e a creare confusione. Il saggio di Pomilio infatti non è affatto elogiativo nei confronti dell'autore de *Il fu Mattia Pascal*: romanzi e novelle «conducono a definire Pirandello un dilettante di esperienze letterarie a cui non si chiarisce mai in maniera decisiva il significato del proprio molteplice creare». ¹³ Il giudizio com'è noto verrà rivisto, ma qui è di particolare interesse perché tradisce un'intuizione non irrilevante nel '42: la capacità pirandelliana di rappresentare un caos irriducibile a qualunque forma di ordine; il principio, insomma, di tutta la poetica modernista. E quanto il giovanissimo (ed esordiente, non dimentichiamolo) Pomilio comprendesse il fenomeno nuovo del modernismo lo dimostra l'affondo più severo che viene scagliato contro la narrativa pirandelliana: l'assenza di un'etica. Ancora nella prima pagina si legge:

Potremmo, a questo punto giungere a parlare di una indifferenza di contenuto etico: anzi ciascun conato di Pirandello ci si offre di solito sotto l'aspetto di avventura letteraria provvisoria a realizzazione parziale e a carattere decisamente transeunte. Addirittura si può affermare che l'immediata adesione a qualsiasi tema sentimentale tradisce una indifferenza da cronista. ¹⁴

Ed è esattamente quanto accade nei romanzi modernisti: i personaggi vengono osservati agire, in maniera disordinata e distratta, senza che il narratore (o l'autore

13 *Ivi*, p. 2.

14 *Ivi*, p. 1.

implicito che vi è dietro) esprima una condanna morale o mostri almeno un'alternativa costruttiva. Siamo all'opposto del «realismo etico» tanto amato in Verga. Se ne ricava che se l'impostazione è comune, le conseguenze sono rovesciate. E tuttavia quanto nel '42 è visto come un passo indietro, a causa di uno psicologismo che sa di morboso e certamente di non etico, negli anni Sessanta è declinato in una prospettiva decisamente più positiva: è infatti evidente, per il Pomilio de *La formazione*, che Pirandello «anticipa abbastanza chiaramente il meglio delle esigenze estetiche destinate a emergere col nuovo secolo». ¹⁵ Non solo, ma se nell'articolo del '42 anche lo stile sembrava inaccettabile («l'aggettivo viene esasperato fino alla convulsione», «la sintassi, d'altra parte, si allarga fino al barocco»), ¹⁶ dopo diventa davvero la più compiuta evoluzione di Verga, anzi un suo positivo miglioramento, sebbene sempre all'insegna di una certa continuità: si rileva, così, «il perseguito ideale d'una lingua media che evitasse, oltre agli “anacronismi filologici”, ogni altro uso “eccentrico”», «una lingua media, o se si vuole medioborghese». ¹⁷ Verga, pertanto, viene sì seguito da Pirandello in quanto «scrittore di cose», ma corretto nei suoi eccessi stilistici, sostituiti

15 POMILIO, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, cit., p. 48.

16 ID., *Letture di Pirandello*, cit., p. 1.

17 ID., *La formazione critico-estetica di Pirandello*, cit., p. 64. Sulla lingua di Pirandello e sulla sua influenza sulla produzione di Pomilio, scrive Paola Villani: «Un modello, in questa prospettiva, poteva offrirsi il suo Pirandello, primissimo e mai riposto filone di ricerca, sin dalla sua tesi di laurea, condotta con Giovanni Macchia: modello di lingua, scrittura e insieme anche di riflessione saggistica e capacità di penetrare i fenomeni letterari, gli stili e i contesti culturali con i quali il letterato non poteva non dialogare» (P. VILLANI, *Un apocrifo Pomilio meridionale*, in POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, cit., pp. VII-XLIII: p. XV).

nei romanzi e nelle *Novelle per un anno* da una lingua piana, comunicativa, democratica:

La verità è che, pur in un'accezione talmente diversa che presso D'Annunzio, anche quella del Verga è prosa a forte colorito poetico (e «lirica» ed «epica» è stata definita da un suo critico) e all'orecchio di Pirandello non può non suonare come un «uso raro» e come eccentrica. E pur facendo la debita parte a certa scolasticità e pretensione glottologica d'un giudizio che nel 1920 sarà ampiamente riveduto, non si può sottacere che al fondo della stessa rivalutazione d'un Verga «scrittore di cose» continuerà semmai a operare l'altra costante polemica del gusto di Pirandello, la sua detestazione per la letterarietà («Giovanni Verga è il più "antiletterario" degli scrittori»), il suo amore per la prosasticità, quella ideale aspirazione a una prosa assoluta che sono stati sempre al centro della sua meditazione e della sua ricerca e hanno rappresentato, nei casi migliori, un effettivo raggiungimento e una reale novità per la nostra narrativa.¹⁸

Il secondo dato che emerge dalla citazione del primo intervento di Mario Pomilio sulla narrativa pirandelliana è la continuità nella sua produzione: «vale poco parlare di un prima e di un dopo»,¹⁹ ossia suddividere in fasi e periodi. La mossa, vista col senno di poi, ha un valore strategico in sede di periodizzazione e di ricostruzione dell'intero panorama moderno della letteratura italiana. Non esiste per Pomilio un Pirandello più «ottocentesco» e uno poi radicato nel modernismo, ma tra le due fasi vi è completa continuità. Senz'altro le letture di primo Novecento (nel 1900 ad esempio esce *Le rire* di Bergson, come viene dallo stesso Pomilio) hanno segnato un'evoluzione, ma ciò

18 ID., *La formazione critico-estetica di Pirandello*, cit., p. 67.

19 ID., *Lecture di Pirandello*, cit., p. 1.

non toglie che poetica dell'umorismo, realismo e tensione regionalistica creino un'unità coesa e composita al tempo stesso. A ben vedere è la stessa tesi sostenuta ne *La morale di Svevo*, il primo saggio in assoluto scritto da Pomilio:

Si è venuta così formando una diffusa coscienza critica che distacca un primo da un secondo Svevo, e si è sentito costantemente il bisogno di ricorrere a nomi e a teorie che servano a giustificare l'apparentemente brusco passaggio. Sussiste certamente nel secondo Svevo un mutamento di indirizzi estetici e una più salda meditazione teorica dei propri ideali di narratore, e si verifica una dilatazione mentale che va considerata come l'apporto di vaste influenze europee, che forse sarà inutile legare ai pochi grandi nomi che si accompagnano tradizionalmente a quello del nostro scrittore.

Quel che invece dal nostro punto di vista sarà necessario rilevare è la continuità sotterranea della prima personalità sveviana, e la persistenza incancellabile di quella deficienza di forza volitiva che costituisce il volto comune delle sue creature più vissute.

Le figure centrali dei romanzi di Italo Svevo vivono tutte in una solitudine etica in cui il senso della vita si riversa come problema prima ancora che come sentimento. Una rilevata capacità critica le ha segregate dal mondo circostante e isolate a contemplatrici distaccate della propria coscienza, in cui le vicende esteriori penetrano come stimoli occasionali, senza carattere di necessità coattiva, a determinare l'azione.²⁰

Il caso di Svevo è ancora più emblematico. Sin dalla prima ricezione – si pensi a Montale e a Debenedetti – i venticinque anni di silenzio hanno suggerito una

20 ID., *Il mondo morale di Svevo*, in «Lettere d'oggi», nn. 2-3, feb.-mar. 1942, pp. 34-39: p. 34.

spaccatura nella parabola narrativa sveviana. E a poco sono servite le correzioni proposte da Svevo stesso, che ricordava come Alfonso, Emilio e Zeno fossero fratelli (con l'unica differenza economica: Zeno è più ricco; anzi ricco), e come certi procedimenti proustiani fossero già presenti in *Senilità* (il riferimento è alla prefazione alla riedizione del '27): il mito del silenzio, alimentato in maniera leggendaria dallo stesso autore, si è imposto come una barriera insormontabile, impossibile da scalfire. Ebbene il giovanissimo Pomilio, ad appena diciannove anni dalla pubblicazione de *La coscienza*, quel muro lo abbatte: esiste un solo Svevo. Anche in questo caso il giudizio non è totalmente lusinghiero, sebbene meno sferzante di quello espresso su Pirandello. Il limite ancora una volta è quello moralistico:

si può giungere nettamente a parlare di una amoralità sveviana, sia perché, concepite come sono quali mondi chiusi l'uno all'altro, non si presenta alle sue creature il problema di moralità quale posizione di rapporti tra personalità, sia perché, nella loro distanza teoretica, esse si sottraggono a qualsiasi giudizio rivolto in tal direzione: lo sforzo continuo di portare su un piano di giustificazione razionale i propri atti e la vita circostante, la costante autoriflessione di tutti i personaggi sveviani li rende decisamente inabili a qualsiasi atto volitivo che serva a rompere le barriere che hanno erette di fronte a sé e a immergerli in una vita in cui si affacci il problema etico, isolandoli in un mondo di innocenza teoretica.²¹

E poi nel finale:

A questo punto si può segnare lo sviluppo della personalità sveviana lungo una linea chiaramente unitaria che

21 *Ivi*, p. 35.

c'induce a cercare nei primi romanzi il vero centro etico degl'interessi dello scrittore. E si può concludere che la sua migliore produzione è contrassegnata dall'angosciosa adesione sentimentale ad una irredenta umanità, la cui opaca disfatta tradisce un acquisito gusto decadente.²²

Anche in questo caso il giudizio limitativo, o più correttamente il tono infastidito, colpisce un bersaglio critico di assoluta rilevanza: il crollo di ogni morale trascendente che regola il mondo modernista, e specificamente quello sveviano.²³ E il dato merita di essere sottolineato se si presta occhio alle date: all'inizio degli anni Quaranta Svevo è ricaduto nell'ombra, o comunque non riceve più le attenzioni che solo dieci anni prima i giovani Montale, Debenedetti, Vittorini, Consiglio, ecc. gli rivolgevano. Né le coordinate del mondo modernista erano state adeguatamente tratteggiate, anche perché una nuova poetica – quella di stampo realistico per intenderci – si era fatta strada, richiedendo lo smantellamento (in alcuni casi solo esteriore) della più recente tradizione romanzesca: quella dei padri, per intenderci. Pomilio agisce invece in controtendenza: pur rimarcando i limiti etici di Svevo e Pirandello (e mostrando in questo modo un nucleo della sua attività di critico e della sua idea di letteratura: morale

22 *Ivi*, p. 39.

23 Su questo aspetto si nota come anche nel distinguere moralità ottocentesca da amoralità modernista, Pomilio crei comunque una continuità: «I vinti sveviani vivono tutti in una impotenza prostrata che non consente alla lotta, ma li fa ritrarre senza combattere in una pacata e a volte sorridente rassegnazione o al massimo in una dolorante accettazione della propria sconfitta. Ben lontani dai vinti verghiani i nostri sono decaduti già prima di combattere in una spossatezza vitale fatta di apassionalità stremata, che ce li svela alla radice per degli Indifferenti» (*ivi*, p. 35).

e non moralistica) discute con il passato modernista e, ri-allacciandolo all'Ottocento, se ne riappropria.

A ben vedere questa riappropriazione non è solo del critico, ma anche dello scrittore.²⁴ Non c'è qui tempo per entrare nel dettaglio, e in fondo non ce n'è nemmeno bisogno: a occhio nudo si nota come nei suoi romanzi Pomilio tenga costantemente l'occhio puntato al reale, e ne offra una sua riconfigurazione; la mimesis – anche quando riformulata con soluzione metaforiche – è sempre salda. E al tempo stesso il realismo non inibisce la rappresentazione dell'interiorità del personaggio, colta anche nelle sue inevitabili contraddizioni. Certamente c'è allergia a ogni virtuosismo analitico (quello rimproverato da Moravia in *C'è una crisi del romanzo?*),²⁵ ma non allo scandaglio dell'io: si pensi ai monologhi interiori – debitamente strutturati – ne *La compromissione*, per non parlare di certi affreschi nel *Quinto evangelio*. È proprio nella sua arte narrativa che Pomilio dà vita a quella sinergia tra realismo ottocentesco e modernismo, che scandagliava negli anni Quaranta. Si è trattato in sostanza di una lunga fedeltà: dalla giovinezza alla maturità, dalla critica alla narrativa.

24 Su questi aspetti, cfr. V. ESPOSITO, *La narrativa di Pomilio e la crisi del neorealismo*, in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento*, cit., pp. 205-214 (utile nello stesso volume è la lettura di R. LA CAPRIA, *Le due vocazioni (Una lettera)*, ivi, pp. 195-196.

25 Il riferimento è al tempestivo e giovanile saggio di Moravia: A. PINCHERLE, *C'è una crisi nel romanzo?*, in «La Fiera letteraria», 41, 9 ottobre 1927, p. 1, ora in P. VOZA, *Nel ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», 37, n. 2, 31 marzo 1982, pp. 207-213.

**CRONACHE DEGLI ANNI CINQUANTA:
ROMANZI, RACCONTI, RIVISTE**

«BOTTEGHE OSCURE» E LA “REPUBBLICA DELLE LETTERE”

1. L'ideologia di «Botteghe Oscure»

«Botteghe Oscure» viene pubblicata dal 1948 al 1960 per complessivi venticinque numeri. Pur non avendo mai ospitato interventi critici (a parte rare, e comunque molte artistiche, eccezioni nella sezione francese), la rivista si colloca in un preciso campo politico: quello di un anti-comunismo di sinistra moderata, vicino, per utilizzare categorie tutte italiane, all'azionismo o alla tanto ricercata terza via. Da questa collocazione deriva il rifiuto sistematico di tutti quei testi di fronte impronta ideologica, sia da un punto di vista contenutistico, che formale: infatti, a riprova di quanto sosteniamo, e limitando il campione solo alla letteratura italiana, negli indici di «Botteghe Oscure» non trovano spazio Vittorini e Pavese (quest'ultimo addirittura rifiutato, come Sartre del resto), così come i protagonisti della Neoavanguardia (che già dalla metà degli anni Cinquanta entrano prepotentemente nel campo letterario). In sostanza si impone la scelta di una letteratura tradizionale, ma non passatista, speculare a quella moderazione politica, che in qualche modo Marguerite Caetani e Giorgio Bassani volevano proporre. Del resto lo stesso titolo della rivista, se ampiamente giustificato da un punto di vista storico (i Caetani risiedevano nel palazzo di Via Botteghe Oscure dal Seicento), lascia trasparire un certo antagonismo con il Pci e, simbolicamente, con la sede del partito che nella stessa strada della famiglia Caetani era ubicata.

Il saggio, dopo una rapidissima panoramica degli indici alla luce di questo aspetto, intende soffermarsi su alcuni casi. Tra questi, menzione particolare merita Italo

Calvino, che su «Botteghe Oscure» pubblicò prima *La formica argentina*, e poi, dato ben più rilevante, *La speculazione edilizia*. Quest'ultimo romanzetto rappresenta la crisi dell'intellettuale di sinistra, e si interroga sull'eredità dell'esperienza resistenziale. Indagare la ricezione che ebbe a caldo (non solo sulle riviste, ma anche nei carteggi e nei verbali della commissione cultura del Pci) significa in qualche modo disegnare i confini ideologici entro cui una rivista come «Botteghe Oscure» era percepita. Un discorso analogo oltretutto potrebbe essere avanzato per Fortini, che sempre sulla rivista di Bassani e Caetani anticipa *Sere in Valdossola*, un racconto niente affatto celebrativo della Resistenza.¹

La tesi di fondo che guida il saggio, almeno allo stato attuale delle conoscenze, è che la “redazione” di «Botteghe Oscure» non solo abbia privilegiato testi e autori meno *engagés*, ma abbia anche accolto opere di scrittori dichiaratamente comunisti che denunciavano crisi, smarrimento, imbarazzo ideologico. Si tratta, come è facile dedurre, di un procedimento volto ad occupare una specifica posizione nel campo politico-letterario: quella di un antifascismo socialdemocratico.

2. Brevi presupposti metodologici

Negli ultimi anni «Botteghe Oscure» è stata oggetto di un nuovo interesse, dopo che per decenni è stata tenuta fuori dalle riflessioni dedicate al mondo delle riviste del secondo Novecento. Particolare impulso è derivato dalle edizioni dei carteggi di Marguerite Caetani con gli autori italiani e stranieri, e poi ha investito anche aspetti più specifici,

¹ Cfr. F. FORTINI, *Sere in Valdossola*, in «Botteghe Oscure», IX, gen.-giu. 1952, pp. 407-439; I. CALVINO, *La formica argentina*, in «Botteghe Oscure», X, lug.-dic. 1952, pp. 406-441; ID., *La speculazione edilizia*, in «Botteghe Oscure», XX., lug.-dic. 1957, pp. 438-517.

quali ad esempio il rapporto con gli editori, come testimoniano i recenti interventi di Anna Antonello e di Sara Sullam. Più complicata, anche in virtù di una struttura rigidamente antologica degli indici, è risultata la collocazione di «Botteghe Oscure» all'interno del dibattito culturale.² E questo rallentamento degli studi (in questa direzione, s'intende) è stato agevolato anche dalla *vulgata* che vede la rivista di Marguerite Caetani estranea agli scontri, alle battaglie, alle contrapposizioni letterarie (si usa volutamente un vocabolario bellico) che caratterizzarono il secondo dopoguerra e proseguirono fino agli anni Settanta. In questa sede, ricorrendo in parte a Bourdieu, si tenterà di avviare il discorso opposto a quello comunemente accettato, cercando di mostrare non solo che «Botteghe Oscure» stava perseguendo un preciso progetto letterario, ma anche che certe sue determinate scelte editoriali rispondevano alle sollecitazioni provenienti dal conflitto delle idee con le coeve riviste. Più specificamente si proverà a inquadrare «Botteghe Oscure» all'interno di un sistema delle riviste che risponde anche a esigenze squisitamente politico-ideologiche. Perché anche «Botteghe Oscure», contrariamente a quanto sempre sostenuto fino ad oggi e a quanto dichiarato dai suoi stessi protagonisti (Caetani, Bassani, Petroni), ha avuto un posizionamento politico ed è stata consapevole espressione di una precisa ideologia: quella cauto-riformista, vagamente azionista, senz'altro moderata; insomma quella 'terza via' spesso invocata, ma mai veramente decollata in Italia. E proprio l'affermazione di questo posizionamento, ovvero la necessità di contrastare l'area più marcatamente marxista, è uno delle ragioni

2 Viene proposta la tesi di una struttura «antologica» della rivista in G.C. FERRETTI-S. GUERRIERO, *Bassani editore letterato*, Lecce, Manni, 2011, p. 42.

che indusse Marguerite Caetani a fondare e finanziare «Botteghe Oscure».³

Ora, scrive Bourdieu, ne *Le regole dell'arte*, sintetizzando un ragionamento che si è dipanato lungo tutto il corso del volume, nonché nei suoi precedenti lavori:

Il campo letterario (ecc.) è un campo di forze che agiscono su tutti coloro che vi entrano, e in maniera differenziale a seconda della posizione che essi occupano (per esempio, volendo considerare punti molto lontani fra loro, quella di autore teatrale di successo o quella di poeta d'avanguardia), ed è al tempo stesso *un campo di lotte di concorrenza* che tendono a conservare o a trasformare tale campo di forze. Le prese di posizione (opere, manifesti o manifestazioni politiche ecc.), che si possono e si devono trattare come un "*sistema*" di opposizioni per le necessità dell'analisi, non sono il risultato di una forma qualsiasi di accordo oggettivo, ma il prodotto e la posta in palio di un conflitto permanente. In altri termini *il principio generatore e unificatore di questo "sistema" è la lotta stessa*.⁴

In sostanza il campo letterario si configura come un sistema articolato in cui i diversi soggetti, da posizioni

3 Naturalmente questo posizionamento politico-culturale non fu mai esplicito, né Marguerite Caetani abbandonò in qualche occasione il suo atteggiamento visibilmente distaccato e superiore. Ciò non toglie che i numeri di «Botteghe Oscure» e le scelte editoriali compiute testimonino un consapevole e voluto indirizzo e suggeriscano con forza una precisa collocazione della rivista all'interno del campo letterario del dopoguerra. E poi, ma questo è ovvio, anche una dichiarazione di imparzialità politica costituisce una scelta politica precisa e definita.

4 P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2013² [I^a ed. 2005; trad. it. di *Les règles de l'art*, Paris: Éditions de Seuil, 1992]), pp. 308-309, corsivo mio.

differenti, esercitano forze al fine di occupare spazio e acquisire quel capitale simbolico che permetta l'egemonia, il domino, la conquista del centro. Affinché questo meccanismo si realizzi è necessario però che i partecipanti, e soprattutto i nuovi entranti, accettino alcune regole: il valore sacro della posta in palio, i confini del campo, l'esistenza di altri soggetti e, implicitamente e magari negandolo in pubblico, la posizione dominante di alcuni. È questa in sostanza, e fortemente riassunta, l'*illusio* a cui si riferisce Bourdieu quando discute del funzionamento dei «campi» e di quello letterario nello specifico.⁵ Ed è questa impostazione, che qui facciamo nostra, che impedisce di analizzare un fenomeno letterario (una rivista ad esempio), se non in un rapporto dialogico e conflittuale con gli altri enti che afferiscono al medesimo campo.

«Botteghe Oscure», che nasce nel 1948 a Roma, nel presentarsi in un panorama letterario, e per cercare un più pieno e robusto inserimento all'interno dello stesso, si attiene alle coordinate regolate e generate dal conflitto di forze in campo.⁶ In questo modo, dunque, punta a un'egemonia

5 Sul concetto di «*illusio*», cfr. la seguente citazione: «Le lotte per il monopolio della definizione del modo di produzione culturale legittimo contribuiscono a riprodurre continuamente la credenza nel gioco, l'interesse per il gioco e per le poste in palio, l'*illusio*, di cui esse sono, allo stesso tempo, il prodotto. Ogni campo produce la propria forma specifica di *illusio*, nel senso di coinvolgimento nel gioco che sottrae gli agenti all'indifferenza e li spinge e li dispone a operare le distinzioni pertinenti dal punto di vista della logica del campo, a distinguere ciò che è *importante* [...]. In breve, l'*illusio* è la condizione del funzionamento di un gioco del quale essa è anche, almeno in parte, il prodotto» (BOURDIEU, *Le regole*, cit., p. 303).

6 Per un quadro esaustivo e aggiornato delle dinamiche che agitavano il campo letterario del dopoguerra, e con specifica attenzione alle riviste, cfr. *Mediating Culture in the Italian Literary Field 1940s-1950s*, a cura di F. BILLIANI, D. LA PENNA e M. MILANI, numero monografico di «Journal of Modern Italian

culturale – benché di tipo differente e con modalità diverse da quelle perseguite da altri soggetti –, riconosce quali sono le “frontiere” del campo letterario, cercando però di modificarle attuandone un restringimento, e accetta, tentando anche di trarne profitto, la centralità di quelle riviste riconducibili più o meno direttamente alla politica culturale del PCI (il mai menzionato «Politecnico», «Rinascita», «Società»), naturalmente sempre con l’obiettivo di prenderne con il tempo il posto. E il raggiungimento di questo scopo viene perseguito muovendosi su tutti i livelli che interessano un’impresa editoriale quale può essere una rivista. In questa sede, per quanto concerne «Botteghe Oscure», ne interrogheremo sostanzialmente tre: il piano paratestuale e la struttura dell’indice, l’*habitus* dei redattori, la selezione dei testi.

3. *Il paratesto e la struttura dell’indice*

3.1. *Il titolo della rivista*

È aneddoto noto tra gli studiosi di «Botteghe Oscure» quello raccontato da Guglielmo Petroni (attivo redattore insieme a Bassani), in relazione alla scelta del titolo effettuata da Marguerite Caetani per la sua nuova rivista:

La nuova rivista si chiamò «Botteghe Oscure», ed a tale proposito ricordo un aneddoto: mi parve una battuta dello humour della Principessa, mentre in realtà era qualcosa di più. Quando mi domandò che ne pensavo del titolo che avrebbe dato alla rivista, le feci notare che poteva nascere

Studies», 21, 1, 2016. Di particolare interesse è il libro di A. BOSCHETTI, *Teorie dei campi. Transnational Turn e storia letteraria*, Macerata, Quodlibet 2023, in particolare il terzo e il quarto capitolo (*Il campo letterario italiano nel contesto internazionale (1945-1970)*), pp. 95-110, e *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, pp. 111-162).

qualche equivoco: già da allora il partito comunista sembrava identificarsi col nome della strada, «Ma Petroni», mi rispose sorridendo, «noi abitiamo qui da mille anni».⁷

Non è difficile ravvisare un atteggiamento snobistico e aristocratico in queste parole di Marguerite Caetani, tacitamente fatte proprie oltretutto, nei fatti, da Bassani, da Petroni e dagli altri redattori.⁸ E tuttavia, ed è Petroni stesso a sottolinearlo, nelle parole della Caetani «in realtà [c']era qualcosa di più». Infatti la scelta del nome «Botteghe Oscure», così visibilmente confondibile con la sede nazionale del PCI, risponde a una necessità di ingaggiare, da subito, con la forza dominante – l'area comunista appunto – una lotta per la conquista degli spazi e dei simboli. Insomma Marguerite Caetani rivendica a sé il marchio «Botteghe Oscure» non tanto perché la famiglia risiedeva lì da mille anni (dato peraltro falso), ma per sottrarre il nome della via a un'area ideologica che in quel momento si configurava come l'avversario culturale con cui misurarsi. In

7 G. PETRONI, *Incontri con Marguerite Caetani*, in *Ninfa. Una città, un giardino*. Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani. Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988, a cura di L. FIORANI, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990, pp. 329-332: p. 330.

8 Il ruolo di Giorgio Bassani nella rivista fu quello di responsabile della sezione di letteratura italiana: era lui a trovare gli autori da pubblicare, a stilare l'indice, a seguire le vicende redazionali. Alla fine di tutto il procedimento c'era in ogni caso la parola di Marguerite Caetani, che come detto nel testo aveva diritto di veto. Guglielmo Petroni diede un contributo decisamente minore, ma anche lui si occupò di mettere in contatto la rivista con alcuni romanzieri; ad esempio Aldo Palazzeschi, come ho cercato di mostrare in M. TORTORA, *Nell'officina di «Botteghe Oscure». Il breve carteggio Marguerite Caetani-Aldo Palazzeschi*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», IV, 2009, pp. 171-180, ora in ID., *Letteratura e politiche culturali*, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 231-244.

questo modo Caetani attua un procedimento bidirezionale: da un lato dichiara di ignorare la presenza del PCI nella strada qui assunta ormai a simbolo e a valore sacro, tanto da fingere di non vedere un equivoco che invece tutti le indicano; dall'altro lato però il titolo «Botteghe Oscure», nel 1948, ha possibilità di essere denso di significato culturale, e di superare dunque l'indicazione toponomastica e potenzialmente localistica, solo se associata, in maniera contrastiva, al 'bottegone', ossia al PCI. Freudianamente parlando, quella della Caetani non è tanto una negazione dell'egemonia del PCI, quanto una denegazione: nel negare la presenza di un dato, in realtà se ne ammette appunto l'esistenza; e in questo caso si tratta di un'esistenza assolutamente necessaria perché concreta giustificazione al proprio 'esserci'.

A controprova del ragionamento qui presentato interviene una lettera di Palazzeschi, il quale, interpellato e invitato a dare un parere sul progetto editoriale della rivista, avverte subito del rischio che il titolo venga confuso con la più nota sede del Partito Comunista; ma poi individua nello stesso una possibilità per marcare differenze, per collocarsi con forza nel campo letterario e per ridimensionare dunque l'egemonia – reale e percepita – esercitata dalla cultura di sinistra:

Io ho continuato la piccola disanima del titolo: «Botteghe Oscure» può andare ancora stante gli equivoci possibili: purché sotto a questo titolo Ella faccia fare una piccola sigla col suo palazzo che, del resto, consiglierai sotto qualunque altro titolo.⁹ Il genere umano ha bisogno di

9 Lo stesso consiglio Palazzeschi aveva dato a Petroni nella lettera del 22 dicembre 1947: «Per il titolo della rivista ho pensato meglio: «Botteghe Oscure» può andare benissimo purché sotto il titolo ci sia la vignetta col palazzo Caetani. E formerà una bellissima copertina. E sarà chiarito l'equivoco. O un altro titolo: «Aprile Ottobre» e magari anche questo con la vignetta

nobiltà, dalla quale si è allontanato troppo. Io non sarei timido a questo proposito. All'uso di quel titolo ella ha diritto di precedenza, ed è troppo giusto che le dispiaccia a rinunziarci. Altro titolo potrebbe essere 'Aprile Ottobre' che darebbe da sé i due tempi di uscita. E che del resto non impegna, ammesso che la rivista debba uscire un po' prima o un po' dopo.¹⁰

«Il genere umano ha bisogno di nobiltà» sostiene Palazzeschi; ed esorta per di più a non «essere timidi» «a questo proposito». Il nome di «Botteghe Oscure», magari accompagnato da un disegno del Palazzo, diventa proprio quel potenziale marchio di nobiltà e di aristocraticità che consente di distinguersi; e non tanto per isolarsi, quanto per imporsi sugli altri e acquisire centralità. In questo modo Palazzeschi dimostra di cogliere immediatamente il procedimento attuato da Marguerite Caetani: ignorare palesemente la presenza dell'avversario, così da ricavare,

del palazzo Caetani sotto. Se poi la rivista uscirà il 20 di Marzo o il 20 di Maggio non guasta nulla. Questo tanto per dire» (*Lettere a Guglielmo Petroni (1932-1978)*, in *La narrativa di Guglielmo Petroni*. Atti della giornata di studio della Fondazione Camillo Caetani. Roma 27 ottobre 2006, a cura di M. TORTORA, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, p. 195). Gli equivoci temuti da Palazzeschi vennero paventati anche da Riccardo Ricciardi (editore della rivista per il solo primo numero), convinto che il nome di «Botteghe Oscure» richiamasse alla mente soprattutto la sede del Partito Comunista. Scrive l'editore a Marguerite Caetani: «Titolo. Confesso che «Botteghe Oscure» dice ben poco e più che al nobile palazzo Caetani si potrà pensare ad altro ben più recente edificio e non so con quanta utilità» (lettera di Riccardo Ricciardi a Marguerite Caetani del 15 marzo 1948, in *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di S. VALLI, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 228).

10 Lettera di Aldo Palazzeschi a Marguerite Caetani del 26 gennaio 1948, in TORTORA, *Nell'officina*, cit., pp. 237-238.

dal misconoscimento stesso, una propria identità; il modo supremo, potremmo dire, per riconoscere l'esistenza (ingombrante) dell'altro-da-sé.

3.2 *Struttura dell'indice: una rivista "settoriale"*

Se un titolo come «Botteghe Oscure» riesce a diventare segno distintivo – e in parte sabotatore –, senza finire fagocitato da chi già usa quel marchio e ha una visibilità maggiore, è perché tutta l'architettura della rivista è volta a creare un prodotto che costeggia sì la fisionomia classica e ricorrente dei periodici del secondo dopoguerra, senza però mai aderirvi pienamente: è come se vi fosse un'allusione costante a un modello dal quale alla fine si prendono comunque le distanze.

Una caratteristica delle testate marxiste degli anni Cinquanta-Sessanta è quella di presentarsi al pubblico come "riviste unitarie"; e «il progetto *unitario* si evidenzia attraverso rubriche o spazi [...] dedicati volta a volta a storia, politica, economia, filosofia, religione, diritto, scienze, costume, letteratura, arti figurative»¹¹ ecc. Insomma, secondo un'impostazione tipicamente marxista, la letteratura non è affatto un elemento separato dal resto del reale, ma una sovrastruttura che interagisce con altri dati di realtà, nonché con la struttura economica che la muove. È naturale pertanto che una rivista unicamente letteraria non ha alcun senso; semmai narrativa e poesia possono essere il fulcro e il centro della pubblicazione, solo se poi lasciano congruo spazio a saggi e a interventi economici, politici, sociologici: «Politecnico», «Sud», «Società», «Il contemporaneo» sono gli esempi più evidenti in questo senso. Ma anche un'osservazione del versante azionista-socialdemocratico, che con l'area comunista gareggia utilizzando

11 G.C. FERRETTI-S. GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 109.

strumenti medesimi, riconsegna dati più o meno simili: si ricordino ad esempio «Aretusa», «Il Ponte», «Belfagor», «Il Mondo» che devono essere considerate a tutti gli effetti “riviste unitarie”.

A ben vedere queste ultime sono anche le riviste ideologicamente più vicine a «Botteghe Oscure». Tuttavia, a differenza di queste, la rivista di Marguerite Caetani e di Bassani non persegue il posizionamento nel campo attraverso dichiarazioni esplicite, ma indirettamente, affidandosi all'oggetto puramente letterario (ossia la scelta dei testi da pubblicare). Per questo motivo si può sostenere che «Botteghe Oscure», anticipando addirittura «La Fiera letteraria» risorta nel 1950, inaugura «la fase *settoriale* delle riviste». ¹² Al pari di quanto faranno poi «Paragone», che non a caso ha in Bassani una delle sue massime espressioni redazionali, e «L'Approdo», che gode della diffusione radiofonica, «Botteghe Oscure» si occupa unicamente di letteratura, vede nell'«umanesimo letterario più tradizionale e lontano da qualsiasi polemica e attualità» ¹³ l'unica opzione di salvezza, riduce implicitamente lo specchio della realtà alla sola ‘repubblica delle lettere’.

Rispetto però alle varie «Paragone», «Fiera letteraria» per non dire de «Il Ponte» e di «Belfagor», «Botteghe Oscure» compie una scelta ancor più estrema: la sua fisionomia «settoriale» infatti deriva dal fatto che la rivista pubblica unicamente testi creativi (narrativa, poesia, teatro), e mai saggi e interventi critici. Anzi l'unica eccezione è costituita da uno scritto di Bataille, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, ¹⁴ in cui si ribadisce

¹² *Ivi*, p. 120.

¹³ *Ivi*, p. 122 (la citazione si riferisce a «L'Approdo» radiofonico, ma viene qui utilizzata per «Botteghe Oscure» al fine di sottolineare la convergenza ideologica tra le due riviste.

¹⁴ G. BATAILLE, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, in «Botteghe Oscure», VI, lug.-dic. 1950, pp. 172-87.

il disimpegno che deve contraddistinguere gli uomini di lettere.

È abbastanza evidente che in un clima quale poteva essere quello degli anni Cinquanta, la pubblicazione esclusiva di testi letterari veniva percepita come una scelta elitaria, di distinzione e di separazione. Anche in questo caso, però, la rivista può trarre forza solo riconoscendo implicitamente che il centro del campo è occupato da altri: per dirla brevemente dalle riviste *engagées*.

3.3. *Una rivista poliglotta: un'ulteriore scelta elitaria*

È stato più volte sottolineato, ed è anche uno dei più grandi meriti della rivista, che «Botteghe Oscure» pubblicò gli autori più rappresentativi della letteratura occidentale degli anni Cinquanta; i loro testi apparvero in lingua originale e talvolta in traduzione, ma non necessariamente italiana (proseguendo in questo una politica che aveva già contraddistinto *Commerce*). Ne consegue che «Botteghe Oscure» ebbe, a partire dal V numero, stabilmente le sezioni italiana, francese, tedesca, inglese e americana, con meno regolarità quella spagnola, sporadiche e occasionali quelle di altre realtà linguistiche.¹⁵

15 È da sottolineare che il primo numero di «*Botteghe Oscure*» fu redatto unicamente in italiano, e poi man mano la rivista si allargò alle altre letterature (in originale), che finirono per avere un peso predominante. In realtà in questo passaggio non si deve ravvisare un mutamento di strategia, quanto un affinamento: ovvero numero dopo numero Marguerite Cactani riuscì a coinvolgere nel suo progetto scrittori e intellettuali non italiani, riuscendo dunque a realizzare quel prodotto poliglotta che è appunto «*Botteghe Oscure*». In questo senso la storia della rivista non va letta all'insegna di un ridimensionamento della letteratura italiana (anzi dal primo all'ultimo numero il numero di autori italiani crebbe), ma va declinata come una progressiva estensione verso altri contesti. Mentre per quanto concerne

Una simile offerta editoriale non è naturalmente rivolta a un pubblico vasto, ma assume subito le credenziali di un prodotto di élite, rivolto essenzialmente ai letterati. Eppure, così come abbiamo già potuto constatare per l'assenza di saggi critici, non si tratta soltanto di un sottrarsi dalla lotta, ma può rappresentare, di rovescio, una strategia per conquistare, magari con tempi lunghi, centralità e dominio culturale. Infatti la pubblicazione di testi soltanto letterari, e per di più in lingua straniera, ridisegna le frontiere del campo, escludendo tutta una serie di settori (economia, sociologia, ecc.) su cui altri potevano vantare maggiori competenze; naturalmente la scommessa verte sul fatto che i valori letterari si ritengono di maggiore durata rispetto a quelli sociali, costretti a continui riaggiornamenti. Al contempo questa riduzione di “sistema” non implica necessariamente un abbassamento numerico dei lettori, giacché questi vengono cercati ben oltre i confini italiani. In questo senso è come se «Botteghe Oscure» tentasse di candidarsi come rappresentante di un “sistema” ridotto (poiché esclusivamente letterario), ma di rango superiore, in quanto capace di muoversi su scala mondiale. Ed è proprio questa internazionalizzazione a costituire il dispositivo con cui acquisire prestigio e capitale simbolico: un capitale da far naturalmente valere nella lotta per l'egemonia del ‘sistema’ stesso.

il versante internazionale, è evidente che a essere privilegiata è la letteratura occidentale, con particolare attenzione a quella anglofona, seguita da quelle francese e tedesca (mentre più marginale è quella spagnola). Sulla struttura dei numeri di *Botteghe Oscure*, e sulla successione delle diverse sezioni, cfr. S. VALLI, Introduzione a *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani*, cit., pp. 5-7, e C. GIORCELLI, «*Botteghe Oscure*» e *la letteratura statunitense*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, pp. 1-44.

3.4 *L'editore e la distribuzione*

Un'ultima postilla paratestuale è offerta dalla questione inerente la distribuzione e l'editore. Inizialmente Marguerite Caetani, su suggerimento di Elena Croce, si affidò a Ricciardi, salvo poi ricredersi, dopo appena il primo numero, a causa dei tempi lunghissimi di stampa richiesti da parte dell'editore napoletano.¹⁶ Fu così che a partire dal secondo fascicolo (sempre del 1948) fino all'ultimo, il venticinquesimo uscito nel 1960, la rivista venne stampata da De Luca. Sia Ricciardi che De Luca si contraddistinguono per una loro estraneità all'area marxista e al Fronte Popolare in genere: borghese il primo, addirittura dichiaratamente cattolico il secondo, senza però rendere questi tratti decisivi della propria identità, che rimane pur sempre votata a una certa superiorità rispetto alle contingenze immediate. Sicché anche la sede editoriale corrobora il posizionamento marginale nel campo letterario, ed editoriale nello specifico. Al tempo stesso tali editori, e De Luca maggiormente, non sono di grandi dimensioni, ma si configurano come piccole aziende, che quindi non hanno alcuna intenzione di conquistare una fetta di mercato che è già di competenza di case editrici più grandi. E anche questo dato, associato a un'innegabile eleganza del prodotto materiale (mi riferisco alla qualità della carta), restituisce al lettore un'immagine di autoreferenzialità e quasi di autosufficienza; o meglio di una distaccata marginalità, con

16 Le lentezze di Ricciardi sono evidenziate anche da Giovanni Macchia: «Fu sicuramente Elena Croce a presentare Ricciardi, di cui era molto amica, alla principessa. Ricciardi era un grande stampatore, ma era lentissimo, faceva tante cose diverse e stampava un libro ogni sei anni. A lui poi subentrò De Luca ed Elena, ancora una volta, fece da tramite' (G. MACCHIA, *L'ambiente culturale di «Botteghe Oscure»*, in *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani*, cit., pp. 277-281: p. 278).

cui screditare chi si accapiglia per il centro, affermando implicitamente che il centro è ai margini del sistema; ossia dove «Botteghe Oscure» intende collocarsi.

Al tempo stesso la distribuzione, proprio per i discorsi relativi all'internazionalizzazione, doveva essere affidata a strutture più organizzate e complesse. Furono Mondadori e Garzanti – dopo molte vicende intricate – ad assumersi questo incarico (peraltro in maniera insoddisfacente per le esigenze di Marguerite Caetani): editori che, già nel 1950, si presentavano come “generalisti”, e pertanto come la versione disimpegnata di Einaudi (che aveva stampato non a caso il «Politecnico»¹⁷).

L'insieme di questi elementi paratestuali (titolo, indice, poliglottismo, editore) doveva dare al lettore, già al momento di sfogliare le pagine, la sensazione di una rivista superiore, che non si mischiava nelle dispute, e che puntava a un'alta qualità letteraria, speculare a una salda fiducia nella ‘repubblica delle lettere’; sensazione che però si può dare solo in maniera contrastiva rispetto allo status di rivista impegnata che fu del «Politecnico», e poi di «Società». Ed è proprio su questo contrasto che «Botteghe Oscure» ha costruito la sua immagine.

17 Sui rapporti tra Marguerite Caetani e Mondadori cfr. A. ANTONELLO, *Una principessa editrice e un editore distributore per «Botteghe Oscure»*, in «The Italianist», 1, 2015, pp. 139-156; ma per gli aspetti della distribuzione cfr. anche VALLI, *Introduzione*, cit., pp. 53-58. Sempre per quanto concerne le strategie editoriali cfr. S. SULLAM, *Illuminating «Botteghe Oscure»'s British Network*, in «Modern Italy», 21, 2, 2015, pp. 171-84; mentre meno incisive risultano le riflessioni di L. DENNETT, *An American Princess. The remarkable life of Marguerite Chapin Caetani*, Montreal, Mc Gill-Queen's University Press, 2016.

4. La 'redazione' di «Botteghe Oscure»

«Botteghe Oscure» non ha mai avuto una vera e propria redazione. Tuttavia è noto che il ruolo di Marguerite Caetani non fu solo quello di generosa finanziatrice e mecenate, ma anche quello di direttrice. Era lei infatti a suggerire gli autori da contattare, ad accettare le proposte altrui, e ad avere diritto di veto pressoché incontrastato. L'unico vero redattore, che affiancò Caetani dal 1948 fino all'ultimo fascicolo del 1960 – scrivendo addirittura il *Congedo* con il quale si annunciava la chiusura della rivista –, fu Giorgio Bassani.¹⁸ Sicché indagare queste due personalità significa in qualche modo analizzare quale era il 'biglietto da visita' con il quale la rivista si presentava ai lettori e soprattutto agli scrittori invitati a collaborare.

4.1. Marguerite Caetani

È noto che uno dei concetti chiave della riflessione di Bourdieu è quello di *habitus*, con il quale intendere la fisionomia, storicamente costruita, di un singolo personaggio. Si legge ne *Il senso pratico*:

Storia incorporata, fatta natura, e perciò dimenticata in quanto tale, l'*habitus* è la presenza agente di tutto il passato di cui è il prodotto; pertanto esso è ciò che conferisce alle pratiche la loro *indipendenza relativa* rispetto alle determinazioni esterne del presente immediato. Questa autonomia è quella del passato agito e agente che, funzionando come capitale accumulato, produce storia a partire dalla storia e assicura così la permanenza del

18 Sulla composizione della redazione di *Botteghe Oscure*, cfr. VALLI, *Introduzione*, cit., pp. 39-52, e M. TORTORA, *Introduzione* a G. BASSANI-M. CAETANI, 'Sarà un bellissimo numero'. *Carteggio 1948-1959*, a cura di M. TORTORA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. XI-XVI.

cambiamento che rende l'agente individuale un mondo nel mondo. Spontaneità senza coscienza né volontà, l'*habitus* si oppone alla necessità meccanica non meno che alla libertà riflessiva, alle cose senza storia delle teorie meccanicistiche non meno che ai soggetti 'senza inerzia' delle teorie razionaliste.¹⁹

L'*habitus* di Marguerite Caetani, e soprattutto l'immagine che di lei avevano scrittori e 'addetti ai lavori' in genere, si costituisce negli anni Venti. È in quel periodo che la giovane Chapin, studiosa di canto e molto affascinante, si trova a Parigi a contatto con tutta l'élite culturale della città. E proprio a Parigi, nel 1924, insieme a Valery, Larbaud, Fargue e Paulhan fonda «Commerce»: la rivista nei suoi otto anni di vita pubblicò tutti gli autori più rappresentativi del modernismo europeo e americano, mostrando una capacità di essere all'avanguardia nel campo letterario. Ma soprattutto questa rivista si caratterizza in quegli anni – gli anni della «Nouvelle Revue Française» – per il suo carattere elitario: carta pregiata, pubblicazione di soli testi creativi in originale o in traduzione (come «Botteghe Oscure»), riunioni a Ville Romaine a Versailles, finanziamento dell'impresa a carico di Marguerite Caetani. E proprio quest'ultima con la sua persona incarnò e rappresentò concretamente lo spirito della rivista: aristocratica, principessa di Bassiano, Marguerite Caetani costruì la sua immagine coniugando la tradizione nobile, mai rinnegata, con una spigliatezza tutta americana, nonché manifestamente femminile; il tutto in una sorta di compromesso che doveva comunque mantenere entrambe le *facies*, senza che una annullasse l'altra.

Quando nel 1948 decide di ripetere l'esperienza editoriale di una rivista, Caetani si porta dietro la fama parigina, essendo per tutti colei che aveva fondato «Commerce»:

19 P. BOURDIEU, *Il senso pratico*, Roma, Armando editore, 2005 [trad. it. di *Le sens pratique*, Paris: Minuit, 1980]), p. 90.

una rivista internazionale appunto, espressione massima della autonoma “repubblica delle lettere” e proiettata a un gratuito scambio di esperienze letterarie; un “commercio” delle idee appunto. Ma il 1948 a Roma non è il 1924 di Parigi; e ad agire è anche la storia più recente. Ebbene i Caetani, diversamente da molta nobiltà romana, si erano contraddistinti per un dichiarato antifascismo, di cui la stessa Marguerite Caetani, statunitense peraltro, si era fatta promotrice. Ma era chiaramente un antifascismo liberal-democratico, filoalleato, e cautamente riformista.

Sicché la carta d’identità con la quale la Caetani entra nel campo letterario al momento di licenziare il primo numero di «Botteghe Oscure» è quella di una disinibita aristocratica, antifascista, disposta a restaurare la “cittadella umanistica” dopo la barbarie mussoliniana. Elena Croce, figlia di Benedetto, fu una delle sue prime interlocutrici. E fu proprio quest’ultima a indicarle la casa editrice, a garantirle il contatto con Craveri e Mattioli, e a presentarle un giovane scrittore, ebreo e cautamente socialista: il moderato Giorgio Bassani.²⁰

4.2. *Giorgio Bassani*

Il giovane Bassani nel 1948 ha trentadue anni e una definita storia politica alle spalle. Arrestato nel 1943 per antifascismo, è definito in una relazione della Polizia Politica quale «ebreo, originariamente di principi liberali», così come «di idee politiche liberali» erano per lo più gli altri membri della «vasta e pericolosa organizzazione antifascista». ²¹ Sempre nel 1943, dopo la scarcerazione, frequenta

20 Raimondo Craveri e Raffaele Mattioli rivestirono il ruolo di consulenti esterni, interpellati per alcuni contatti specifici.

21 Citazioni del verbale della Polizia Politica, tratti da R. COTRONEO, *Cronologia*, in G. BASSANI, *Opere*, a cura di e con un saggio di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 1998, p. LXX.

clandestinamente il Partito d’Azione, al quale aderirà anche dopo la Liberazione; e solo dopo la sconfitta di Parri al congresso, si iscriverà al Partito Socialista, giungendovi dunque da posizioni decisamente moderate.

E altrettanto moderate erano le sue idee in campo letterario: in fondo Bassani – per ridurre all’osso un discorso necessariamente più ampio – è forse lo scrittore del dopoguerra che con più orgoglio e onestà ha rivendicato la sua formazione crociana e il suo debito nei confronti dell’*Estetica*.²² E questa immagine diverrà sempre più conosciuta quanto più la fama del giovane scrittore crescerà negli anni. Sicché anche Bassani, in maniera speculare a Marguerite Caetani, si offre al pubblico come un intellettuale moderato, non marxista, sostenitore dell’indipendenza del mondo letterario dagli altri ambiti sociali; e più in generale difensore dei valori alti dell’umanesimo letterario, rappresentati da un’opera d’arte aliena ad ogni spontaneismo e ad ogni abbassamento stilistico.²³

22 È Bassani stesso a rivendicare la sua formazione crociana: «io credo di essere l’unico scrittore del Novecento per il quale l’esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale della propria formazione. [...] Il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce» (F. CAMON, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 57-60); e ancora: «voglio riaffermare qui che l’esperienza dello storicismo, l’esperienza crociana insomma, è stata fondamentale per me, nei lontani anni della mia giovinezza. [...] Benedetto Croce che è l’ultimo, la cuspide italiana di un grande pensiero europeo. È inutile che stiamo a fare qui così le genealogie. Io vengo di là» (S. CRO, *Intervista con Giorgio Bassani*, in «Canadian Journal of Italian Studies», I, 1977, pp. 37-45; pp. 37-38).

23 Non costituisce contraddizione l’incarico che Bassani ebbe negli anni Cinquanta con lo spregiudicato Feltrinelli: infatti anche all’interno della vivace casa editrice, lo scrittore mantenne la stessa moderata fisionomia (come dimostra la pubblicazione de *Il gattopardo*, anticipata su «Botteghe Oscure»). E del resto la drammatica separazione che si consumò tra Bassani

5. *Gli elementi testuali*

È oggettivamente impossibile qualsiasi riflessione sulle strategie editoriali, culturali e letterarie che hanno regolato i venticinque fascicoli di «Botteghe Oscure», se non partendo dalle parole del *Congedo*, scritto da Bassani per il 1960 e pubblicato appunto sull'ultimo numero della rivista. C'è un passo di questo saggio, molto citato peraltro, che interessa il nostro discorso; scrive Bassani:

«Botteghe Oscure» non ha mai stampato saggi critici [...]. Eppure tirando le somme, non direi che la rivista si sia mai limitata ad essere una semplice antologia periodica di buoni racconti e di buone poesie. *C'è un modo indiretto di fare della critica, spesso più efficace di quello regolare, il quale consiste nell'operare in determinate direzioni piuttosto che in altre.* [...]

Ebbene per ciò che riguarda la sezione italiana della rivista (mi riferisco a questa, in particolare, per averne condiviso assiduamente le responsabilità come redattore: ma lo stesso discorso potrebbe estendersi anche alle altre sezioni, francese, anglo-americana, tedesca, spagnola), ritengo che i criteri di scelta del materiale siano stati bastevoli a esercitare un'influenza critica notevolmente incisiva sul corso della letteratura italiana [...]. *Ciò che risalta è l'assenza di qualsiasi prodotto sperimentale, il ripudio ben precoce, a tener conto delle date, di ogni indulgenza nei confronti della cosiddetta letteratura d'avanguardia.* Si puntava chiaramente sulla efficienza dei testi, insomma, sulla loro maturità e compiutezza espressiva, piuttosto che su personalità più o meno "interessanti" e promettenti. [...] Per una volta tanto si dovrà pur riconoscere che lo scetticismo *non era dalla nostra parte,*

e Feltrinelli dimostra come nel giro di pochi anni l'autore de *Il giardino* fosse diventato un elemento troppo divergente rispetto al clima che regnava in casa editrice.

*semmai sulle rive opposte, dove continuava frattanto la noiosa commemorazione delle poetiche d'anteguerra (1936-'41), dopo la splendida fioritura delle quali – si diceva – non c'era stato che il deserto, o il caos.*²⁴

Innanzitutto è da rimarcare il fatto che Bassani rivendica per «Botteghe Oscure» la fedeltà ad alcune linee guide, rifiutando pertanto un'interpretazione volta a rintracciare nei venticinque numeri della rivista un'antologia della migliore letteratura in circolazione.²⁵

Tuttavia la poetica di «Botteghe Oscure», nelle parole di Bassani, si racchiude in sostanza in due rifiuti: quello delle avanguardie («l'assenza di qualsiasi prodotto sperimentale») e quello del neorealismo (tanto più se impegnato come vedremo), reo di recuperare modelli narrativi d'anteguerra ormai completamente esauriti (addirittura i neorealisti starebbero sulle «rive opposte»).

L'opposizione di Bassani (e dunque di «Botteghe Oscure») nei confronti del più acceso sperimentalismo e della narrativa neorealista non è scoperta di oggi ed è già stata ampiamente spiegata da un punto di vista letterario;²⁶

24 G. BASSANI, *Congedo*, in «Botteghe Oscure», XXV, gen.-giu. 1960, pp. 434-439: p. 436 (corsivi miei).

25 Come già ricordato, ha insistito molto sul concetto di «antologismo», benché all'interno di alcuni confini critici, Gian Carlo Ferretti, secondo cui «il gran numero di autori e titoli pubblicati in quei venticinque quaderni» impedisce di individuare una linea poetica sufficientemente definita: cfr. FERRETTI-GUERRIERO, *Bassani editore letterato*, cit., p. 42.

26 Sono queste due divergenze quelle che segnano il distacco più forte tra quanto pubblicato in «*Botteghe Oscure*» e l'evoluzione della coeva narrativa italiana. Per il resto la rivista ha invece testimoniato quell'ancoraggio al realismo che è tipico della narrativa italiana degli anni Cinquanta (e iniziato con *Gli indifferenti* di Moravia nel 1929). Tuttavia mentre il rifiuto del 'neorealismo' non ebbe conseguenze per gli equilibri di *Botteghe Oscure* (anche perché la stagione post-resistenziale

diventa di maggiore interesse se analizzata nel suo essere un corrispettivo estetico di una certa visione politica, nonché un atteggiamento del tutto funzionale alla battaglia che «Botteghe Oscure» ingaggiò, sia pure silenziosamente, con le altre riviste per imporre una certa egemonia (o influenza) culturale.

5.1 «L'assenza di qualsiasi prodotto sperimentale»: contro le avanguardie

Che Bassani abbia avversato l'avanguardia, e nello specifico la Neoavanguardia italiana (già dalla fondazione de «il verri», che ne costituisce la preistoria), non è notizia nuova; e i motivi che hanno condotto a tale opposizione frontale – fino ai toni accesi degli anni Sessanta – non sono difficili da individuare: la poetica dell'uno è del tutto antitetica a quella degli altri, e *Il giardino dei Finzi-Contini* non potrà mai stare sullo stesso scaffale di *Capriccio italiano*, dell'*Occhio di Heinrich*, di *Vogliamo tutto*. Nell'asse lungo il quale si collocano i narratori-narratori e i narratori-antinarratori i due poli si giudicano reciprocamente agli opposti.

volgeva al termine e dunque era abbastanza condiviso un certo superamento delle sue istanze), l'opposizione alla neoavanguardia lasciò segni più rilevanti. Infatti negli ultimi anni Cinquanta il tenersi lontano da 'qualsiasi prodotto sperimentale' significò chiudersi alle proposte più innovative, e ridurre il campo delle scelte possibili. Non a caso gli ultimi numeri di *Botteghe Oscure* per quanto riguarda la letteratura italiana sono più poveri (ma sull'influenza della neoavanguardia nella chiusura della rivista rimando a quanto ho già scritto in M. TORTORA, *La letteratura italiana in «Botteghe Oscure», International Review of New Literature*, in *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, a cura di F. PETRONI e M. TORTORA, Lecce, Manni, 2006, pp. 433-454.

Ma in «Botteghe Oscure» la questione non è tanto di genere e di innovazione dello stesso. A essere in gioco è la dignità dell'opera letteraria, che, secondo i parametri di Bassani e Caetani, viene compromessa dall'abbassamento stilistico: sono la pagina ben scritta, la speculazione ben argomentata, il verso riuscito a costituire delle forme di resistenza contro la più gretta quotidianità e di salvaguardia per i valori etici di cui è portavoce la cultura.²⁷ Per «Botteghe Oscure» il legame con la tradizione è decisivo, e la sua soppressione diventa sinonimo di fine della civiltà. L'unica forma di progressione che il giovane Bassani e la sua più anziana direttrice ammettono è quella lenta e graduale, che tende a rinnovare moderatamente quanto c'era prima. Per questo motivo tutta l'attività critica di Bassani, che è più facilmente verificabile di quella non scritta di Caetani, verte sul recupero dell'Ottocento (non solo italiano) e sul proseguimento dell'innovazione iniziata negli anni Venti. Anzi tutta «Botteghe Oscure», in prosa come in poesia, può essere letta come la rivista che si propone di prostrarre l'onda lunga del modernismo: se la Caetani, con «Commerce», aveva del resto dimostrato di trovare proprio in quelle acque il suo ambiente letterario naturale, Bassani individuerà proprio in Svevo e in Proust i suoi modelli narrativi di riferimento.

È naturale che un programma che prevede un avanzamento lento e progressivo, senza salti, non poteva in alcun modo accogliere le istanze neoavanguardiste che dalla metà degli anni Cinquanta manifestavano la propria urgenza nel campo letterario.

²⁷ In questa difesa del grande stile rientra anche una certa 'pruderie' di Marguerite Caetani, che rifiutò una novella di Moravia (*Luna di miele, sole di fiele*) per una «volgarità finale» (cfr. *La rivista Botteghe Oscure*, cit., pp. 156-65 e pp. 214-15) e richiese la soppressione della parola 'ass' all'interno di un testo poetico statunitense.

Ma queste linee di poetica sono speculari a una visione politica del mondo. Tanto la neoavanguardia, ancor di più se organizzata in gruppo, si candida come forza rivoluzionaria e intenta ad azzerare tutto (sia nella sua matrice ideologica che in quella aideologica), quanto «Botteghe Oscure» diventa traduzione letteraria di un riformismo cauto, tipico delle forze liberaldemocratiche e post-azioniste del secondo dopoguerra.

Le ricadute politiche delle posizioni tradizionaliste e letterariamente conservatrici sono ben spiegate ancora da Bourdieu, che ne *Le regole dell'arte* scrive:

Si tratta dunque di rovesciare la rappresentazione dominante (nel campo artistico) e di dimostrare che il vero conformismo sta nell'atteggiamento dell'avanguardia e nella sua denuncia del conformismo 'borghese': la vera audacia apparterrebbe a coloro che hanno il coraggio di sfidare il conformismo dell'anticonformismo, anche se dovessero assumersi così il rischio di ricevere il plauso 'borghese'... Questo capovolgimento dal pro al contro, che non è alla portata del primo 'borghese' venuto, è ciò che permette all'intellettuale 'di destra' di vivere la rotazione che lo riconduce al punto di partenza – ma distinguendolo (almeno soggettivamente) – come testimonianza suprema di audacia e di coraggio intellettuale.²⁸

Il meccanismo descritto da Bourdieu non è lontano da quello messo in piedi da «Botteghe Oscure» e poi più tardi autonomamente da Bassani: si nega spirito di innovazione all'avanguardia – confinandola in un camuffato conformismo – per accaparrarsi l'unica possibilità di evoluzione e di progresso; e se tutto ciò coincide con la rivendicazione degli ideali borghesi non si esita ad assumersi tale etichetta; con la consapevolezza però che questo ritorno

28 BOURDIEU, *Le regole*, cit., p. 232.

alla borghesia di origine è all'insegna della differenza. E infatti tutta la cultura umanistica propugnata dal duo Caetani-Bassani è proprio all'insegna della distinzione e di una certa capacità di innalzarsi rispetto agli altri: ci si ritrova in sostanza a essere la punta estrema (in altezza) del blocco borghese, e dunque la forza che più di altre si candida a essere vista come segno di progresso e di cauta innovazione.

In fondo anche questo è un procedimento volto al controllo del campo letterario: un'egemonia che è sì culturale, ma al tempo stesso anche politica; liberaldemocratica nella fattispecie.

5.2. *Contro l'impegno: un'altra resistenza*

L'avversione al neorealismo dell'immediato dopoguerra da parte di «Botteghe Oscure» invero non è propriamente estetica e letteraria, ma più propriamente ideologica. Ciò che veniva rimproverato a chi sedeva sulle «rive opposte» era di ridurre la letteratura a strumento, negandole dunque quel valore assoluto di civiltà che invece era il nocciolo della riflessione poetica di Bassani e Caetani.

Tutto ciò lo si ricava facilmente dalle scelte compiute dalla rivista, nonché da alcune testimonianze indirette lasciate nei carteggi. Per fare un esempio certamente non parziale, si ricordi che lo stesso Bassani si vide rifiutato dalla Caetani *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, poiché troppo didascalico e ideologico: l'elemento resistenziale infatti veniva declinato in maniera così esplicita da divenire soverchiante il dato letterario.²⁹

Ora è da tenere presente, benché ovvio, il fatto che tutta la narrativa resistenziale e bellica era terreno di scontro ideologico. Il gruppo Einaudi e l'area marxista avevano

²⁹ Cfr. BASSANI-CAETANI, «Sarà un bellissimo numero», cit., pp. 139-140.

di fatto il possesso assoluto di tale produzione. Gli altri gruppi culturali pertanto potevano o accodarsi, affiliandosi dunque al modello di maggioranza, o abbandonare questi oggetti letterari, lasciandoli a chi ne godeva il controllo. L'alternativa a questa opzione era invece lo scontro. Ed è questa la strada che persegue «Botteghe Oscure», evitando anche in questo caso la polemica frontale. L'obiettivo perseguito è piuttosto quello di sottrarre l'oggetto sacro – la letteratura resistenziale – al gruppo dominante, riformulandone però alcuni aspetti: si appoggia in sostanza la sua narrativa postbellica, ma se ne rifiuta completamente la retorica.

Emblematico è a tal riguardo l'indice del primo numero, in cui compare l'intero romanzo *Il mondo è una prigione* di Guglielmo Petroni, che quasi vent'anni più tardi, nel 1965, si aggiudicò il premio Prato con la motivazione di essere il «miglior libro sulla Resistenza nato dalla Resistenza». Ebbene proprio quel libro di Petroni, il suo piccolo capolavoro, aveva conosciuto una storia editoriale molto intricata, nella quale allo sfortunato fallimento del primo editore (quando il volume era già in bozze), seguirono due rifiuti di ragione ideologica. Il secondo di questi, ricorda Petroni garbatamente, fu quello di Einaudi:

Considerai bene, mi guardai attorno e decisi che, in fondo, esisteva davvero un editore che correva dove gli altri fallivano o titubavano; *quello era l'editore che la Resistenza portava quale insegna* e quello faceva al caso mio. Invece no: anche questa volta avevo capito male, di 'resistenze' ce n'era già più d'una e la mia non coincideva con la sua.³⁰

30 G. PETRONI, *Nota (1960)*, in ID., *Il mondo è una prigione*, Milano, Mondadori, 1960²; si cita dalla ristampa del 2005 Feltrinelli, Milano, p. 121.

Del resto non è difficile comprendere come *Il mondo è una prigione* segnasse una distanza rispetto a un modello abbastanza imperante nei tardi anni Quaranta e che poteva essere rappresentato dall'einaudiano *L'Agnese va a morire*.³¹ Tanto quest'ultimo si costruisce su un manicheismo abbastanza rigido, che divide i giusti dai barbari, e su una visione eroica dei partigiani-liberatori, quanto il primo evita accuratamente ogni forma di retorica celebrativa: così il personaggio autobiografico, benché condannato a morte, non indugia «a raccontare i tre giorni d'interrogatorio [a via Tasso], che del resto somiglierebbero a molt'altri descritti»³² né traccia categorie morali e ontologiche fisse e insuperabili; anzi il romanzo si apre proprio sulla ostilità dei contadini toscani che negano ospitalità al fuggiasco Petroni. Ma soprattutto il breve romanzo, che nel capitolo conclusivo riferisce della liberazione di Roma del 4 giugno 1944, si chiude su una sorprendente nostalgia per i giorni passati in carcere, in cui l'individuo appariva più sincero, più umano e dunque più libero; paradossalmente, sostiene pertanto Petroni, la vera prigione è proprio il mondo. La Resistenza in questo modo cessava di essere l'evento storico concreto e tangibile e si trasformava in spunto per creare un'opera letteraria, che proprio nell'ambito letterario trovava la sua prima forma di appartenenza.

Einaudi non poteva certamente accogliere un'opera simile. Più congeniale fu la collocazione in «Botteghe Oscure», preludio all'edizione in volume, uscita un anno più tardi, nel 1949, da Mondadori. L'incontro tra *Il mondo* e Marguerite Caetani (e poi dopo con Mondadori) fu dunque non solo letterario, ma anche ideologico: attraverso il romanzo «Botteghe Oscure» iniziava il suo cammino per un accaparramento di alcuni oggetti letterari di particolare

31 *L'Agnese va a morire* peraltro vinse il premio Viareggio 1949, imponendosi proprio su *Il mondo è una prigione* di Petroni.

32 PETRONI, *Il mondo*, cit., p. 82.

valore simbolico, per un rilancio della “repubblica delle lettere” sulla gretta realtà, per un abbassamento della temperatura politica e sociale.

Un breve sguardo alle recensioni uscite tra il 1948 e il 1949 conferma quanto abbiamo sostenuto: mentre i critici marxisti liquidano il romanzo come «una esercitazione letteraria riuscita solo in parte, nel complesso abbastanza meschina», o tutt'al più come «un'opera troppo “individualistica”»³³, l'area moderata (Pancrazi, Cecchi, De Robertis, Falqui) apprezza l'indagine sulla «condizione umana», resa più nuda dalla durezza e dalla spietatezza del carcere. Insomma, già dal primo numero «Botteghe Oscure», con le sue scelte, traccia una divisione del campo critico, in cui ai marxisti si oppongono i liberaldemocratici: a questi secondi fa implicitamente riferimento la rivista di Bassani.

5.3. *La sponda agli ex comunisti*

Quello de *Il mondo è una prigionia* è senz'altro il caso più evidente, ma non è certamente l'unico. Tra gli altri testi che propongono una visione non eroica dei partigiani compare anche un frammento di *Sere in Valdossola* di Franco Fortini, che addirittura racconta l'abbandono della brigata da parte del protagonista-narratore. Ma questo testo, oltre a irrobustire il discorso avviato con *Il mondo è una prigionia*, permette il confronto con un ulteriore aspetto della strategia ideologica di «Botteghe Oscure». Fortini era un intellettuale del «Politecnico», di «Comunità» e più tardi di «Officina», saldamente inserito nei circuiti letterari di sinistra, e indubabilmente militante (e questo avvenne

33 Sono parole che si leggono nelle recensioni uscite su «Rinascita» (non firmata) e su «Letteratura-Arte contemporanea», di Adriano Seroni; le citazioni sono tratte dal saggio di G.C. FERRETTI, *Il mondo è una prigionia: la fortuna editoriale e la fortuna critica*, in *La narrativa di Guglielmo Petroni*, cit., pp. 33-40, p. 35.

in tutte le fasi della sua parabola intellettuale e politica). Ebbene, benché avversaria della pubblicistica (in senso ampio) marxista, «Botteghe Oscure» non applicò mai una *lex ad excludendum* nei confronti di autori socialisti e comunisti, politicamente impegnati: e infatti Fortini non è l'unico scrittore dichiaratamente di sinistra a comparire nei venticinque numeri della rivista di Bassani e Caetani.³⁴ Non si tratta di un'ecumenica apertura della propria sede da parte di chi non partecipa, nei fatti, alla battaglia culturale in corso, ma al contrario di una precisa strategia, il cui obiettivo di fondo è di depotenziare l'avversario, sottraendogli alcuni dei suoi 'militanti' più rappresentativi. Fortini, Volponi, Pasolini, Roversi, Ferretti ecc. vengono pertanto accolti in «Botteghe Oscure» con testi molto tradizionali e privi di qualsiasi tensione ideologica: in questo senso perdevano i tratti più *engagés*, per essere invece proiettati in una cultura umanistica alta, di cui finivano, loro malgrado, per essere rappresentanti, continuatori e sacerdoti (almeno nelle intenzioni dei curatori dei numeri della rivista). Insomma, proprio gli scrittori più ideologici dimostravano che i valori supremi della letteratura erano in grado di superare gli steccati politici e si ponevano come espressione di un empireo terreno, ruotante intorno al concetto di bello (crocianamente parlando).

Tra gli intellettuali comunisti che accolsero l'invito di «Botteghe Oscure», Italo Calvino costituisce forse il caso più emblematico.

34 Si ricordi che Bassani pubblicò anche nella sua collana “Biblioteca di letteratura” la raccolta delle poesie scritte da Fortini nell'arco di un ventennio: cfr. F. FORTINI, *Poesie 1937-1957*, Milano, Feltrinelli, 1959. Sul rapporto Giorgio Bassani-Franco Fortini cfr. P. ITALIA, *Tra poesia e prosa: un percorso dal carteggio Bassani-Fortini (1949-1970)*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo il romanzo del poeta*, a cura di A. PERLI, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, pp. 57-80.

Calvino comparve in due fascicoli della rivista: nel 1952 con *La nuvola di smog*, e soprattutto nel 1957 con *La speculazione edilizia*. Quest'ultimo è il primo racconto scritto e pubblicato da Calvino dopo la sua uscita dal PCI: ed è un testo che si incentra sulla crisi di identità di un intellettuale marxista. Non fu «Botteghe Oscure» a ricercare proprio questo specifico racconto, ma fu senz'altro Calvino a ritenere la rivista di Bassani una sede idonea per la sua prima uscita da ex tesserato PCI e oltretutto con una novella incentrata su questi argomenti. La critica, anche contro le intenzioni dell'autore stesso (almeno quelle dichiarate), non tardò molto a vedere in Quinto Anfosso «la delusione dell'ex comunista di fronte alla società in cui non sa reinserirsi»;³⁵ e addirittura «L'Espresso», proprio a seguito dell'uscita de *La speculazione edilizia*, provò a organizzare «un incontro tra ex comunisti su questo tema».³⁶ In generale il testo venne percepito, soprattutto in area marxista, come un ulteriore segno di distacco dal partito, dopo le dimissioni del 1° agosto e la pubblicazione della *Gran bonaccia delle Antille* su «Città aperta».

Bassani non poteva non prevedere simili reazioni. E questo accredita la sensazione che tutte le scelte di «Botteghe Oscure» – comprese quelle di anticipare un romanzo antistoricista come *Il gattopardo* e di tentare la pubblicazione delle poesie di Pasternak³⁷ – rientrassero in una precisa strategia editoriale, ideologica e culturale; una strategia che si concretizza, come abbiamo visto, nel puntare sulla letteratura elevandola a valore superiore e

35 Lettera di Italo Calvino ad Antonio Giolitti del 18 novembre 1957, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 529.

36 *Ibidem*.

37 Cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Una giornata del principe Fabrizio*, in «Botteghe Oscure», XXI, lug.-dic. 1958, pp. 441-72. Sui tentativi di pubblicare Pasternak, cfr. BASSANI-CAETANI, «Sarà un bellissimo numero», cit., pp. 175-80.

assoluto, nell’evitare le polemiche dirette, e nello svuotare il tesoretto dell’avversario (il suo capitale simbolico) arruolando a sé, ma con vesti differenti, autori, testi e argomenti immediatamente riconoscibili come di sinistra.

6. Conclusioni

Attraverso elementi paratestuali (titolo, editore, plurilinguismo, settorialismo), «storia incorporata» dei redattori, e scelta dei testi, «Botteghe Oscure» tentò una sua distinzione dalla schiera delle riviste di area marxista; una distinzione che le conferisse una collocazione salda nel campo letterario, e la elevasse a possibile alternativa al modello *Politecnico* e alle altre riviste che a quest’ultima si ispiravano. Lecito chiedersi se la scommessa compiuta da Marguerite Caetani e fatta propria da Giorgio Bassani sia stata in qualche modo vinta.

Se si giudica la rivista con gli occhi degli anni 1948-1960, si deve ammettere che la sconfitta fu senza appello.³⁸ La rivista ebbe una diffusione limitata e, per quanto recensita³⁹, non fu mai in grado di dettare, sia pure parzialmente, l’ordine del giorno culturale.⁴⁰ E anche il fatto stesso di puntare contro l’impegno e contro le avanguardie costituì una mossa che venne sconfessata dalla storia: il trentennio

38 Naturalmente il giudizio è inverso se limitato all’elenco degli autori pubblicati: a parte alcune fisiologiche eccezioni, negli indici di «Botteghe Oscure» sono presenti tutti gli scrittori più significativi degli anni Quaranta e Cinquanta.

39 Sulle recensioni, e loro importanza, cfr. GIORCELLI, «*Botteghe Oscure*» e *la letteratura statunitense*, cit., pp.347-356.

40 Ricorda significativamente Giovanni Macchia: «Io stesso, che in quegli anni mi occupavo molto di letteratura, *Botteghe Oscure* non la seguivo, dal momento che, almeno nei primi numeri, pubblicava soprattutto romanzi o racconti. E spesso, non mi arrivava» (MACCHIA, *L’ambiente culturale di «Botteghe Oscure»*, cit. p. 280).

che va dal dopoguerra alla seconda metà degli anni Settanta fu caratterizzato da una stretta connessione di storia e letteratura, e proprio l'imporsi della Neoavanguardia, a partire da quel 1956 in cui uscirono il primo numero de «il verri» e *Laborintus*, prosciugò le acque da cui «Botteghe Oscure» pescava i suoi testi⁴¹. E più in generale, rispetto a «La Fiera», all'«Approdo», a «Paragone», la rivista di Marguerite Caetani non rappresentò mai, per i lettori, un vero contraltare alle riviste *engagées*; tutt'al più costituì un'isola abbastanza felice, e un'antologia di livello insuperato.

Più mite si fa il colore della sconfitta alla luce dei tempi lunghi. Oggi «Botteghe Oscure» ha conquistato un suo posto nella storia delle riviste e, anche per la lista degli autori presenti, non può essere accantonata e completamente ignorata. E tuttavia proprio l'analisi che si può compiere a distanza di cinquant'anni crea un paradosso: salva la rivista per la qualità letteraria, ma ne impedisce qualsiasi collocazione nel campo, e dunque qualsiasi attestato di reale esistenza. Insomma sembra proprio che «Botteghe Oscure» possa sopravvivere facendo campo a sé: ma, insegna Bourdieu, è proprio il contrasto con le altre forze del campo che definisce i singoli elementi. E chi da questa lotta viene astratto – sia pure in senso teorico – finisce per perdere identità. Per questo motivo – e qui il paradosso si chiude – diventa più proficuo, per «Botteghe Oscure», raccontarne la sconfitta: è il solo modo, infatti, per serbarne la memoria, l'esperienza e l'eredità.

41 Sull'influenza della neoavanguardia nella chiusura di *Botteghe Oscure* rimando a quanto ho già scritto in TORTORA, *La letteratura italiana*, cit., pp. 446-447.

BASSANI SCRITTORE-EDITORE: DA «BOTTEGHE OSCURE» AD EINAUDI

1. Una storia normale

Il rapporto di Bassani con la casa editrice Einaudi si estende per circa un ventennio: dall'immediato dopoguerra, con i primi contatti, passando per le pubblicazioni (otto volumi nella fattispecie), fino alla metà degli anni Sessanta, quando lo scrittore cambia scuderia e passa definitivamente con Mondadori. A ripercorrere le varie tappe di questo sodalizio, ci si accorge che ci si trova di fronte a una storia tipica, comune in fondo a quella di altri autori (Cassola ad esempio) ed esemplificativa più in generale della sinergia, del reciproco scetticismo, delle incomprensioni e dei tatticismi che legano e contrappongono mondo letterario e industria culturale. Se fosse un romanzo avremmo senz'altro due protagonisti: da un lato un esordiente narratore che cerca di affermarsi nella repubblica delle lettere, e dall'altro un editore, il cui sconfinato prestigio sembra in più momenti essere inversamente proporzionale alla sua solidità economica; all'inizio della trama il giovane scrittore ha tutto da guadagnare da una casa editrice così all'avanguardia (acquisisce il canonico capitale simbolico che consente un più stabile posizionamento nel campo), così come l'editore trae un vantaggio finanziario, proponendo contratti non sempre all'altezza delle reali dimensioni economiche delle opere; poi, man mano che arrivano i successi, l'equilibrio tra i due poli deve essere costantemente ricalibrato (nuove richieste da una parte, nuovi contratti dall'altra), fin quando l'editore non riesce a tenere il passo, e deve lasciare andare il suo gioiello. Ed è proprio quanto accade con Bassani e l'Einaudi.

La loro vicenda può essere suddivisa in quattro fasi:

1. 1945-1955 ossia alle origini di un rapporto: un esordiente e un grande editore;
2. 1956-1959, ossia l'affermazione: nasce un giovane scrittore Einaudi;
3. 1960-1963, ossia il connubio perfetto: Bassani è definitivamente e dichiaratamente autore Einaudi;
4. 1963-1968, ossia l'epilogo: il passaggio a Mondadori.

2. *A caccia di autori, a caccia di un editore (1945-1955)*

2.1. *Bassani, Calvino, «Botteghe Oscure» ed Einaudi*

Bassani entra in contatto con Einaudi a cavallo tra il 1944 e il 1945, probabilmente grazie alla mediazione dell'amico Carlo Muscetta, anche lui militante del Partito d'Azione (peraltro Muscetta fu direttore del foglio clandestino «Italia libera», sulle cui colonne Bassani firmò alcuni interventi).¹ L'occasione è un'edizione delle *Novelle milanesi* di Porta, affidata a Bassani («note linguistiche e prefazione») e destinata alla «Biblioteca Universale» diretta da Muscetta. Nonostante l'accordo del 9 gennaio 1945, e il sollecito del successivo 9 aprile (della collana erano previste due pubblicazioni al mese), il lavoro non verrà mai consegnato.²

1 E non a caso l'unico documento epistolare rimasto è del 1944 (secondo una datazione archivistica), in cui Bassani invia a Muscetta una «relazione del discorso di Omodeo» tenuto a Napoli per il circolo di Pensiero e Azione (cfr. cfr. lettera di Giorgio Bassani a Carlo Muscetta del 1944, Fondo Epistolare Bassani).

2 Nella minuta di una lettera non firmata (ma probabilmente di Giulio Einaudi), indirizzata a Bassani il 9 gennaio 1945 dalla casa editrice Einaudi, si legge: «come d'intesa col Prof. Muscetta siamo d'accordo che Lei curerà per la nostra «Universale» un volumetto di *Novelle milanesi* di Carlo Porta, corredandolo di note linguistiche e di una breve prefazione. | Per questo lavoro Le offro un compenso di lire 5.000 a consegna

Curiosamente – lo si ricordi per inciso – il progetto intorno al 1950 passa poi a Mondadori, per arenarsi nuovamente l'anno successivo, quando si viene a sapere che all'opera di Porta stava già lavorando Dante Isella (in questa occasione, però, dovrebbe essere stato Mondadori a bloccare il volume, e non Bassani a procrastinare).³

Ma al di là delle specifiche consulenze editoriali (che, rileviamo, intrecciano già a quest'altezza Einaudi e

dattiloscritto, che avverrà entro il 15 marzo del corrente anno» (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 1); a seguito del ritardo, il 9 aprile la “GIULIO EINAUDI EDITORE” scrive: «Ci permettiamo rammentarle che è già scaduto il termine di consegna del volume Ella cura per la nostra Casa. | Poiché si tratta di un'opera che gradiremmo mettere subito in lavorazione, La preghiamo di non voler differirne la consegna» (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 2).

3 In verità in una lettera non datata, ma presumibilmente del 1949, sembra essere Bassani a ritenere inutile la realizzazione del progetto («Stando così le cose, non so che cosa Lei pensi di fare. certo, a me sembra veramente inutile che io, a questo punto, debba mettermi a un lavoro che altri [cioè Dante Isella] ha praticamente già condotto a termine»; minuta non datata di lettera inviata da Giorgio Bassani ad Arnoldo Mondadori, Fondo Epistolare Bassani); mentre nella missiva del 3 febbraio 1951, in cui si recrimina con fermezza lo slittamento della pubblicazione del suo volume di poesie, Bassani fa ricadere su Mondadori tutta la responsabilità della non realizzazione dell'edizione portiana: «vero è che già una volta, a proposito di quel lavoro sul Porta che Lei mi richiese, e che io, a Sua richiesta, acconsentii poi di buon grado a non condurre a termine» (*ibidem*). Di tutto questo interesse per Porta rimane solo il saggio *Manzoni e Porta*, inizialmente apparso su «Il Mondo», 13, 6 ottobre 1945, pp. 6-7 col titolo *Poeti dell'umile Italia*, e poi – dopo una riproposizione su «Il Giornale» del 29 settembre 1946 – ripubblicato in «Paragone», a. VII, n. 78, giugno 1956, pp. 36-39 (ovviamente l'articolo viene raccolto nel volume *Le parole preparate*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 47-50).

Mondadori), i contatti maggiori si misurano a un altro livello: quello che pone in dialogo il giovane redattore di «Botteghe Oscure» al mondo einaudiano, e in modo particolare a Calvino. Da una parte una rivista colta, elegante, aristocratica, che però «in Italia la vedono proprio poche persone»,⁴ e che però al tempo stesso paga così bene da attrarre tutte le scrittrici e tutti gli scrittori più rilevanti, e soprattutto emergenti; e dall'altro il grande editore che si è definitivamente imposto nel panorama nazionale; da una parte quindi uno scrittore sconosciuto, che sebbene non giovanissimo (ha più di trent'anni) deve ancora farsi notare, e dall'altro lo «scoiattolo della penna» che ha pubblicato *Il sentiero dei nidi di ragno* ed è apprezzato e recensito da Pavese.

Ebbene nonostante questa evidente differenza di dimensioni, è più il mondo einaudiano a muoversi verso «Botteghe Oscure», che non viceversa; al tempo stesso Giorgio Bassani sfrutta al massimo la sua posizione all'interno della rivista (era l'unico vero redattore) per accreditarsi agli occhi dell'ambiente editoriale torinese. Del resto, come già evidenziato da Paola Italia, Einaudi guarda a «Botteghe Oscure» come a un possibile serbatoio di autori, da intercettare e lanciare nel proprio catalogo.⁵ E infatti i tentativi di pesca sono molteplici. Ad esempio Einaudi avvicina e prova a conquistare Brignetti e soprattutto D'Arzo, nel 1952-1953, senza però riuscire a chiudere positivamente la trattativa (entrambi escono per Sansoni);⁶

4 *Giorgio Bassani in redazione. Il carteggio con Italo Calvino (1951-1966)*, a cura di C. SPILA, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2019, p. 42.

5 Cfr. P. ITALIA, *Bassani in redazione. Storia delle Cinque storie ferraresi*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, a cura di P. PIERI e V. MASCARETTI, Pisa, ETS, 2008, in particolare p. 81.

6 L'interesse di Calvino per D'Arzo si manifesta la prima volta nella lettera a Bassani del 23 dicembre 1952 («Ho letto

oppure si interessa a Tucci, autore scoperto da Vittorini («a proposito di racconti hai letto in «Botteghe Oscure» uno intitolato *Segreto* di un certo Niccolò Tucci? Mi ha notevolmente colpito. Chi può essere Tucci? Mi piacerebbe agganciarlo⁷) e poi da Calvino richiesto a Bassani; ma è una richiesta inutile perché tardiva, in quanto su Tucci è già arrivato Garzanti:

Caro Elio,
 faccio seguito alla mia precedente per dirti che m'ha risposto Bassani che il Tucci è già preso da Garzanti con racconto "dilatato a romanzo o romanzetto". Peccato!

il D'Arzo o mi sembra molto buono», p. 36), e prosegue fino ai primi mesi del '53: la trattativa è faticosa, perché Vittorini tarda a leggere il racconto, e tuttavia è ancora in piedi il 7 marzo («Vorrei che si facesse *Casa d'altri* in un volume dei "Gettoni". Può scrivermene qualcosa? Non vorrei perdessimo anche questo, come abbiamo perduto Brignetti, cui tanto tenevo, e che avevo pure raccomandato all'attenzione di Vittorini), e sfumerà solo a fine mese, con la laconica lettera del 25 marzo, che sembra gettare un'ombra di dubbio anche sulla fattibilità del libro di Bassani: «Mi dispiace molto che Einaudi non possa pubblicare i Suoi racconti, come anche per il D'Arzo. Da mesi sollecitavo Vittorini sull'argomento e solo troppo tardi sono stato autorizzato a disporre io» (*Giorgio Bassani in redazione*, cit., pp. 36, 42, 43). Entrambi gli autori verranno pubblicati da Sansoni: R. BRIGNETTI, *Morte per acqua*, Firenze, Sansoni, 1952; S. D'Arzo, *Casa d'altri*, Firenze, Sansoni, 1953. Anche Brignetti era apparso su «Botteghe Oscure»: *Due racconti: Sott'acqua, Vent'anni*, in «Botteghe Oscure», V, gen.-giu. 1950; ID., *Destino*, VII, gen.-giu. 1951, pp. 100-122.

⁷ Lettera di Elio Vittorini a Italo Calvino del 9 ottobre 1955, in E. VITTORINI, *Lettere*, a cura di E. ESPOSITO e C. MINOIA, Torino, Einaudi, 2006, p. 318.

Questo Garzanti ci frega tutti i nuovi scrittori se non si sta attenti.⁸

E sempre Garzanti brucia sul tempo Einaudi anche con Maria Teresa Nessi, che su «Botteghe Oscure» (ma siamo già nel '56) pubblica un racconto, *Sabato sera*, che era stato oggetto di discussione tra Bassani e Calvino.⁹ Così quest'ultimo scrive a Vittorini il 13 dicembre 1955:

Caro Elio,
ho letto tre manoscritti di donne.
La Nessi: è la vincitrice del premio "Giuliano Leggeri" indetto da «Paragone». Bassani me n'aveva parlato molto bene (lui pubblicherà un pezzo del romanzo su «Botteghe Oscure») e le ho chiesto di mandarcelo a vedere [...].¹⁰

L'entusiasmo ha durata breve, dal momento che pochi giorni dopo, il 4 gennaio, Calvino deve comunicare a Vittorini che Nessi è persa; ma è una perdita di cui Vittorini non si rammarica troppo:

8 Lettera di Calvino a Vittorini del 20 ottobre 1955 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale, cartella 3099/2 Fasc. 221/1 c. 892).

9 Cfr. M. NESSI, *Sabato sera*, in «Botteghe Oscure», XVII, gen.-giu. 1956, pp. 449-534; il romanzo poi esce per Garzanti sempre nel '56. Era stato lo stesso Livio Garzanti ad autorizzare l'anticipazione su rivista in una lettera del 6 dicembre 1955 inviata a Giorgio Bassani: «Caro Bassani, | bene. Non mi oppongo alla pubblicazione su «Botteghe Oscure» del romanzo breve della Nessi. Desidererei però, dato il romanzo mi pare voglia dei ritocchi, fosse pubblicato in edizione corretta e corrispondente a quello che sarà il testo definitivo. Penso che ci sia possibile per il numero prossimo» (lettera di Livio Garzanti a Giorgio Bassani del 6 dicembre 1955, Fondo Epistolare Bassani).

10 Lettera di Italo Calvino a Elio Vittorini del 13 dicembre 1955 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale, cartella 221/1, fasc. 3099/2, c. 917).

La Maria Teresa Nessi ha firmato il contratto con Garzanti. Me lo comunica con una candida letterina. In verità mi aveva scritto che anche Garzanti gliel'aveva chiesto, ma non sapevo che stesse già per concludere» [...].¹¹

«Sono contento che la Nessi abbia concluso con Garzanti. Il suo libro non mi piaceva niente. A chi restituisco il manoscritto?»¹²

Vi sono poi autori, come in fondo Cassola, che prima pubblicano su «Botteghe Oscure» (già a partire dal numero III del 1949: *Due racconti*)¹³ e solo dopo vengono accolti nel catalogo Einaudi; o casi in cui è Foà a chiedere a Bassani notizie su scrittori difficili da intercettare verso cui la casa editrice mostra interesse («come si fa per pescare quell'*Armosino*, di cui vorremmo pubblicare i racconti? | Fruttero mi dice che tu puoi darci l'indirizzo, o forse parlargli per nostro conto»).¹⁴ In altri casi ancora, infine, «Botteghe Oscure» (e dunque Bassani) sembra essere percepita come la palestra in cui far crescere giovani, che poi verranno lanciati sul mercato in larga scala: è quanto accade con i racconti di Arpino (poi non apparsi su «Botteghe Oscure»)¹⁵ e con le poesie di Crovi, proposte

11 Lettera di Italo Calvino a Elio Vittorini del 4 gennaio 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale, cartella 221/1, fasc. 3099/2, c. 923).

12 Lettera di Elio Vittorini a Italo Calvino del 10 gennaio 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale, cartella 221/1, fasc. 3099/2, c. 925).

13 Cfr. C. CASSOLA, *La moglie del mercante, Le amiche*, in «Botteghe Oscure», III, 1949, pp. 161-193; Cassola poi comparirà in altri successivi numeri della rivista.

14 Lettera di Luciano Foà a Giorgio Bassani del 3 luglio 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 39).

15 Scrive Calvino a Bassani: «Questi racconti hanno una loro unità: parlano tutti di Bra, città del cuoio. Dovevamo farne

insistentemente a Bassani (ma siamo già nel 1957-1958),¹⁶ e da questo in fondo mai lette (mentre, per allargare il campione, Bruno Fonzi si autopropone,¹⁷ diversamente da

noi un volume, ma Arpino ora ha quasi finito un romanzo e vuole uscire con quello. E allora, siccome questi racconti meritano d'esser pubblicati tutt'insieme, e non sparsi su riviste varie, abbiamo pensato a «Botteghe Oscure»» (*Giorgio Bassani in redazione*, cit., p. 41).

16 Il 4 marzo 1957 Covi in via a Bassani la sua raccolta edite, e non i testi inediti («avrei voluto inviarle un gruppo di poesie per vedere se sopportano la pubblicazione sulla sua rivista. Ho preferito inviarle il mio libretto già pubblicato [*Serenità di lacrime*, Milano, Gastaldi, 1951, o *La casa dell'infanzia*, Milano, Schwarz, 1956), perché lei possa dirmi se debbo osare», lettera di Raffaele Covi a Giorgio Bassani del 4 marzo 1957, Fondo Epistolare Bassani). Nonostante le continue sollecitazioni di Calvino, Bassani non leggerà mai – stando almeno a quanto indicano i carteggi – le poesie di Covi, autore che non comparirà mai negli indici di «Botteghe Oscure» (cfr. *Giorgio Bassani in redazione*, cit., pp. 77, 86, 92, 93).

17 In una lettera del 9 febbraio, ma non si sa di quale anno, Fonzi scrive: «ti sarei proprio grato di notizie sulla sorte del mio racconto. Ormai è tanto tempo che l'ho scritto che mi piacerebbe vederlo uscire – se su «Botteghe Oscure» è quanto di meglio potrei augurargli; se no (me ne dorrebbe assai) lo volgerei da qualche altra parte» (lettera di Bruno Fonzi a Giorgio Bassani del 9 febbraio s.a., Fondo Epistolare Bassani); il tentativo non va a buon fine, come si deduce da un'altra lettera senza anno, del 26 febbraio, sempre di Fonzi: «Grazie di quanto hai fatto per il mio racconto, anche se con esito sfortunato. E grazie anche della tua offerta di passarlo alla Banti per «Paragone». | Ho però voluto tentare prima col «Mondo», che nell'ordine delle mie preferenze, veniva subito dopo «Botteghe Oscure», ed è stato accettato. Così adesso sono in pace» (lettera di Bruno Fonzi a Giorgio Bassani del 26 febbraio s.a., Fondo Epistolare Bassani). È possibile che in realtà Fonzi abbia aspettato molto la risposta di Bassani, visto che il 21 settembre (forse dell'anno precedente, a meno che non si riferisca a un altro testo) inviava all'amico un biglietto un po' pressante: «fammi sapere qualcosa

Vittorini che invece si smarca e declina l'invito rivoltogli da Bassani).¹⁸

Questo fitto scambio, che in realtà è più ampio perché riguarda vari protagonisti, testimonia una sorprendente convergenza di poetiche tra «Botteghe Oscure» ed Einaudi, e dunque tra Bassani redattore e Calvino editore: entrambe le sponde si rivolgono allo stesso bacino di autori, e sembrano seguire tracciati non dissimili; compiono insomma, almeno in campo narrativo, le stesse scelte editoriali. Ed è una convergenza così visibile che alla fine non sorprende che l'Einaudi sia stata a un passo dal divenire distributore/editore della rivista; rivista che poi doveva essere affiancata da una piccola collana di poesia, diretta da Muscetta e da Bassani stesso, da stampare con il marchio einaudiano.

del mio racconto, per piacere» (lettera di Bruno Fonzi a Giorgio Bassani del 21 settembre s.a., Fondo Epistolare Bassani). Un'autopromozione è anche quella di Foà, che in una lettera datata solo 10 giugno (senza anno) suggerisce la pubblicazione di un lavoro di un'amica: «Volevo annunciarti che una mia amica – Silvana Radogna – ti manderà lunedì una sua commedia – se così si può chiamare – per «Botteghe Oscure». Io la lessi tempo fa e la trovo un tentativo interessante, e in alcune cose, anche, perfettamente riuscito. Vedrai tu» (lettera di Luciano Foà a Giorgio Bassani del 10 giugno s.a., Fondo Epistolare Bassani). Negli archivi e negli indici di «Botteghe Oscure» non compare mai il nome di Radogna.

18 Scrive Vittorini a Bassani il 27 dicembre 1950: «Caro Bassani, | ti sono grato dell'invito. «Botteghe Oscure» mi è sempre piaciuta. Ma non ho nulla di pronto per il numero VII. Vedrò per il successivo. Un episodio come quello pubblicato la primavera scorsa da «Il Ponte» ti potrebbe interessare? Ora, ad ogni modo, non ho per le mani che le correzioni di *Donne di Messina*. E ne avrò per ancora tre o quattro mesi. Se ci lasciano modo di lavorare. | Coi più cari saluti affettuosi | Vittorini | Auguri per il nuovo anno» (lettera di Elio Vittorini a Giorgio Bassani del 27 dicembre 1950, Fondo Epistolare Bassani).

La proposta viene abbondantemente discussa e poi anche approvata, con la sola astensione di Boringhieri. In verità sulla distribuzione della rivista ci fu un sostanziale accordo, e i nodi da sciogliere si rivelarono essere solo di natura economica. Diverso è l'atteggiamento nei confronti della collana di poesia, che solleva questioni sia finanziarie (ma in fondo facili da risolvere), sia gestionali: non tutti sono d'accordo nell'affidare una collana Einaudi a due intellettuali esterni alla casa editrice. Nella lettera del 20 marzo 1951 Muscetta scriveva a Einaudi:

Caro Einaudi,

la Principessa di Bassiano ti ama molto e ti aspetta ardentemente, col desiderio vivissimo di affidarti la distribuzione di «Botteghe Oscure», senza la contropartita del finanziamento della collana di poesia. Si rende conto però che tu non abbocheresti all'amo e perciò sarebbe disposta a finanziare due volumi all'anno: [...] I volumetti di poesia, invece, (pp. 50-100) porterebbero solo la tua sigla e sarebbero scelti di comune accordo da me, in tua rappresentanza, e dal Dr. Giorgio Bassani.¹⁹

Ancora più interessanti delle parole di Muscetta sono i commenti scritti a penna sulla lettera, che è stata evidentemente oggetto di discussione in una delle riunioni del mercoledì. Ad esempio proprio il nome di Bassani nel passo appena citato viene cerchiato e commentato con un lapidario «ebet!»). Non si tratta di un giudizio sullo scrittore, ma sugli einaudiani che hanno mal gestito le trattative: non può essere infatti accettato che dei volumi Einaudi siano scelti e curati da figure esterne, così da ridurre l'editore a mero tipografo. A tal riguardo, illuminante è il commento di Bollati: «Finanziariamente non mi sembra un affare

¹⁹ Lettera di Carlo Muscetta a Giulio Einaudi del 20 marzo 1951 (Torino, Archivio di Stato, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 4011, cartella 31, fascicoli 116, c. 10).

[...]; editorialmente neanche (firmare «Einaudi» poesie scelte da Muscetta e Bassani!). Sono poco propenso ad accettare»; molto più concilianti, ma in linea con quanto abbiamo appena letto, sono le riflessioni di Calvino: «Io sono d'accordo ma bisogna che la Direzione abbia voce in capitolo (diritto di veto, ecc...)». Alla fine della discussione solo Boringhieri si astiene, mentre tutti gli altri votano a favore (e un'entusiasta Natalia Ginzburg scrive: «benissimo»); tuttavia si ritiene opportuno inserire una clausola: «che Bassani e per noi Muscetta siano sì liberi di scegliere, trattare, decidere ecc., *ma riservandosi* a volume deciso, di chiedere un ultimo consenso dell'editore». ²⁰ Curioso che dopo tanto discutere, l'accordo sfumerà, e «Botteghe Oscure» verrà distribuito per due anni da Mondadori (quasi che nella storia di Bassani i due editori fossero condannati a intrecciarsi perennemente).

Ora, al di là della singola trattativa, l'ampiezza dei contatti consente a Bassani di acquisire capitale simbolico: è uno degli interlocutori della casa editrice, e nei confronti di questa si mostra come un intellettuale esperto e navigato, e implicitamente come uno scrittore che può essere preso in considerazione. Insomma agisce (anche) per farsi notare. E a ragione potremmo aggiungere: infatti tra gli autori di «Botteghe Oscure» monitorati dai senatori einaudiani vi è anche lui, ed è in fondo proprio lui l'unico autore di «Botteghe Oscure» che poi Einaudi riuscirà ad accaparrarsi. Lo testimoniano i verbali del mercoledì e il carteggio con Calvino; nella riunione del 28 gennaio 1953, infatti, è proprio Calvino a esortare la redazione a pubblicare sia D'Arzo, che Bassani, entrambi intercettati tramite «Botteghe Oscure»:

20 Lettera di Carlo Muscetta a Giulio Einaudi del 20 marzo 1951 (Torino, Archivio di Stato, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 4011, cartella 31, fascicoli 116, c. 10).

Inoltre CALVINO vorrebbe che la Casa pensasse a pubblicare qualcosa di Bassani di ha letto, sempre su «Botteghe Oscure», un racconto notevole;²¹

e ottenuto il via libera dai vertici einaudiani, il giorno dopo (29 gennaio 1953) Calvino parte subito alla carica con Bassani, con il quale (non è secondario sottolinearlo) si rivolge ancora con il “lei” di cortesia:

a ripensarci, sempre più mi convinco che il Suo racconto [*Una lapide in via Mazzini*] è un testo importante. Ne ha altri? Fa un volume? (Ma *La passeggiata* non mi fece altrettante impressione). Vorrei dirle di non impegnarsi con altri editori, di pensare a un Suo volume da noi.²²

Passeranno due anni perché la decisione di pubblicare il volume di racconti diventi definitiva e operativa, così come si legge nel “verbale” di mercoledì 25 maggio 1955:

Racconti di Giorgio Bassani. CALVINO informa che Giorgio Bassani ha accettato di raccogliere in un volume dei “Coralli” di circa 300 pagine un certo numero di suoi racconti. CALVINO conosce in gran parte questi racconti e li giudica di notevole valore letterario.²³

A rileggere i verbali del mercoledì, quelli già editi (fino al '63) e quelli successivi conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, si nota come sia Calvino l'einaudiano che maggiormente sostiene Bassani. Ed è un tratto non

21 *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. MUNARI, Torino, Einaudi, 2013, p. 11.

22 *Giorgio Bassani in redazione*, cit., p. 39. Si ricordi che *Una lapide in via Mazzini* era uscito su «Botteghe Oscure», X, lug.-dic. 1952, pp. 444-479, mentre *La passeggiata prima di scena* è apparso sul numero VII, gen.-giu. 1951, pp. 17-52.

23 *I verbali del mercoledì*, cit., p. 206.

scontato, dal momento che nel corso degli anni Cinquanta in occasioni diverse Calvino aveva rimproverato a Bassani un «clima di “sconfitta della Resistenza”»,²⁴ «il fondo di crepuscolarismo prezioso»,²⁵ un «certo ripiegamento dell’epica nell’elegia, ossia nell’approfondimento sentimentale e psicologico in chiave di malinconia».²⁶ Ma in fondo Calvino agisce da editore e non da critico, e indaga Bassani perché vede in lui due elementi: la possibilità di uscire dalle secche narrative del secondo dopoguerra;²⁷ e un autore di successo.

24 I. CALVINO, *Le poesie politiche di Cesare Pavese*, in ID., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1223.

25 ID., *Questionario 1956*, in ID., *Saggi*, cit., p. 2713.

26 ID., *Tre correnti del romanzo italiano d’oggi*, cit., p. 67.

27 Scrive Calvino in una lettera a Nino Frank del 1968: «è molto giusto che Lei definisca che lei definisca “bassaniani” *Gli avanguardisti a Mentone* ecc., perché senza Bassani io a quei racconti lì, a quella particolare messa a fuoco di materiali autobiografici – diciamo della propria singolarità di esperienza nell’ambito borghese provinciale – non ci sarei mai arrivato. *Bassani fu importante per me per uscire da quell’impasse cui era giunta la mia prima maniera del dopoguerra* [corsivo mio]. (Mentre non ero in grado di cogliere il vero valore di Bassani allora e che poi subito perdetto anche lui: il tentativo di *ghost story* jamesiana della borghesia italiana) (I. CALVINO, *Lettere di uno scrittore «minore»*, in ID., *Saggi*, cit., pp. 1786-1787. Parole ancor più entusiastiche vengono pronunciate dieci anni prima, nel ’58, in cui Calvino si dilunga sull’opera di Bassani, «uno dei due o tre scrittori italiani di valore rivelatisi negli ultimi anni» (Lettera di Italo Calvino a François Wahl del 22 luglio 1958, in I. CALVINO, *I libri degli altri*, a cura di G. TESIO, Torino, Einaudi, 1991, p. 259).

2.2. *L'esordio con Einaudi*

Dal rapido excursus sin qui compiuto, si nota come Bassani si ponga nei confronti di Einaudi come un mediatore culturale: più specificamente l'ambasciatore di «Botteghe Oscure», rivista che per la sua struttura antologica può contare su un vasto numero di autori e autrici, a cui offre peraltro una certa visibilità (o almeno autorevolezza). Al tempo stesso questa funzione di agente culturale consente a Bassani di entrare sempre più in casa editrice, prima come curatore di un volume, poi addirittura come condirettore di una collana (quella di poesia con Muscetta). È vero che sia questi ultimi progetti, sia gli abbozzamenti agli scrittori di «Botteghe Oscure» finiscono in un nulla di fatto; ma è proprio questo clima di fattiva collaborazione ad avvicinare anche lo Bassani scrittore all'Einaudi, fino appunto alla pubblicazione nel '56 delle *Cinque storie ferraresi*.

Il primo dato che colpisce nell'anno di preparazione della raccolta (da maggio '55 al 15 maggio '56, giorno di uscita del libro) è l'atteggiamento tutto sommato remissivo, ossequioso e rispettoso di Bassani, sebbene fermo su alcuni.

I dettagli del contratto vengono stabiliti con Foà a luglio del '55, e prevedono una tiratura di 3000 copie, un anticipo di 150.000 lire, la consegna entro marzo 1956 e la pubblicazione nella collana dei Coralli.²⁸ All'epoca il titolo era ancora *La luce della sera*, e l'ordine dei racconti oscillava tra la sequenza cronologica e altre soluzioni, rispetto alle quali Bassani chiede consiglio sia a Calvino²⁹

28 Cfr. le lettere della casa editrice del 17 giugno 1955 e dell'8 luglio 1955, nonché la lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 26 luglio 1955 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale, cartella 3099/2, fasc. 221/1, cc. 8-10).

29 Cfr. lettere a Calvino del 26, 28 e 29 marzo (*Giorgio Bassani in redazione*, cit., pp. 55-58).

che allo stesso Foà³⁰ fino a marzo '56. Unica vera richiesta è quella di apporre il timbro S.I.A.E. su tutte le copie: richiesta che Einaudi immediatamente accorda, nonostante implichi un minimo di lavoro in più.

Anche quando sorgono degli intralci che mettono a rischio la pubblicazione, le due parti si mostrano in fondo concilianti. Ma è soprattutto Bassani a mostrarsi più generoso: nell'ottobre del '55, infatti, si prende atto che Sansoni detiene i diritti di tre delle *Cinque storie ferraresi* – ossia *Lida Mantovani*, *La passeggiata prima di cena* e *Una lapide in via Mazzini* –, avendoli pubblicati nel volume *La passeggiata prima di cena*. Come scrive Bassani a Foà:

Sono desolato di quanto accade. Purtroppo non possiedo nessuna lettera del Dr. Gentile che mi autorizzi a ristampare i primi tre racconti. Io ho rimato il contratto Einaudi sulla base di una promessa verbale – vaga, a dire la verità, ma la ritenevo sufficiente –, fattami dal Dr. Gentile l'estate scorsa. Ho fatto male, me ne rendo conto.³¹

Dopo alcune trattative, e non pochi spaventi, l'accordo si trova: in cambio dei testi bassanianiani, Einaudi cederà la traduzione di *Le rouge et le noir* di Valeri e pagherà una penale di 50.000 lire. Bassani non batte ciglio, e anzi è felicissimo della soluzione escogitata; accetta quindi con convinzione di farsi carico della penale: «Le 50.000 lire

30 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 29 marzo 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 24).

31 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 24 ottobre 1955 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 15).

che bisognerà dare a Valeri vengono senz'altro addebitate a me, nel modo da voi suggerito».³²

E l'atteggiamento ipercollaborativo di Bassani si vede anche due mesi dopo, quando a seguito di un numero eccessivo di correzioni in bozze, bisognerà rieditare completamente un sedicesimo: «Come ho scritto a Pugliese, addebitatemi pura la ristampa del sedicesimo, se è necessario».³³

Insomma quello che si nota è un Bassani che pur di non intralciare il cammino del suo libro – di fatto il suo primo vero libro – è disposto a decurtarsi le entrate, a firmare qualunque contratto, ad assecondare le varie richieste dell'editore (tra cui la cessione gratuita dell'introduzione a Boito, che Bassani aveva pubblicato con Colombo editore):³⁴ l'importante è uscire, e pubblicare con un editore di indiscusso prestigio. Le uniche due cose su cui si mostra determinato sono la correzione delle bozze (il testo deve essere correttissimo³⁵) e che il libro esca in tempo per lo Strega, la cui scadenza per concorrere è fissata al 30 aprile 1956.

In verità il libro uscirà solo il 15 maggio, ma Einaudi – anche grazie a sollecitazioni di Bassani stesso (e di concerto di Calvino) – licenzia entro il termine fissato cinque

32 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 21 novembre 1955 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 18).

33 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 10 maggio 1955 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 31).

34 La vicenda si può ricostruire attraverso la lettura due lettere inviate a Giorgio Bassani da Giulio Einaudi il 5 marzo 1956 e da Giulio Einaudi editore il 27 aprile 1956 (Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 21 luglio 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 19 e 31).

35 Diverse sono le lettere di inizio '55 che testimoniano un'attenzione a tratti maniacale nella correzione delle bozze.

copie: quelle che bastano per mandarle allo Strega. E a luglio Bassani vincerà il premio.

3. 1956-1959: *il successo e nuovi equilibri di forza*

Con la vittoria dello Strega i rapporti cambiano, come si vede anche da piccoli segnali: se a maggio Bassani si rivolge a Foà con il lei, già il 21 luglio, fresco di premio, passa al tu: «ho ripensato a quanto mi hai detto stamattina al telefono». ³⁶ Ma è soprattutto nella sostanza che si misurano nuovi equilibri. Il 21 luglio 1956 – nella stessa lettera in cui si registra il passaggio al “tu” – Bassani è preoccupato che non ci siano più copie nelle librerie romane, e non esita a mostrarsi seccato di fronte all’ipotesi controproposta da Einaudi di dirottare nella capitale le copie che si trovano nelle librerie dei piccoli paesi del Nord. L’unica soluzione che vede è la ristampa.

Caro Foà,

ho ripensato a quanto mi hai detto stamattina al telefono. Il vostro progetto di recuperare le copie da mandare a Roma dai centri minori del mi sembra assurdo. Vorrà dire che quando alla periferia cominceranno a richiederlo, non lo troveranno più. E allora come farete? Lo distribuirete di nuovo capillarmente? È una pazzia.

Pensate a ristamparlo immediatamente!³⁷

³⁶ Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 21 luglio 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 43).

³⁷ Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà del 21 luglio 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 43). La stessa lamentela è espressa, sempre il 21 luglio, in una lettera, dal tono appena più formale, indirizzata a Giulio Einaudi: «Caro Dr. Einaudi, | Stamattina ho telefonato a Foà, per avvertirlo che qui a Roma non c’è più nemmeno una copia del mio libro [...], per pregarlo di mandarne

E se il 5 ottobre '56 preme per una «terza edizione», poiché «qui a Roma non è più possibile trovare il mio libro in nessuna libreria»,³⁸ l'8 gennaio 1957 Bassani manifesta sgomento perché il suo libro non è nelle stazioni, lì dove la gente acquista al volo:

per quanto abbia fatto, non sono riuscito a ottenere che il mio libro appaia nelle librerie delle stazioni. C'è a Ferrara, c'è a Bologna, ma in tutte le altre stazioni, dove non manca Cassola, Quarantotti Gambini, Calvino, ecc., del mio nessuna traccia. E perché non applicare anche alla terza edizione, come avete fatto per la seconda, la fascetta del premio Strega?³⁹

Ma al di là delle parole, sono i dati a parlare chiaro. Dopo le 3000 copie della prima edizione, Einaudi dispone una seconda ristampa di 2.500 esemplari, e una terza di

sollecitamente. Mi ha detto che avrebbe provveduto, cercando di recuperare le copie mandate alle città minori e ai paesi del Nord. | Mi sembra che il progetto sia assurdo. Vorrà dire che quando alla periferia il mio libro comincerà a essere richiesto, nessuno lo troverà con perdita irreparabile per Lei e per me. | Non crede che sarebbe bene ristampare immediatamente il libro, rifornendo Roma e i centri maggiori con la nuova edizione?» (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 44). Non inutile ricordare che lo stesso Einaudi il 21 luglio 1956 aveva inviato un telegramma per rassicurare Bassani: «FACCIAMO AFFLUIRE COPIE ROMA STOP RISTAMPA PRONTA PRIMO AGOSTO = EINAUDI» (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 42).

38 Cfr. la lettera a Luciano Foà del 5 ottobre 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 48).

39 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà dell'8 gennaio 1957 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 51).

2.100, per un totale complessivo di 7.600 copie; le vendite, nel frattempo, consentono di maturare 350.000 lire di diritti (come attesta il documento del 7 giugno 1957⁴⁰), duecentomila dei quali già anticipati (150.000 di anticipo vero e proprio, più le 50.000 lire da versare a Valeri). Al tempo stesso il carteggio con la casa editrice testimonia un'attività fittissima per le traduzioni: tra quelle realizzate e quelle solo progettate, si discute delle pubblicazioni in Svezia,⁴¹ Inghilterra (per cui stavolta è l'autore a chiedere all'editore 50.000 lire per pagare un traduttore; dazio peraltro obliquamente accordato da Einaudi),⁴² Francia,⁴³ con

40 Notizie ricavate dalla lettera di Foà del 27 maggio, con allegati conti economici, cui risponde Bassani il 6 giugno: «Come ti dicevo nella mia ultima lettera, i danari mi servono per la villeggiatura. Desidererei perciò averli tutti insieme. Oppure, se proprio non sarà possibile: 200.000 subito, e le altre 150.000 il 15 luglio. Va bene?»; e ancora il 21 giugno, sempre Bassani a Foà: «ti prego, mandami la prima rata di ciò che mi è dovuto: lire 200.000. Come ti dicevo, debbo mandare la famiglia in villeggiatura, e i quattrini difettano» (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 55).

41 Cfr. la lettera di Luciano Foà a Giorgio Bassani del 2 agosto 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 42), e la lettera di Karin de Laval del 26 luglio 1956 a Luciano Foà (conservata nel Fondo Epistolare Bassani, Luciano Foà, in quanto inoltrata dal destinatario a Bassani).

42 Il traduttore interessato all'impresa è Alfred Knopf, con il quale Bassani entra in contatto attraverso «Botteghe Oscure» (viene ad esempio sollecitato da Marguerite Caetani a tradurre *Il mondo è una prigione* di Guglielmo Petroni): su questa vicenda cfr. le lettere tra Luciano Foà e Giorgio Bassani del 5 e 17 ottobre 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 48-49).

43 Anche per la Francia cfr. le lettere tra Bassani e Foà del 5 e 17 ottobre 1956 (cfr. le lettere tra Luciano Foà e Giorgio Bassani del 5 e 17 ottobre 1956 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 48-49).

Bassani che non si esime dal lamentarsi di Erich Linder, a suo dire troppo poco attivo.

Non solo, ma subito dopo il conseguimento dello Strega, Bassani – ormai consapevole del suo valore commerciale e letterario – assume con Einaudi un atteggiamento in cui nulla è scontato; nemmeno il loro sodalizio o la destinazione dei successivi libri. In una lettera di appena il 24 luglio 1956 (praticamente venti giorni dopo il successo dello Strega), Armando Vitelli risponde a Bassani; un Bassani evidentemente scettico nei confronti della capacità imprenditoriale di Einaudi, e disposto – ricaviamo dalla riposta di Vitelli – a traslocare altrove:

Spero che tu sarai contento anche perché i diritti ammonteranno a più di ducento [*sic*] quaranta sette [mila] lire. Non sperare però di ingelosirci dicendo che Garzanti chissà cosa avrebbe fatto. noi siamo dei poveretti ma quel Editore [*sic*] lì ce lo mettiamo sotto i piedi parecchie volte. [...]

Spero che questa lettera sarà dirottata verso i lidi lungo i quali sei a mollo per goderti il meritatissimo riposo in modo da rafforzare o fare entrare nella tua scettica mente l'idea che stai trattando con una Casa editrice.⁴⁴

La minaccia di passare a Garzanti non è solo uno sfogo del luglio del '56, ma viene rinnovata all'inizio del nuovo anno a Foà, con il quale Bassani ha senz'altro un rapporto più amicale e diretto (si tratta della stessa lettera dell'8 gennaio 1957 in cui si lamenta l'assenza delle *Cinque storie* nelle librerie delle stazioni):

Bada: sto scrivendo un romanzo che sarà quasi certamente un capolavoro... Ma se non vedrò che trattiate un po'

44 Lettera di Armando Vitelli a Giorgio Bassani del 24 luglio 1956 (Fondo Epistolare Bassani).

meglio i vostri e i miei interessi, sarò perfino capace di venderlo a Garzanti.
Dillo a Giulio Einaudi.⁴⁵

Al di là della reazione di Foà nell'immediata risposta del 14 gennaio («Quanto alla tua minaccia di passare a Garzanti con il tuo prossimo libro, né Einaudi né te ne crediamo capaci») ⁴⁶ è evidente che Bassani sta alzando il prezzo, e che non si comporta più come un esordiente che accetta, senza discutere, qualunque proposta; oltretutto l'ipotesi di Garzanti non è affatto un bluff, dal momento che è proprio Garzanti a distribuire «Botteghe Oscure» dal '55 al '57 (e dunque anche all'altezza di queste lettere immediatamente successive al premio Strega) e a incaricare Bassani di tradurre un'antologia di poesia straniera allestita da Bertolucci (e proprio discutendo di questioni contrattuali relative a questa edizione, Bassani – deduciamo da una risposta di Garzanti del 14 luglio 1956 – deve aver provocato l'editore, rimproverandolo di essersi fatto sfuggire un autore di successo: è una velata autoproposta a ridosso dello Strega⁴⁷). I risultati di queste strategie si

45 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà dell'8 gennaio 1957 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 51).

46 Lettera di Luciano Foà a Giorgio Bassani del 14 gennaio 1957 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 52).

47 Nel rispondere a Bassani, che aveva chiesto un aumento sulle 2000 lire a cartelle proposte per la traduzione dei testi poetici contenuti nella raccolta preparata da Bertolucci, Livio Garzanti scrive: «Caro Bassani, | grazie per le sue parole corte e spiritose. Sono naturali i miei rimorsi; mi consolo aprendo la finestra e guardando la bella donna del mio vicino. E la consolazione non è una consolazione troppo magra, perché io non soffro d'invidia e per la bella prosa conosco l'amore platonico» (lettera di Livio Garzanti a Giorgio Bassani del 14 luglio 1956, Fondo Epistolare Bassani).

vedono con il contratto con de *Gli occhiali d'oro*: 5000 copie di tiratura e 500.000 di anticipo; e soprattutto libertà per i libri futuri (queste le richieste inviate a Calvino,⁴⁸ e accettate da Foà, ossia Einaudi).

Anche sul fronte delle traduzioni – di cui si fa tramite ovviamente Einaudi – l'attività all'indomani dell'uscita de *Gli occhiali d'oro* è impressionante: Francia (con il lusso di poter scegliere tra Gallimard e Seuil), Inghilterra (la Faber),⁴⁹ USA (l'interesse della Harcourt di New York), Germania (Piper di Monaco), Argentina (SUR). Ovvio e consequenziale è la sensazione provata da Bassani: quella di sentirsi «un vero scrittore internazionale».⁵⁰

4. 1960-1963: Bassani autore Einaudi

La svolta positivamente decisiva nei rapporti tra Einaudi e Bassani si ha nel 1960, vero e proprio *annus mirabilis* di

48 Nella lettera a Calvino del 30 gennaio 1958, queste le clausole che Bassani richiede nel contratto: «1. Garanzia che del libro vengano stampate almeno 5000 copie; | 2. 500.000 lire di anticipo; | 3. esclusione di ogni accenno a legami per libri futuri» (*Giorgio Bassani in redazione*, cit., p. 76).

49 Cfr. le lettere tra Giorgio Bassani e Luciano Foà del 10 e del 27 ottobre 1958 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 124-125).

50 Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Foà dell'11 novembre 1958 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 127). Non è secondario ricordare che anche in qualità di editore – intellettuale che lavora da e per Feltrinelli – Bassani inizia a parlare con gli einaudiani da pari a pari. Esemplare è la trattativa con Foà per accaparrarsi *A passage to India* di Forster, i cui diritti sono detenuti da Einaudi: dopo diverse offerte – nessuna delle quali all'altezza – Bassani (che già aveva pubblicato *Casa Howard*) si arrende (cfr. Cfr. lettere del 7 e 13 aprile 1959, del 1 dicembre 1959, e del 29 marzo 1960 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 132-133, 138, 148).

questa vicenda. Fondamentalmente accadono due eventi, strettamente collegati.

Il primo è un'occupazione strategica del mercato, compiuta da Einaudi con due edizioni, entrambe uscite nel 1960: *Le storie ferraresi*, che raccoglievano oltre a le *Cinque storie* e a *Gli occhiali d'oro* anche due racconti, ossia *Il muro di cinta* e *In esilio*; e una nuova edizione de *Una notte del '43*, in concomitanza all'uscita del film tratto dal racconto, realizzato da Florestano Vancini, e rititolato *La lunga notte del '43* (nel lanciare nuovamente questo racconto – a dimostrazione di un costante lavoro di posizionamento all'interno del campo letterario – Bassani rivendica con un'energia non ravvisabile in altri momenti il valore politico e ideologico del testo).⁵¹ Il fatto che si tratti di due ristampe – al di là delle contingenze cinematografiche – dà la misura di quanto Einaudi ormai tenga a Bassani: un autore che va rilanciato con riedizioni nel periodo che intercorre tra due libri nuovi.

Il secondo evento del 1960 è la sottoscrizione di un nuovo contratto, che viene molto probabilmente proposto da Einaudi (nell'Archivio Einaudi la prima lettera al riguardo è del 25 gennaio 1960 da parte di Foà). Dopo alcune rettifiche richieste dall'autore attraverso l'avvocato Carocci – e da Foà sempre accettate senza alcuna difficoltà

51 Tra le diverse testimonianze, emblematica è quella che si ricava da una lettera di Carlo Fruttero, inviata a Bassani l'8 settembre 1960: «Caro Bassani, | ho fatto io il colonnino per la *Notte* e te lo sottopongo. Ho cercato di mettere in evidenza il "contenuto politico", come dici tu, benché il punto di forza qui mi sembri l'immagine del paralitico, degna del *Bartleby* di Melville» (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 181). Si crea così una situazione curiosa, in cui Fruttero – che parla a nome di una casa editrice vicina al PCI – propone un'interpretazione modernista-esistenzialista dell'opera, e l'autore liberal-crociano rivendica invece la matrice politica del testo».

– si raggiunge il seguente accordo: 110.000 lire mensili come anticipo sui diritti futuri, un milione sempre come anticipo alla consegna dei manoscritti, 12% di diritti sulla prima edizione e 15% sulle ristampe, 80% sui diritti cinematografici (addirittura il 95% nel caso in cui i contratti siano procurati dall'autore), e 75% per quanto concerne le traduzioni («è lo stesso accordo che abbiamo con Cassola»⁵² puntualizza Foà il 25 gennaio 1960); in cambio del versamento di questi diritti e anticipi, «L'Autore riserva all'Editore il diritto di edizione di tutte le opere che terminerà di scrivere entro i prossimi cinque anni, e comunque (anche se terminati dopo i cinque anni) le due opere che completeranno il ciclo delle *Storie ferraresi*, cioè *Il giardino dei Finzi Contini* [*sic*] e un volume di racconti».⁵³ Conseguentemente il suo interlocutore non è più Calvino (che dal '61 cessa di essere dirigente in casa editrice, per diventare solo consulente), ma direttamente Giulio Einaudi, al quale già il 16 gennaio 1961 viene inviata una lettera con un "tu" estremamente confidenziale. I rapporti poi diventeranno così amichevoli che nel '63 i due si inviano doni gastronomici, di cui si soffermano a discutere nelle lettere.⁵⁴ Al tempo teso, nel trattare con l'editore in persona, e subito dopo aver ottenuto un contratto di primissimo livello, Bassani non ha più quelle reazioni provocatorie: al contrario cerca un atteggiamento estremamente rispettoso delle regole e dei propri interlocutori; non vuole insomma che il rapporto con Einaudi si incrinì. Così, ad esempio, il

52 Lettera di Luciano Foà a Giorgio Bassani (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 141-142).

53 Cfr. la bozza di contratto del 7 aprile 1960 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 160).

54 Cfr. le lettere tra Giorgio Bassani e Giulio Einaudi del 22 e del 29 gennaio 1963 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 272-273).

27 aprile informa immediatamente Einaudi di essere stato contattato da Niccolò Gallo e di aver ricevuto l'offerta di raccogliere i suoi saggi critici presso Mondadori: e dunque chiede al suo editore l'autorizzazione a pubblicare altrove, a meno che non sia Einaudi a voler mettere in catalogo questi lavori saggistici. Ma non è un aut aut, perché lo stesso Bassani – con mille accortezze – avvisa Einaudi che può negare l'autorizzazione anche senza impegnarsi lui nell'edizione:

Caro Einaudi,

[...]

Ho poi una questione da sottoporvi. Niccolò Gallo, mio buon amico, il quale, come saprai, lavora per Mondadori, si è messo in testa di raccogliere in un piccolo volume tutti i miei scritti critici. Sono, fra appunti, saggetti, recensioni, una trentina di pezzi. Che cosa debbo fare? Che cosa debbo fare? Devo dirgli di sì, oppure tu sei contrario all'iniziativa? Bada bene: non è, con questo, che io intenda in nessun modo forzarti la mano nel senso di pretendere la stampa di questo libretto nelle tue edizioni. Puoi benissimo dirmi di no e non stampare il libro. d'accordo?⁵⁵

Immediata è la risposta di Giulio Einaudi:

Ti ringrazio anche per avermi interpellato riguardo alla raccolta dei tuoi scritti critici. Ne ricordiamo alcuni molto belli e se tu vorrai mandarci tutto il materiale per una visione di insieme, potremo prendere una decisione in brevissimo tempo (e sarà quasi certamente positivo). Intanto ringrazia Gallo per l'ottima idea.⁵⁶

55 Lettera di Giorgio Bassani a Giulio Einaudi del 27 aprile 1961 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 210).

56 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 212).

La questione va per le lunghe, e del volume dei saggi per circa due anni non si parla più. Riemergerà in una riunione del mercoledì – quella del 12 giugno 1963 – in cui, seppur dubbiosi sul valore in sé di questo libro composto di scritti un po' datati, gli einaudiani accolgono la proposta: ma si decide che il libro verrà pubblicato più avanti, in un anno in cui non ci sono libri di Bassani in uscita: un'ulteriore conferma di come l'autore sia ritenuto imprescindibile nel catalogo della casa editrice.

L'investimento compiuto da Einaudi si rivela redditizio. Il 14 febbraio 1962 esce *Il giardino dei Finzi-Contini*: è un successo clamoroso e immediato, tanto che già il 2 marzo c'è bisogno di una nuova ristampa. Non occorre inseguire le varie tracce (recensioni, tirature, diritti maturati, ristampe, richieste di traduzioni) per rendere conto del trionfo travolgente, e di come *Il giardino dei Finzi-Contini* si sia da subito imposto come l'espressione più nobile del best seller di qualità: un romanzo raffinato e per tutti. Molto più rilevante è ripercorrere le reazioni dell'autore e dell'editore.

Dal canto suo Bassani già il 16 febbraio afferma chiare a lettere di essere felice del romanzo e soprattutto «di averlo stampato presso l'unico, vero editore che ci sia oggi in Italia!»;⁵⁷ concetto ripetuto anche qualche mese più tardi, il 5 settembre: «Già te l'ho detto: tu sei il più grande editore italiano; l'unico, anzi»;⁵⁸ ed è una riconoscenza che si constata anche due anni dopo, nel '64 (7 marzo), quando ormai – come vedremo – i rapporti tra i due saranno molto diversi: «SONO MOLTO CONTENTO DEL LIBRO

57 Lettera di Giorgio Bassani a Giulio Einaudi del 16 febbraio 1962 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 230).

58 Lettera di Giorgio Bassani a Giulio Einaudi del 5 settembre 1962 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 258).

[*Dietro la porta*] ET SUO INARRIVABILE EDITORE STOP». ⁵⁹

Dall'altra parte Einaudi pubblica tutto ciò che riguarda Bassani. L'anno successivo al *Giardino*, il '63, vede la pubblicazione del libro di poesie, *L'alba ai vetri*, con una tiratura di 10.000 copie (il doppio di quella che cinque anni prima aveva interessato *Gli occhiali d'oro*, più del triplo delle *Cinque storie ferraresi*). È sin troppo evidente che ormai gli einaudiani, dopo il successo del '62, considerano quello di Bassani un nome commercialmente sicuro. E i verbali del '63 riportano anche discussioni relative all'eventuale pubblicazione dei saggi: come già accennato, se non vengono licenziati subito è perché si ritiene poco astuto uscire con due libri nello stesso anno. Meglio, aggiunge Calvino sulla scorta delle parole di Giulio Einaudi, che «Il libro dei saggi [Bassani] lo tenga per il primo anno che non ha niente da pubblicare». ⁶⁰ Siamo nel '63, quando appunto escono le poesie di *L'alba ai vetri*, e mentre Bassani sta cercando di chiudere *Dietro la porta*, promesso per l'anno successivo. I saggi devono aspettare, ma in fondo non c'è fretta: quello tra Bassani ed Einaudi sembra essere un matrimonio perfetto, destinato a durare in eterno. Ma non occorre troppa esperienza del mondo per sapere che anche i matrimoni più brillanti, solidi e complici possono conoscere crisi profonde e arrivare a rotture: quella tra Bassani ed Einaudi sarà anche abbastanza repentina.

59 Lettera di Giorgio Bassani a Giulio Einaudi del 7 marzo 1964 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 312).

60 *I verbali del mercoledì*, cit. p. 772.

5. 1963-1968: il divorzio e il nuovo rapporto con Mondadori

5.1. Il divorzio con Einaudi

Il rapporto commerciale tra Bassani ed Einaudi nel '63 viaggia a gonfie vele: il 3 giugno 1963, come annuncia una comunicazione della Giulio Einaudi editore, verranno versati 50 milioni per i diritti maturati sulle opere. Nel frattempo le poesie sono andate in stampa, e tutti attendono il nuovo romanzo (che sarà appunto *Dietro la porta*). È chiaro che Bassani, dopo il *Giardino*, non è più l'autore che ha firmato gli accordi del 1960: risulta un atto quasi dovuto, dunque, riflettere su un nuovo contratto, sebbene il vecchio avesse una scadenza ancora lontana (cioè nel 1965). Ed è a quest'altezza – ossia alla fine del 1963 – che nascono improvvisamente i primi ma subito decisivi contrasti. Il 10 dicembre 1963 l'avvocato Alberto Carocci scrive a Bollati indicando le clausole per il rinnovo del contratto: durata fino al 31 dicembre 1972, ritocco delle percentuali al 15% per la prima edizione e al 18% per le successive (o comunque un accordo che preveda la percentuale più bassa solo per le prime 5-6000 copie indipendentemente dalla tiratura), versamento di un milione alla consegna del manoscritto da considerarsi «come premio extra, e cioè non conteggiato come anticipo sulle percentuali»,⁶¹ e assegno mensile (come anticipo sui diritti) di 500.000 lire mensile. La risposta di Bollati giunge solo il 21 gennaio 1964, e, al di là del tono conciliante, è ferma: accorda le 500.000 lire mensili (di fatto già decise) e la scadenza del contratto a fine 1972, ma non il conteggio del milione come somma aggiuntiva ai diritti (rimane un anticipo), né l'innalzamento delle percentuali. È a questo punto che

61 Lettera di Alberto Carocci a Giulio Bollati del 10 dicembre 1963 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 297).

Bassani, con mossa repentina, di fatto chiude la trattativa; un laconico telegramma del 29 gennaio 1964 recita: «SCUSA MA TUA LETTERA CAROCCI DEL TUTTO INSODDISFACENTE STOP MEGLIO CONTINUARE ANTICO REGIME STOP RACCOMANDA QUINDI SANTONI MANDARMI PUNTUALMENTE SOLITE 110 MENSILI ANZICHE 500 GRAZIE = BASSANI». ⁶² In verità qualche altro tentativo di trovare una soluzione deve esserci stato, se in data 29 gennaio (stesso giorno del telegramma di Bassani) l'avvocato Carocci proponeva a Bollati un colloquio a voce, ma la sensazione generale – viste le poche tracce che si trovano negli archivi – è che la trattativa arrivi repentinamente a un vicolo cieco. E la risoluzione definitiva – nella sostanza – si ha con un altro telegramma; stavolta è di Giulio Einaudi, che il 29 maggio 1964 (due mesi dopo essere stato definitivo «inarrivabile editore»), scrive a Bassani: «NONOSTANTE IN PREDA A CONTRASTANTI SENTIMENTI TI AUGURO OGNI BENE ORA CHE HAI SALTATO IL FOSSO = GIULIO EINAUDI». ⁶³ Il maggio del '63 dunque diventa davvero un turning point nelle vicende editoriali di Bassani, ma la notizia della separazione deve essere rimasta riservata, se non segreta, per alcuni mesi. Del resto ancora a giugno Bassani discute amichevolmente con Bollati del quadro di Bacon da inserire sulla copertina di *Dietro la porta*, romanzo che verrà stampato con una tiratura di 50.000 copie; e ancora alla fine del '65 – quando ormai il dato è tratto – i verbali del mercoledì riferiscono non solo del progetto de *Le parole preparate* (accettato in primo luogo

62 Telegramma di Giorgio Bassani e Giulio Bollati del 29 gennaio (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 306).

63 Telegramma di Giulio Einaudi a Giorgio Bassani del 29 maggio 1964 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 322).

da Bollati, oltre che da Calvino)⁶⁴, ma anche di «una proposta di Giorgio Bassani sulla poetessa Algranati».⁶⁵ Ma al di là dei rapporti civili – che resteranno tali anche più avanti (nel '69 Einaudi rinuncia ai diritti sull'edizione angloamericana di *Dietro la porta e Storie ferraresi*)⁶⁶ – e di un contratto che lega autore ed editore fino al 1965, le spie della rottura sono inequivocabili.

Innanzitutto a partire dal '64 Bassani non interloquisce più con Giulio Einaudi, ma con Davico Bonino. E proprio a quest'ultimo il 27 aprile si rivolge per lamentarsi di non aver trovato più copie da firmare a Bologna, e per richiedere – come evidente ripicca – un rimborso di 50.000 lire (una cifra irrisoria al cospetto dei milioni che sono in ballo) da spartire tra lui e Garboli per un recente viaggio einaudiano a Bologna e Ravenna: una richiesta oltretutto reiterata in maniera più seccata il 29 maggio, che a sua volta provoca l'irritazione di Davico Bonino, già spazientito per una comunicazione a singhiozzo.⁶⁷ Va da sé che in

64 Si legge nel verbale del 27 ottobre 1965: «CASES: [...] Bassani vuol raccogliere i suoi saggi letterari col titolo *Le parole preparate*. Saranno 180 pp., alcune cose sono buone tipo i saggi su Boito, Quantotti Gambini, ecc. | BOLLATI: Gli abbiamo già detto di sì una volta qualche anno fa. Lui vorrebbe fare il libro prima del nuovo romanzo, entro il primo semestre '66. Sarei per il sì. | CALVINO: D'accordo» (Torino, Archivio Einaudi, Verbali del mercoledì, 1965).

65 Sono parole di Ponchiroli che si leggono nel verbale del 17 novembre 1965 (Torino, Archivio Einaudi, Verbali del mercoledì, 1965).

66 Cfr. la lettera di Giorgio Bassani a Giulio Einaudi del 7 febbraio 1969 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 365).

67 Ad esempio più volte Davico Bonino è costretto a chiedere a Bassani conferma circa i diritti di traduzione alla Piper (cfr. lettere del 29 maggio e del 3 giugno 1964; Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, cc. 321 e 324).

ballo non sono le 25.000 lire, ma un puntiglio che intende rimarcare una distanza ormai incolmabile; e infatti lo stesso 29 maggio 1964 arriva il telegramma di Einaudi in cui si prende atto che Giorgio Bassani ha «saltato il fosso». Quando quattro anni più tardi, nel '68, uscirà *L'airone*, molti einaudiani si congratuleranno con Bassani, ma tra le varie lettere la più sincera e partecipata è quella di Bollati, ossia di colui che non era riuscito a condurre in porto le trattative per il rinnovo contrattuale:

Caro Bassani,
 grazie per il libro. Mi ha fatto malinconia (il tempo passa e rimescola le carte in modo bizzarro; Togliattigrad, nozze Kennedy-Onassis) ricordarmi che parlavo di Bacon già per *Dietro la porta*.

Dell'*Airone* ho letto soltanto una parte, tempo fa. Mi riprometto di rileggerlo per intero – loin des loups et des combats – appena sia cessata l'ipocrita altalena dei recensori.

A proposito di natura morta, cioè di cosa che vive nella morte, grazie alla morte, mi ritorna insistente per l'*Airone* quel verso: «Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change». (Quel giorno Mallarmé aveva chiesto a Baudelaire, almeno per l'attacco, una di quelle sue fanfare «riches de cuivres»).

Ma tre citazioni (e francesi) sono davvero troppe per un breve ringraziamento. Grazie ancora e un saluto cordiale.⁶⁸

5.2. Le regioni di un divorzio: Mondadori e l'aria cambiata

La separazione tra Bassani ed Einaudi non è riconducibile tutta a questioni strettamente economiche: investe questioni maggiori, o almeno diverse, da quelle che riguardano

68 Lettera di Giulio Bollati a Giorgio Bassani del 12 novembre 1968 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 364).

il milione di anticipo o premio extra, e la percentuale sui diritti d'autore.

In primo luogo, però, vanno elencati i fatti. Ebbene, la rottura con Einaudi si consuma tra la fine del '63 e l'inizio del '64, ma i contatti con Mondadori erano stati precedenti e anche non così sporadici: nel '51 vengono pubblicate le poesie, e già a quell'altezza Arnoldo tenta – forse un po' troppo timidamente – l'aggancio; nel '58 poi Alberto Mondadori corteggia fortemente Bassani per il Saggiatore, con l'intenzione di pubblicare *Gli occhiali d'oro* (ma si tratta di un progetto irrealizzabile, vista la disparità delle forze in campo: una nuova impresa editoriale che sfida l'editore italiano di maggiore prestigio);⁶⁹ l'anno dopo, quando ancora non esiste un contratto pluriennale con Einaudi, Niccolò Gallo scrive a Vittorio Sereni di essere molto fiducioso circa l'ingresso di Bassani in casa Mondadori;⁷⁰ e infine il 14 maggio 1963 Alberto Mondadori snocciola cifre per una riedizione con tirature enormi (40.000 per

69 Cfr. la lettera di Alberto Mondadori a Giorgio Bassani del 28 marzo 1958 (Alberto Mondadori, *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 607-608).

70 Il 21 ottobre 1959 Niccolò Gallo scrive a Vittorio Sereni: «L'essenziale, per me, era conoscere il parere tuo e di Mondadori su Bassani. Stando così le cose, spero proprio di riuscire ad avere il libro. Solo che per il momento, per comprensibili ragioni di "scaramanzia", Bassani non vuole parlare di contratto. D'altra parte, sono ali i miei rapporti con lui che la sua parola può già considerarsi un impegno (G.C. Ferretti, *Storia di un editor Niccolò Gallo*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 118). La vicenda è ricostruita anche da Enrico Decleva: «Falli altresì l'ingaggio, dato ad un certo punto per possibile da Gallo, di Giorgio Bassani, di cui era stato pubblicato nel 1951 nello *Specchio*, grazie anche ad un intervento di Mattioli, un volume di poesie, ma che come narratore sarebbe entrato solo più tardi tra gli autori mondadoriani, preferendo per il momento restare ancora con Einaudi» (E. DECLEVA, *Mondadori*, Torino, UTET, 1983, p. 485).

l'edizione Bosco; 100.000 per i pocket book dei Libri del Pavone).⁷¹ Insomma è chiaro che quando Bassani rompe con Einaudi ha la certezza di poter contare su Mondadori in forme e modi a lui convenienti.

Ma Mondadori, oltre l'aspetto economico, è anche l'editore che più si adatta a chi ha pubblicato *Il giardino dei Finzi-Contini*, ossia il libro per tutti (la formula ha un'accezione positiva): è un editore generalista e non schierato politicamente (almeno *apertis verbis*), e dunque capace di raggiungere per i nuovi libri come per le ristampe un pubblico più ampio di quello su cui può contare un editore di sinistra come Einaudi. In altre parole se all'inizio della sua parabola Bassani sceglie un editore che assicura un alto capitale simbolico, e per ottenere questo è disposto a pagare economicamente con contratti meno allettanti di quelli che possono offrire altri, una volta raggiunto il successo e con un prestigio letterario ormai acquisito (sia per il valore letterario delle sue opere, sia per le sue imprese culturali: «Botteghe Oscure» e «Paragone» prima, Feltrinelli poi) può rivolgersi a chi offre una maggiore diffusione: e non c'è dubbio che da un punto di vista imprenditoriale (distribuzione in primo luogo) Mondadori è il più competitivo di tutti.

Ora, la questione editoriale si intreccia con il mutato clima culturale. È sin troppo facile chiamare in causa il '63, e cioè le polemiche della neoavanguardia contro Bassani; polemiche che lasciarono il segno se lo stesso Bassani, in occasione dell'uscita di *Dietro la porta*, chiede a Giulio Einaudi che per il lancio del romanzo si evitino presentazioni troppo vistose, visto il clima a lui poco favorevole. Queste le parole usate con l'editore nella lettera del 9 gennaio 1964:

71 Cfr. la lettera di Arnoldo Mondadori a Giorgio Bassani del 14 maggio 1963 (*Lettere di una vita*, cit., pp. 756-757).

Non ti nascondo che sono un po' preoccupato. Il libro uscirà in un'atmosfera che sento a me poco favorevole. Che fare? Non vorrei dare fastidio a nessuno. Credo che si assolutamente da escludere qualsiasi forma di pubblicità mondana, almeno a Roma; e meno che meno a Milano.⁷²

Il punto è che l'aria è mutata non solo nei salotti, nelle riviste, nei circuiti letterari in genere, ma anche dentro la casa editrice. Dal 1961 Calvino è solo un consulente, e proprio a partire dal '64 alle riunioni del mercoledì si lascia andare a giudizi molto più rudi e tranchant sulla narrativa contemporanea di stampo realistico: tanto ad esempio nel '53 spingeva per la pubblicazione di Bassani, quanto nel luglio del '64 esprime esasperazione per Cassola.⁷³ E

72 Lettera di Giorgio Bassani a Giulio Einaudi del 9 gennaio 1964 (Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale 1013 cartella 15 fascicolo 217, c. 303)

73 Riguardo Cassola, questa è la discussione riportata dal verbale del 22 dicembre 1965: «CALVINO: È arrivato il nuovo Cassola, *Tempi memorabili*. Riprende un racconto della *Visita*, una storia ambientata a Marina di Cecina, con un ragazzo che alla fine decide di essere innamorato di una certa Anna, e finisce con una professione di petrarchismo. Mah! Le cose belle perché brevi lui le diluisce, ne fa un pentolone di brodo. | PONCHIROLI: L'ho letto anch'io, mi ha deluso un po'. La cronaca di un'estate al mare, i soliti discorsi delle madri, tutto è tanto vero che diventa falso. | CALVINO: È insipido, c'è niente da fare. va bene essere fedelissimi alla propria poetica e tutto questo rigore, ma mai uno sguardo critico, non ti illumina di poesia. | DAVICO: Gli facciamo però un grosso torto non dicendogli queste cose. Lui è uno che accetta le critiche. Cerchiamo di temporeggiare, di suggerirgli di farlo con gli altri racconti per motivi editoriali... | EINAUDI: Possiamo provare. Se non ci sta, è chiaro che lo facciamo» (Torino, Archivio Einaudi, Verbali del mercoledì, 22 dicembre 1965). Cassola rimarrà con Einaudi fino a *Paura e tristezza*, 1970. Poi, nel 1973, pubblicherà *Monte*

tutto il gruppo einaudiano nella seconda metà degli anni Sessanta si mette alla ricerca di nuovi autori, tutti definiti – seppur con vocaboli diversi – sperimentali. Del resto alle riunioni ormai non ci sono solo Ginzburg, Vittorini e Calvino, ma anche Manganelli e soprattutto Sanguineti, il caporal maggiore dell'esercito avanguardista che ha sparato contro Bassani. È vero che i verbali del mercoledì non portano tracce di attacchi diretti, e anzi – come già detto – ancora nel '65 (dunque senza ormai più obblighi contrattuali) Einaudi acconsente alla pubblicazione dei saggi (che usciranno nel '66). Ma è indubbio che una stagione, quella della narrativa postresistenziale degli anni Cinquanta all'insegna di un realismo sociale ed esistenziale al tempo stesso, si è chiusa: ed è stata una stagione che ha avuto in Bassani uno dei suoi protagonisti.

Bassani comprende gli smottamenti in atto: non ha più senso per lui rimanere, in posizione minoritaria e marginale, presso Einaudi. È più proficuo, per la sua immagine di scrittore e per la diffusione dei suoi libri, un editore trasversale e generalista, e almeno in apparenza estraneo alle lotte per la conquista del campo letterario (in ogni caso non militante, qualunque sia il senso che si voglia dare a questa espressione). E il cambio di editore coincide pertanto con una nuova fase per Bassani; sia lo scrittore, sia l'intellettuale: così come Einaudi lascia il passo Mondadori, allo stesso modo l'incendiaria Feltrinelli è rimpiazzata dalla Rai, e l'impegno politico rivendicato nel '60 si evolve in un impegno civile di tipo diverso quale è quello dell'ambientalismo. Inizia insomma l'ultima stagione di Bassani, nella quale non c'è posto per Einaudi.

Mario presso Rizzoli (dove usciranno anche *Fogli di diario*, 1974, e *L'antagonista*, 1976).

BASSANI E IL MODERNISMO EUROPEO. TRA EREDITÀ E RIFIUTO

1. La ricezione a caldo: realismo e antirealismo

La ricezione di Bassani è un caso letterario alquanto particolare, e si offre anche come una specola privilegiata per comprendere le dinamiche che hanno agitato la critica letteraria del secondo Novecento, nonché per capire gli atteggiamenti culturali di fondo. Infatti, a fronte di un successo di pubblico importante – *Il giardino dei Finzi-Contini* rappresenta in Italia una perfetta espressione di ciò che intendiamo per bestseller di qualità –, e a fronte di un riconoscimento critico da parte della pubblicistica di orientamento più moderato, ma a volte anche più periferico (non sempre ovviamente), Giorgio Bassani subì prima una serie di attacchi volti a dimostrarne l'arretratezza letteraria, e poi, a partire dagli anni Settanta (più o meno dopo *L'airone*) un processo di quasi rimozione. Operazioni queste che impedirono a *Il giardino dei Finzi-Contini* e al *Romanzo di Ferrara* tutto di ottenere un indiscusso certificato di residenza all'interno del canone letterario.

In vita Bassani venne attaccato frontalmente da due fronti. In un primo momento fu l'area marxista a delegittimare l'opera di Bassani, rea, in sostanza, di essere eccessivamente lirica, ovvero poco realistica. Fu questo il *j'accuse* ad esempio di Franco Fortini, che non esitò a parlare di «vagheggiamento della rappresentazione»¹ e soprattutto di una «relatività del vero», contrapposta ovviamente all'apparente certezza che contraddistinse

1 F. FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 259.

la stagione neorealista, nonché quella immediatamente successiva, anch'essa caratterizzata da una ferma fiducia nella descrittibilità del mondo e nella capacità mimetica della parola letteraria (si pensi a Calvino fino a *Una giornata di uno scrutatore*, o a narratori minori quali Arpino, Brancati, Tobino, ecc.). E anche Giancarlo Ferretti, che rimane uno dei lettori più attenti dell'opera di Bassani, nel 1964 non resistette alla tentazione di ravvisare ne *Il giardino dei Finzi-Contini* «la preminenza [...] del momento poetico-elegiaco». ² Ora, a scanso di equivoci, il problema non è quello di riabilitare l'opera di Bassani – ci ha già pensato la storia – né quello di cogliere in fallo esegeti illustri. Al contrario Fortini e Ferretti, proprio nell'atto di polemizzare – e dunque implicitamente di “bocciare” –, coglievano con il consueto acume critico un dato dell'opera di Bassani: la sua non aderenza a poetiche *tout court* realistiche, ossia volte a rivendicare l'assoluta oggettività della pagina letteraria.

È curioso però – ed è storia ben nota su cui non mi dilungo – che negli stessi anni in cui Fortini e Ferretti criticavano *Il giardino dei Finzi-Contini* dal fronte realistico, la neoavanguardia elevava Bassani a bersaglio polemico, con l'obiettivo di colpire un modello di romanzo attardato, vecchio, facile e fuori tempo: quello lineare e realistico. Del resto, di anni «Sessanta ancora appiattiti sul realismo dei Pratolini, Cassola, Bassani e compagni» ha parlato ad esempio anche Malerba. ³

Sarebbe più facile in questo caso cedere al gioco delle colpe e delle verifiche di certi giudizi di valore (peraltro anche ritrattati), mentre è più utile trattenere quanto suggerivano Sanguineti, Guglielmi e gli altri loro *sodales*: ossia

2 G.C. FERRETTI, *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 64.

3 L. MALERBA, *Sulla neoavanguardia*, a cura di D. BASOLI, in L. MALERBA, *Parole al vento. Interviste*, a cura di G. BONARDI, Lecce, Manni, 2008, p. 70.

che indubbiamente vi sono in Bassani robuste istanze realistiche, di cui un lettore non può non tener conto.

In sostanza, se si analizza la ricezione critica ostile a Bassani, si nota un evidente paradosso: da un lato Bassani è uno scrittore lineare e realistico, e perciò attardato, e dall'altro un lirico-intimista eccessivo, distruttore del realismo, e perciò ugualmente attardato.

2. *La ricezione recente*

A partire dal 2000 circa la ricezione di Bassani è cambiata. A influire però non è tanto la scomparsa dello scrittore (nel 2000 appunto) quanto alcuni cambiamenti di clima culturale. È storia già scritta quella che racconta come dopo il crollo delle Torri Gemelle – tanto per ancorarsi a una data simbolica – il postmoderno si sia eclissato, portandosi via anche il dogma dello sperimentalismo, e aprendo dunque la possibilità di ridisegnare il canone contemporaneo e quello del più recente Novecento.

In particolare due sono i dibattiti e le istanze che maggiormente si sono imposti. Da un lato – quello della narrativa odierna – si è salutato con entusiasmo un certo «ritorno alla realtà», così come definito da Donnarumma, e ribadito da Gianluigi Simonetti.⁴ E il fatto è tanto più importante perché non testimonia solo una tendenza in atto nella produzione romanzesca degli ultimi anni, ma perché rimette in circolo una parola e un concetto, «realismo» appunto, che sembrava bandito fino agli anni Novanta.

Dall'altro lato, nel campo più strettamente critico-letterario, e specificamente accademico, si è assistito al dibattito sul modernismo, volto a definire la fisionomia del romanzo primonovecentesco, e a individuare

4 Cfr. R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze moderne: narratori italiani d'oggi*, in «Allegoria», 57, gen.-giu. 2008, pp. 26-54, e G. SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana*, *ivi*, pp. 95-136.

quei tratti che possono accomunare l'esperienza italiana (Svevo, Pirandello, Tozzi) alla più vasta e celebre tradizione europea (Joyce, Proust, Woolf, ecc.). Cito questo dibattito perché in qualche modo ha a che fare con la *Bassani Renaissance*. Infatti la definizione italiana di modernismo, che non coincide con quella anglosassone, tiene le distanze dall'avanguardia, e segna una differenza anche da quelle poetiche più schiettamente realistiche, che manifestano una fiducia profonda nella corrispondenza tra segno (parola e opera letteraria) e significato (oggetto, reale, mondo). Il modernismo italiano insomma sarebbe un'area più o meno precisa (ovviamente il dibattito è articolato) distinta dalle avanguardie storiche, e discontinua alle precedenti e successive stagioni naturalistiche-veristiche o neorealistiche. Al tempo stesso, però, proprio il concetto di realismo non è stato accantonato del tutto, e anzi più studiosi (Federico Bertoni, Riccardo Castellana, Pierluigi Pellini) hanno cercato forme di mediazione e di corrispondenza tra modernismo e realismo, con l'intento di rimuovere il principio oppositivo che a lungo ha regolato i rapporti tra i due concetti (si è ricorsi ad esempio alla definizione di *realismo modernista*). Sicché nel corso degli anni zero questo dibattito ha finito per interrogare nuovamente il canone di tutto del Novecento – se non per riformularlo nello scaffale di alcuni studiosi – finendo per privilegiare quelle esperienze romanzesche che ricreavano nuove forme di realismo (senza ricadere in moduli già sperimentati), e salvavano l'opera letteraria da quelle forze centrifughe solamente distruttive (segnando comunque uno scarto dalla tradizione). E in questo discorso non poteva non rientrare l'opera di Bassani, con quel lirismo antirealistico, rimproverato da Fortini, e quelle istanze realistiche antisperimentali, condannate dal Gruppo63.

Non solo, ma questo discorso trova ulteriori conferme su basi teoriche. Una delle articolazioni più interessanti del dibattito appena citato riguarda infatti le dinamiche

relative all'eredità di quella che è solo una tendenza e non una corrente o un movimento: il modernismo appunto. Ebbene, già Raffaele Donnarumma, nel suo *Tracciato*, ricostruiva un *secondo modernismo*, discontinuo e carico, che attraverserebbe tutto il XX secolo; mentre più incline a parlare di *Neomodernismo* (sulla falsariga del *Late modernism* di stampo anglosassone) si è mostrato recentemente Tiziano Toracca, riferendosi specificamente all'opera di Volponi, e poi estendendo il ragionamento agli anni Sessanta-Settanta in genere⁵. Uscendo però dalle strettoie di un dibattito che è solo nostrano, credo che per interpretare il Novecento, e soprattutto quella zona che va dagli anni Trenta all'irrompere del postmoderno (almeno), utile sia la tesi di Madelyn Detloff, che suggerisce la definizione di *Persistence of Modernism*⁶. Secondo Detloff la stagione narrativa primonovecentesca lascerebbe tracce così profonde da informare in qualche modo tutto il secolo, ora in maniera diretta ed evidente, ora in forme più nascoste e implicite. Pertanto il procedimento da mettere in atto in sede ermeneutica non è quello di verificare chi rientra in una definizione neomodernista e chi invece ne rimane escluso, proponendo dunque l'appello dei presenti e degli assenti. È criticamente più rilevante invece indagare *cosa e quanto* del romanzo modernista i narratori successivi hanno mantenuto nelle loro scritture. Ed è chiaro che

5 Cfr. R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. LUPERINI e M. TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 11-36; T. TORACCA, *Corporale romanzo neomodernista*, in *Volponi estremo*, a cura di S. RITROVATO, T. TORACCA, E. ALESSANDRONI, Urbino, Metauro, 2015, pp. 385-404; T. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022.

6 Cfr. M. DETLOFF, *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

impostando così il discorso anche la figura di Bassani può essere sottoposta a una nuova verifica dei valori; una verifica che ribalta le antinomie realismo/antirealismo, tradizione/sperimentalismo in modalità letterarie che possono avere complicati e produttivi rapporti.

Tutto questo credo che spieghi il fiorire di studi degli ultimi anni: si pensi, citando in maniera disordinata, alle monografie di Dolfi, Frandini, Ferretti-Guerriero, Pieri, o ai convegni di Nizza, Ferrara, Roma, Craiova, alle molteplici iniziative organizzate per il centenario della nascita, al *Laboratorio Bassani* (giunto nel 2024 alla sua sesta edizione). Si tratta di lavori che da prospettive diverse cercano tutti di ridisegnare l'opera di Bassani; un'opera, val la pena dirlo subito, che deve essere ripensata proprio sulla base di quel tipo di romanzo che ha funzionato da modello (da seguire, da riformare, da rifiutare) per tutto il XX secolo: quello modernista.

3. Bassani e il modello modernista: tra recupero e superamento

Se si analizza *Il giardino dei Finzi-Contini* credo che si possano misurare adesioni e resistenze al modello modernista su almeno quattro aspetti: quello tematico, legato all'interesse per il quotidiano, quello più introspettivo che presta attenzione alla vita psichica, e gli ultimi due strutturali, più connessi al narratore e alla forma romanzo in generale.

3.1 La serietà della vita quotidiana.

Con il *Giardino dei Finzi-Contini* Bassani ha pagato un dazio: quello di raccontare la Shoah attraverso i piccoli gesti della vita quotidiana. Sebbene uno dei motori dell'azione romanzesca sia ad esempio l'esclusione dal circolo tennistico (a sua volta, ovviamente, conseguenza delle

leggi razziali), e più in generale i temi dell'emarginazione, del sopruso, dell'eliminazione, il romanzo privilegia invece la storia d'amore tra il protagonista e Micol. Sono i piccoli battiti del cuore, che rimandano facilmente a vaghe forme di intermittenze proustiane (e il binomio Bassani-Proust è giustamente un classico della bibliografia critica),⁷ a regolare gran parte dell'opera. E proprio questa scelta riporta in primo piano la auerbachiana serietà della vita quotidiana a danno delle gesta eroiche dei partigiani, descritte nella precedente stagione neorealistica; sia sufficiente un paragone non solo con il *Giardino*, ma anche, ad esempio, per citare i racconti più politici di Bassani, con *Una lapide in via Mazzini* e soprattutto con *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* (che infatti si configura come un racconto di formazione). In questa predilezione Bassani si rivela essere figlio della tradizione modernista. Come insegnava Svevo, del resto, la vita si costruisce non tanto sui grandi eventi e sulle «giornate campali»,⁸ ma sulla quotidianità più spicciola: è nel fare altro (amare, mangiare, coricarsi, ecc.) che l'esistenza prende senso e si trasforma appunto in vita. Ed è proprio questa vita di tutti i giorni che Bassani intende riprodurre: non occorre infatti ricercare un *trauma* che segni discontinuità e detti lo straordinario e l'eccezionale (in questo senso le leggi razziali o l'esclusione dal club), ma il *trauma* che si annida nella quotidianità e regola l'ordinario e il comune. Per questo motivo deve essere raccontata la storia d'amore con Micol: è una storia per certi aspetti simile alle centomila storie d'amore giovanili che ogni giorno si consumano in Occidente; e al tempo stesso la sua ovvietà lascia sorgere e scorgere il senso ultimo della vita dei personaggi, nonché il trauma

7 Su questo aspetto, a lungo frequentato dalla critica, ha scritto pagine molto lucide I. CAMPEGGIANI, *Proust nell'opera di Bassani*, in «Croniques Italiannes», 23, 2/2012, pp. 1-29.

8 I. SVEVO, *Il vegliardo*, a cura di G. LANGELLA, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 159.

storico che vivono. È la vicenda sentimentale infatti, e il rifiuto di Micol a intraprendere una relazione duratura, a far toccare con mano al lettore l'assenza di futuro nell'epistemologia della giovane Finzi-Contini. Ma lo stesso vale per Bruno Lattes, la cui formazione politica e il cui antifascismo sono indistinguibili dalla crescita esistenziale: si tratta più in generale del comune ingresso nell'età adulta. Questa serietà della vita quotidiana è quanto accomuna Bassani a Svevo: sia lo Svevo de *La coscienza* (di Zeno vengono raccontati gli eventi comuni: fidanzamento, matrimonio, lavoro, oltre che la schiavitù del tabagismo) che quello del quarto romanzo, che naturalmente negli anni Sessanta era solo parzialmente e malamente edito (e che dunque non può essere stato in alcun modo modello di riferimento). Ma l'appaiamento funziona anche con Joyce (tralasciando completamente le questioni strutturali): anche in *Dubliners* infatti – si pensi a *Un incontro*, *Un caso pietoso*, *Rivalsa* – vengono raccontati eventi banali, quali una giornata senza scuola, una fugace storia d'amore, una lite in ufficio. E proprio questi avvenimenti comuni aprono a voragini, sia perché toccano esperienze significative (il sesso in *Un incontro*, la morte in *Un caso pietoso*), sia perché nella loro ripetitività fanno emergere il trauma di fondo che regna nell'animo dei personaggi (*Rivalsa*). Ma procedendo per gradi, potremmo spingerci fino a *Ulysses*, dimostrazione lampante di come tutta la vita in fondo si concentri sempre in un solo giorno: e che quel giorno, o qualunque altro, può e deve essere raccontato. Allo stesso modo Bassani prediligendo vicende ordinarie apre il fianco a eventi mostruosi (la deportazione su tutti) che però non sono alternativi alla vita di tutti i giorni, ma al contrario parte integrante; o a giornate semplicissime che aprono squarci significativi nell'interiorità più recondita dei personaggi (e questo si registra fino a *L'airone*). In un modo o

nell'altro Bassani si regola su quell'«onda di probabilità»⁹ che Debenedetti chiamava in causa per definire il romanzo successivo alla stagione modernista, ossia quella stagione che muove da Moravia a Pasternak.¹⁰ Infatti Bassani non sembra scegliere l'unica storia che merita di essere raccontata, ma una delle tante «statisticamente»¹¹ possibili e realizzabili (la vicenda dell'Olocausto oltre che dal tennis e dall'amore poteva essere colta dalla specola familiare, scolastica, ecc.): la quale diventa pertanto una vicenda tra le altre, ossia una vicenda ordinaria. Certamente rispetto alla stagione più strettamente modernista in Bassani il meccanismo è più controllato, ma ciò non toglie che una certa allergia o un certo sospetto nei confronti delle «giornate campali» rimanga strutturale: e questa è certamente una marca modernista e una dimostrazione di come Bassani sia figlio della lezione primonovecentesca, del resto mai rinnegata.

3.2. *Attenzione alla vita psichica.*

La messa in primo piano della vita quotidiana ha un'immediata conseguenza: quella di un'attenzione particolare al soggetto e alla sua vita psichica. Questi due sembrano essere gli elementi che più si impongono in un romanzo di questo tipo. Del resto, a ben vedere, qual è l'obiettivo mimetico de *Il giardino dei Finzi-Contini*? Una risposta

9 G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987 [1971], p. 46.

10 Ma su questo aspetto, almeno per alcune procedure di tipo metodologico, cfr. H. GIFFORD, *Pasternak and European Modernism*, in «Modern Language Studies», XXVI, 4, 1990, pp. 301-314.

11 G. DEBENEDETTI, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno*, in «Europa letteraria», IV, 22-24, luglio-dicembre 1963, ora in ID., *Il personaggio uomo*, Garzanti, Milano 1998 [1988], p. 64.

incompleta, ma non inesatta, ci dice che a voler essere raffigurato nell'opera è il protagonista. Più semplicemente ancora, alla domanda "di cosa parla il romanzo?" è lecito rispondere: "parla del giovane narratore".

Ora, è bene sempre ricordare che l'attenzione al mondo interiore dei personaggi non è scoperta del Novecento, ma è strutturale di qualsiasi narrazione, da Omero in poi. Ciò che cambia nel Novecento è la consequenzialità tra pensiero e azione, in quanto il nesso tra i due non è più così evidente, e la possibilità per il soggetto stesso di conoscere e interpretare i propri pensieri e i propri stati d'animo si scopre decisamente compromessa. Da Freud in poi è ovvio che il primo a non comprendere ciò che prova è proprio il soggetto agente. Ad esempio è sin troppo facile citare l'atteggiamento controverso e contraddittorio del protagonista nei confronti dell'invito di Alberto a giocare a tennis a casa sua. Tuttavia se Svevo e Proust avrebbero speso lunghe pagine per riprodurre il movimento ondivago di Zeno o di Marcel, e se Joyce avrebbe intersecato l'indecisione di Bloom con pensieri altri – che con molte mediazioni facevano sistema con l'asse principale del racconto – Bassani si limita a circoscrivere il discorso all'invito dei Finzi-Contini (e soprattutto di Micòl) a giocare a tennis, a «godere assieme, in barba a tutti i divieti, quanto di bello restava da godere della stagione». ¹² Ed è di fronte al portone che il giovane ha «una smorfia di disappunto» e «fu tentato di tornarsene indietro». ¹³ Recuperando la soluzione di Moravia, anch'egli debitore della lezione di Svevo, Bassani di tutto il flusso di pensieri del protagonista riferisce solo la punta dell'*iceberg*, la sintesi definitiva. È conscio naturalmente che questa parte più superficiale è frutto di compromessi psichici complessi, ma non intende riferirli:

¹² G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Opere*, a cura di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 1998, p. 378.

¹³ *Ivi*, p. 379.

Io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile [...] per questo motivo cerco disperatamente di dar fondo all'io e al tempo stesso di collocare l'io in una dimensione oggettiva storica, storicistica.¹⁴

In questo senso Bassani è certamente più moderato di Svevo, ma come il suo maestro (uno dei suoi maestri) non cede alle lusinghe del monologo interiore e del flusso ininterrotto. Chi lo farà sarà qualche anno più tardi Volponi, con *Corporale*, in cui la lezione joyciana agisce molto di più di quella di Svevo. Sicché già a questa altezza se con Volponi possiamo più serenamente parlare di *secondo o tardo modernismo*, in Bassani è più lecito intravedere una più generica *eredità del modernismo*. Non è ovviamente un giudizio di valore (che sarebbe alquanto bislacco), ma solo un tentativo di mettere ordine. Bassani non torna indietro nella strada del romanzo, ma cerca di conciliare la stagione primonovecentesca con le istanze realistiche più elementari che avevano regolato l'immediato dopoguerra, e che continuavano a persistere, con forza, negli anni successivi.

3.3. *Narratore non onnisciente*

Qualsiasi meccanismo narrativo ha un centro direzionale, che possiamo individuare nel narratore. Ebbene nel caso di Bassani, come quasi sempre accade, abbiamo sia narratori eterodiegetici che omodiegetici. Entrambi in più occasioni dimostrano di non possedere la chiave che permette l'accesso alla verità: sono insomma narratori non onniscienti. Di Micòl infatti troppi elementi ci mancano per ricostruire la sua vita, e mai sapremo fino in fondo i suoi pensieri o

14 ID., «Meritare» *il tempo (intervista a Giorgio Bassani)*, in A. DOLFI, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, p. 89.

ad esempio le sue esperienze a Venezia. E conseguentemente non potremo mai giudicare se le scelte e le azioni del protagonista sono corrette ed efficaci; in altre parole le interpretazioni della voce narrante, nostra finestra sul mondo diegetico, non sono garantite e si pongono come soggettive, perché frutto di un'elaborazione personale, benché basate su dati oggettivi. Si tratta di un procedimento che è tipicamente modernista, e che si innerva su quella mediazione tra soggettività e oggettività, tra tensione alla verità (ancora l'oggetto) e assoluta impossibilità di raggiungerla (la prospettiva soggettiva appunto). Ora se tutto ciò è abbastanza ovvio – ma fino a un certo punto – per un narratore omodiegetico, vale la pena sottolineare che un'uguale dinamica si mette in moto anche con il narratore eterodiegetico. Si prenda ad esempio il caso di *Una lapide in via Mazzini*. Chi narra usa la terza persona, ma per farsi rapidamente portavoce della comunità ferrarese: lo si nota dall'uso dello slang (sia dialettismi che forestierismi), dalle costruzioni sintattiche (che mimano il parlato) e dalla postura ideologica. E anche in questo elemento c'è una linea di continuità con l'irlandese di Joyce, il triestino di Svevo, il senese di Tozzi, oltre che una più remota matrice ottocentesca che riconduce a Verga. Ma proprio recuperando un concetto verghiano, già a suo tempo spiegato nel dettaglio da Guido Baldi,¹⁵ il narratore di Bassani assume il punto di vista della gente di Ferrara, e si lascia andare dunque a commenti latamente sprezzanti sulla condotta di Geo Josz, reo di voler mantenere a tutti i costi la memoria della Shoah:

Se ne erano già ascoltate tante, *a suo tempo*, di cose del genere, che a sentirsele propinare una volta di più quando l'orologio del Castello stava battendo lassù in alto colpi

15 Cfr. G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

su colpi (e dalla medesima persona, in aggiunta!), uno francamente veniva tentato di piantare baracca e burattini e di squagliarsela. No, no. Per convincere a mandar giù roba vecchia stantia di questo tipo, al giorno d'oggi ci voleva ben altro che giaccone di cuoio e un berretto di pelo. Figuriamoci!¹⁶

Il posto in sé bisognava lasciarlo stare. Non c'era da definirlo che con una sola parola: formidabile. Concepito in base criteri modernissimi, non gli si poteva rivolgere nessuna critica all'infuori di quella di sorgere a sì e non un centinaio di metri dal luogo dove nel '44 erano stati fucilati i cinque componenti del II C.L.N. clandestino [...]. Ad ogni modo soltanto a un pazzo della posta di Geo sarebbe potuto venire in mente id attuare una simile forma di sabotaggio nei confronti di un ritrovo talmente gaio e simpatico. Che male c'era? Se la gente, adesso, come ben presto a breve lasciato intendere, sentiva il bisogno di un locare fuori porta [...]? la società cercava di riprendersi. La vita ricominciava, grazie a Dio. E quando ricomincia, non guarda mai in faccia a nessuno.¹⁷

Ora un narratore di questo tipo si aggancia al modernismo, ma anche se ne distacca. Vi si connette in quanto non è portatore di verità superiori, e soprattutto non conosce l'esatto svolgimento dei fatti: nessuno infatti può comprendere la molla che ha portato Geo Jozs a dare «due cefoni secchi, durissimi»¹⁸ al Conte della Scocca. È evidente come il narratore sia insufficiente, come era insufficiente il narratore proustiano, joyciano, sveviano, e via dicendo. Ma al tempo stesso questo narratore aderisce alla comunità ed è in grado di pensare una collettività: mentre Marcel

16 G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, in ID., *Opere*, cit., p. 116.

17 *Ivi*, pp.117-118.

18 *Ivi*, p. 113.

e Bloom sono due monadi quasi onnipervasive della realtà, in questo caso il mondo assume una sua plasticità e concretezza; anzi diventa uno degli oggetti da raffigurare, con un'aspirazione alla totalità che era impensabile qualche decennio prima.

Ma c'è un ulteriore elemento che segna il distacco dal modernismo, e una sua profonda riformulazione. Il finale della *Recherche* è a tutti noto: nel ritornare nel salotto Guermantes, Marcel prende atto che il tempo è trascorso, lasciando tracce profonde e indelebili. Ma in qualche modo il protagonista raggiunge una verità, e forse arriva alla consapevolezza che il romanzo che avrebbe voluto scrivere è proprio quella *Recherche* che ha alle sue spalle. E per giungere a questo livello di coscienza ha impiegato i sette volumi; volumi nei quali il narratore rimane sempre lo stesso

Anche il finale di *Una lapide in via Mazzini* in realtà raggiunge una verità. Dismessi i panni popolari e della collettività, nel finale il narratore recupera uno statuto superiore e rimette il mondo in ordine: ossia offre il suo appoggio a Geo Josz, ristabilisce la giusta scala di valori etici, e ammette che nei «due ceffoni secchi, durissimi»¹⁹ non c'è «niente di enigmatico, niente che non potesse essere inteso da un cuore appena solidale».²⁰ La differenza tra Bassani e Proust è proprio qui: solo il primo può recuperare lo sguardo generale e affidarsi a principi etici non più soggettivi ma unanimemente condivisi. E di conseguenza il narratore cessa di essere una voce tra le voci, per diventare una garanzia di giustizia, di verità, e di ordine (e naturalmente va sottolineata la posizione in chiusura del ripristino dell'autorità della voce).

Ma in questo mutamento si registra anche una diversa idea di letteratura. Per Joyce, Woolf, Svevo il romanzo era

19 *Ibidem.*

20 *Ivi.* p. 122.

uno strumento di indagine, e poteva quasi rasentare lo statuto di ancora di salvezza personale. In ogni caso riguardava il corpo a corpo tra soggetto e mondo. Per Bassani invece la letteratura è sì strumento di conoscenza, ma anche elemento di denuncia e azione sociale: *Una lapide in via Mazzini* permette di accusare la comunità ferrarese, rea di voler dimenticare il prima possibile quanto accaduto pochi mesi prima, e consente di salvare la Shoah dall'oblio (compito che del resto assolve anche *Il giardino dei Finzi-Contini*). E quando Bassani dismette questi panni più sociali (successivi al modernismo europeo) forse non raggiunge le vette dei suoi capolavori (mi riferisco ad esempio a *L'airone*, e per certi aspetti anche a *Lida Mantovani*).

3.4. *Struttura del romanzo*

È nota l'autodefinizione offerta da Bassani in un'intervista del '64, e poi ristampata in *Le parole preparate*:

In linea generale ho l'impressione che i narratori-antinarratori riflettano una sostanziale opposizione di se stessi al mondo, opposizione che si duplica anche nel senso di un'opposizione di e stessi come poeti, *di se stessi in quanto artisti* (Picasso, per esempio, mi viene in mente). Questa specie di artisti completante artisti, di monadi eroiche isolate in mezzo al caos insensato del mondo, è sempre esistita, esisterà sempre. Io sono di un'altra sempre. Io sono di un'altra specie.²¹

Il riferimento è chiaramente anche alla neoavanguardia, ma allude in maniera abbastanza diretta anche al modernismo (basti il riferimento a Picasso). Bassani nota chiaramente la necessità di sottoporre l'opera letteraria a forze

21 *Ivi*, p. 1211.

centrifughe, a volte talmente forti da distruggere la forma stessa di romanzo. Ma a queste sollecitazioni, tipicamente moderniste (il pensiero va a *Finnegans' Wake*), Bassani resiste non in nome di un ideale umanistico e di una tradizione culturale da salvaguardare, ma per un principio più squisitamente etico. Gli anti-narratori si oppongono al mondo, e trovano nel solipsismo, in una certa autoreferenzialità, e nell'indagine autosoggettiva (perché tutto è filtrato dal soggetto) la linfa vitale della propria attività letteraria. Bassani invece trova la molla dello scrivere proprio nell'incontro e confronto con il mondo, assumendo su di sé anche compiti squisitamente sociali e politici che erano alieni ai suoi predecessori.

Pertanto il rifiuto del modernismo europeo, o se vogliamo il suo superamento, nell'opera di Bassani si consuma a questo livello: in un recupero delle più genuine istanze realistiche, capaci di coniugarsi con una centralità dell'io, così come appreso da *Ulysses*, *Recherche*, *Coscienza di Zeno*. Per questo motivo Bassani non può essere definito specificamente un *tardo* o *neomodernista*; ma nella sua opera si rintracciano comunque *persistenze moderniste* (per dirla con la Detloff), che dimostrano come l'esperienza primonovecentesca sia stata pienamente assorbita e meditata; dimostrano anzi quanto Bassani sia scrittore del suo tempo, successivo appunto alla grande stagione del modernismo europeo.

IL DANCING CONTRO LA SHOAH. L'ISTANZA DELLA MEMORIA IN *UNA LAPIDE IN VIA MAZZINI*

1. La Shoah senza letteratura (1945-1955)

Seguendo le giuste e lucide argomentazioni di Robert Gordon, e più recentemente i lavori di Anna Baldini, si ha più nitido un dato: la letteratura sulla Shoah, ossia opere letterarie che raccontano la deportazione e lo sterminio all'interno dei lager, inizia solo a metà degli anni Cinquanta. Fino a quella data, infatti, troviamo una pubblicistica molto scarna, e per lo più di tipo memorialistico: Lazzaro Levi (*Nei campi della morte. Diario di un giovane deportato*, in «La Prora», dicembre 1945-gennaio 1946), Frida Misul (*Fra gli artigli del mostro nazista: la più romanzesca della realtà, il più realistico dei romanzi*, Stabilimento Poligrafico Belforte, Livorno 1946), Luciana Nissim (ma pubblicato anonimo: *Ricordi della casa dei morti*, in Pelagia Lewinska, *Donne contro il mostro*, Ramella, Torino 1946), Giuliana Tedeschi (*Questo povero corpo*, Editrice Italiana, Milano 1946), Alba Valech Capozzi (*A 24029*, Poligrafica, Siena 1946), Liana Millu (*Il fumo di Birkenau*, La Prora, Milano 1947), e naturalmente Primo Levi con *Se questo è un uomo* (Da Silva 1947; a cui si potrebbe aggiungere anche il *Rapporto sulla organizzazione igienico sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz*); peraltro solo gli ultimi due conoscono una seconda edizione e sono a tutt'oggi reperibili. Il dato diventa senz'altro più significativo se confrontato con la memorialistica strettamente legata alla prigionia politica, certamente più solida nonché più nutrita: solo per avere un rapido polso della situazione, si ricordi che nel solo biennio 1945-1946 vedono le stampe *Mauthausen*. *Bivacco*

della morte di Vasari (1945), *L'inferno di Mauthausen* di Valenzano (1945), *Mauthausen città ermetica* di Bizzarri (1946), *Ecce homo. Mauthausen* di Gregori (1946), *Mauthausen* di Pajetta (1946). Ha allora ragione Anna Baldini quando sostiene che in questi anni «l'immagine simbolo del terrore nazista è il filo spinato di Mauthausen, non ancora i forni crematori di Auschwitz».¹ Del resto Mauthausen rimandava all'eroe politico, più integrabile con le prospettive del nuovo mondo da costruire, mentre Auschwitz alla vittima, e dunque a racconti di sopraffazione e violenza che – a giudizio degli editori – allontanavano i lettori.

Parziali eccezioni sono rappresentate da quegli scritti che non raccontano la vita del lager – perché fortunatamente i loro autori non ci sono stati –, ma i rastrellamenti o quanto succedeva in città: su tutti cito Giacomo Debenedetti con *16 ottobre 1943* e *Otto ebrei* (peraltro caratterizzato da un marcato tasso saggistico). Ma nel novero delle eccezioni illustri, e delle riflessioni letterarie a caldo sulla Shoah, va inserito ovviamente anche *Una lapide in via Mazzini* (edito però su una rivista di nicchia, «Botteghe Oscure», e firmato da un autore all'epoca ancora giovane, non impostosi nel panorama letterario e oltretutto caporedattore del periodico).

Questa situazione, appena abbozzata, di fatto prosegue fino alla metà degli anni Cinquanta, quando l'aria cambia, e sembrano crearsi le condizioni per una letteratura sulla Shoah. I motivi di questa inversione di rotta sono molteplici: senz'altro a livello culturale sono da segnalare l'impulso dato dalla prima edizione italiana del *Diario* di Anna Frank (Einaudi 1954) e la sensibilizzazione messa in moto dalla mostra itinerante inaugurata a Carpi nel '55 (il cui successo fu tale che venne tenuta per cinque anni). Ma a

1 A. BALDINI, *La memoria italiana della Shoah (1944-2009)*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012, pp. 758-763: p. 758.

ben vedere anche questi fenomeni, che senz'altro hanno velocizzato l'istituzione del tema della Shoah in campo letterario, possono essere conseguenze di cause anteriori, che interessano aspetti sociali, culturali e politici, non solo dell'Italia, ma più in generale dell'Europa Occidentale tutta. In particolare citerei tre ragioni che hanno sbloccato l'avvio della letteratura della Shoah: la fine dell'entusiasmo postbellico, volto alla ricostruzione e al futuro (naturalmente questa fine conosce progressive tappe, anche a seconda delle aree politiche, dal 1948 in poi), che inevitabilmente ha aperto lo spazio per pubblicare memorie e romanzi che rimettessero in circolo quella che era ed è una ferita insanabile e inspiegabile; il 1956, che in campo comunista segna una frattura evidente, con conseguenze anche sulla memorialistica legata a Mauthausen; e poi, nel '61, il processo Eichmann, che ovviamente impone a tutti di confrontarsi con Auschwitz. Questi tre elementi cambiano naturalmente le coordinate culturali e politiche dell'Occidente e dell'Italia nello specifico, mutando pertanto le aspettative dei lettori. Infatti quello che si registra intorno alla metà degli anni Cinquanta non è tanto il fatto che si scriva di più sulla Shoah (anche questa è una conseguenza), ma che gli editori sono più propensi a pubblicare libri sul tema: è come insomma se si fosse tolto un freno.

E proprio i motivi di questo freno, e una diffusa resistenza a farsi carico della Shoah, sono l'oggetto principale del racconto di Giorgio Bassani: *Una lapide in via Mazzini*.

2. Il narratore verghiano

È stato già detto, più volte, che Ferrara è il personaggio costante di Bassani; e naturalmente questo racconto non fa eccezione (Ferrara è citata già alla seconda riga). Certamente una prima forma di concretizzazione della città

deriva dall'ambientazione, come sempre particolareggiata e fitta di dettagli toponomastici (già dal titolo peraltro):

via Mazzini: di quella via, cioè, che partendo da piazza delle Erbe e fiancheggiando il quartiere dell'ex ghetto – con l'Oratorio di San Crispino all'inizio, le strette fessure di via Vignatagliata e di via Vittoria a mezzo corso, la facciata di cotto rosso del Tempio israelitico un poco più avanti, nonché, lungo l'intero suo sviluppo, con le fitte schiere contrapposte dei suoi innumerevoli fondachi, negozi, negozietti, funziona ancor oggi da tramite fra il nucleo più antico e la parte rinascimentale e moderna della città.²

E di pari passo anche la precisione storica, che però è sempre appaiata allo spazio, è funzionale a una messa in rilievo di Ferrara, rappresentata come soggetto agente e come costante interlocutore dei personaggi bassaniani: sia sufficiente citare la deportazione dell'autunno del '43, l'A.N.P.I., l'O.V.R.A., l'ex casa del Fascio, i terribili *tupìn*.

Tuttavia l'elemento in cui prende corpo la manifestazione tangibile di Ferrara – in cui appunto la città diventa personaggio – coincide non tanto con la descrizione della realtà urbana quanto con la figura del narratore.

Ora, quello di *Una lapide in via Mazzini* è solo apparentemente un narratore esterno ed eterodiegetico. In realtà ha una sua plasticità e un suo rilievo che si mostrano già all'inizio del testo, quando chi racconta dichiara che metterà per iscritto degli eventi di cui è a conoscenza: «Ma sarà meglio procedere con ordine [...]. A riferirne per iscritto c'è caso che la scena possa risultare abbastanza incredibile e romanzesca».³ E non si può sorvolare nemmeno sull'uso della prima persona plurale, specificamente quando riferito

2 G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, in ID., *Opere*, a cura di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 1998, p. 86.

3 *Ibidem*.

alla gente di Ferrara («Geo Josz ricomparve a Ferrara, fra noi»):⁴ un «noi» che denuncia un'appartenenza alla comunità ferrarese e un'organica partecipazione ad essa. Sicché non deve stupire che i nomi di vie, piazze e monumenti (toponomastici in genere) vengano comunicati come se il lettore già conoscesse la città e condividesse con chi racconta lo stesso patrimonio di informazioni.

Cercando di essere più espliciti, Bassani, riconnettenendosi nemmeno troppo implicitamente a un modello verghiano (varrà la pena ricordare che l'articolo *Giovanni Verga e il cinematografo* è del 1947),⁵ delega *Una lapide in via Mazzini* a un narratore che appartiene alla comunità ferrarese e che ha assistito agli eventi che riporta (e non è escluso – come già evidenziato da Enrico Testa – che in questi procedimenti non abbia agito anche la lezione di Dostoevskij:⁶ direi *Fratelli Karamazov in primis*). A dimostrarlo è il registro prevalentemente parlato, che prima ancora di avere funzione mimetica si erge a «veicolo di precise indicazioni ideologiche».⁷ La costruzione di questo narratore “interno” (e non letterario) si affida a tre procedure.

La prima coincide con il ricorso a espressioni proprie di un parlato standard, spesso volutamente trasandato: mi riferisco in particolare a formule colloquiali, talvolta velate di una patina regionale («si trattava di una balla, era

4 *Ivi*, p. 89.

5 L'intervento venne pubblicato su «Il Popolo – Quotidiano dell'Alta Italia», 29 maggio 1947; ora, con il titolo *Verga e il cinema*, *ivi*, pp. 1036-1039.

6 Cfr. E. TESTA, «Dire tutto». Lessico e sintassi nell'Ai-rone, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di A. PERLI, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2011, pp. 171-183; p. 172.

7 V. BOGGIONE, *Un esempio di uso ideologico della lingua comune: il quotidiano antifrastrico di Giorgio Bassani*, in «Ipotesi 80», XXIII-XXIV, pp. 65-94; p. 74.

chiaro»; «Stesse dunque buono, per piacere, la piantasse di seccare»; «Ma a patto, fosse ben chiaro, che avesse potuto disporre»; «raggiungeva le guance incartapecorite della vecchia carogna rediviva con due ceffoni secchi, durissimi»; «il primo era lui, altro che balle!», «E poi, e poi!», alle interiezioni («Eh»), le interrogative dirette (quasi in ogni pagina: «E cosa degli altri – una minoranza, a dire il vero –, che se ne stavano tappati in casa con l'orecchio teso ai minimi rumori provenienti da fuori?»; «Dunque non era che questo?»; «Ma a che cosa gli era servito?»; «E dunque che cosa voleva, in fondo, Geo Josz?»), e a qualche forestierismo volto a testimoniare una consapevolezza dei nuovi linguaggi («*jeep*», «*Dancing*»).

Il secondo procedimento coincide con il livello morfosintattico. E qui, sempre a dimostrazione di una forma comunicativa palesemente colloquiale, si riscontrano periodi monofrasali (a volte costituiti dal solo verbo) associati o alternati a sintagmi ellittici: «Certo, eccome. Gli ultimi tre anni erano stati terribili. Per tutti.»; «No, no. Per convincere a mandar giù roba vecchia stantia di questo tipo, al giorno d'oggi ci voleva ben altro che un giaccone di cuoio e un berretto di pelo. Figuriamoci!»; «(a più di un anno, notare bene, dalla fine della guerra)»; «Le espulsioni certo sono sempre antipatiche. Come no.»; «E invece macché. Aveva preferito andarsene. Sparire. Magari ammazzarsi. Fare il tragico». Ma soprattutto, a mimare la parlata un po' boriosa di un anziano signore di provincia, interviene l'intromissione tra verbo e complemento oggetto della principale, o invece l'inserimento tra soggetto e verbo (in ogni caso collocati ad inizio e fine periodo) di un elevato numero di incidentali, la cui funzione – lo ha mostrato bene ancora una volta Enrico Testa – è «quella di precisare aspetti e particolari del tema e a caratterizzarlo in modo

esaustivo».⁸ A volte, a sottolineare l'andatura parlata del testo, nella ripresa si rende necessario ripetere il verbo che regge la principale; altre volte si ricorre alla dislocazione della principale, soprattutto nei casi di soggetto sottinteso:

essendosi a un dato momento reso conto, con una occhiata laterale dal significato non equivoco, che oltre il cancello del portico, dritta al centro dell'adiacente, piuttosto angusto e cupo giardino in disordine, splendeva ancora adesso una grande magnolia, parve rasserenarsi;⁹
Fu tardi, all'indomani delle elezioni del '48, quando molte cose a Ferrara erano ormai cambiate, o meglio tornate nello stato di prima della guerra (ma intanto la candidatura a deputato del giovane Bottecchiari era già potuta entrare trionfalmente in porto), fu allora che l'A.N.P.I. si risolse a trasferire la propria sede in tre stanze dell'ex Casa del Fascio.¹⁰

Ora quanto appena descritto non tradisce tanto una «voce alla totalità»,¹¹ come invece giustamente sostiene Testa per *L'airone*, quanto una postura retorica di un narratore popolare, che incapace di selezionare le informazioni, o di gerarchizzarle, le affastella in un unico periodo; e inoltre, incurante dell'interlocutore (ma con efficaci effetti di *suspence* nel lettore), dilaziona l'informazione principale, inchiodando chi ascolta a una situazione di attesa.

C'è un terzo procedimento che poggia sui primi due, ma che non interessa tanto il piano linguistico, quanto quello contenutistico, con inevitabili implicazioni ideologiche:

8 TESTA, «Dire tutto», cit., p. 176. Ma più specificamente sul primo Bassani cfr. ID., *Sulla lingua delle Cinque storie ferraresi*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, a cura di P. PIERI e V. MASCARETTI, Pisa, ETS, 2008, pp. 55-64.

9 BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, cit., p. 94.

10 *Ivi*, p. 98.

11 TESTA, «Dire tutto», cit., p. 178.

alludiamo a quella soluzione, ancora verghiana, che possiamo definire “artificio della regressione” (facendo nostra la definizione usata a suo tempo da Guido Baldi). Il narratore infatti descrive lo stato d’animo della comunità, vi aderisce e al contempo aggredisce la petulanza e l’ostinazione di Geo Josz; in questo modo assume posizioni moralmente e ideologicamente insostenibili:

Se ne erano già ascoltate tante, *a suo tempo*, di cose del genere, che a sentirsele propinare una volta di più quando l’orologio del Castello stava battendo lassù in alto colpi su colpi (e dalla medesima persona, in aggiunta!), uno francamente veniva tentato di piantare baracca e burattini e di squagliarsela. No, no. Per convincere a mandar già roba vecchia stantia di questo tipo, al giorno d’oggi ci voleva ben altro che giaccone di cuoio e un berretto di pelo. Figuriamoci!¹²

Il posto in sé bisognava lasciarlo stare. Non c’era da definirlo che con una sola parola: formidabile. Concepito in base criteri modernissimi, non gli si poteva rivolgere nessuna critica all’infuori di quella di sorgere a sì e non un centinaio di metri dal luogo dove nel ’44 erano stati fucilati i cinque componenti del II C.L.N. clandestino [...]. Ad ogni modo soltanto a un pazzo della posta di Geo sarebbe potuto venire in mente di attuare una simile forma di sabotaggio nei confronti di un ritrovo talmente gaio e simpatico. Che male c’era? Se la gente, adesso, come ben presto a breve lasciato intendere, sentiva il bisogno di un locale fuori porta [...]? la società cercava di riprendersi. La vita ricominciava, grazie a Dio. E quando ricomincia, non guarda mai in faccia a nessuno.¹³

12 BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, cit., p. 116.

13 *Ivi*, pp. 117-118.

Chiaramente in questi due passi appena letti, il narratore riporta il giudizio e il chiacchiericcio della comunità attraverso l'indiretto libero; ma proprio l'indiretto libero diventa dispositivo di adesione, e dunque zona franca in cui punto di vista del narratore e punto di vista della comunità coincidono. Ebbene simili affermazioni se possono essere attribuite al narratore – in quanto popolare; e dunque colui che regredisce al livello della comunità – non possono essere riconducibili all'autore. Ed è qui che si apre un divario ideologico tra narratore e autore: un divario che si tramuta *ipso facto* in accusa del secondo nei confronti del primo. Al pari di quanto accadeva in *Rosso Malpelo*, anche in *Una lapide in via Mazzini* la rappresentazione di un narratore così spietato e insensibile richiede un giudizio morale netto e definitivo. Ma questo giudizio, a questo punto, non è tanto contro il narratore, ma contro la comunità che questi rappresenta.

3. *La comunità ferrarese*

Ma di che tipo di comunità si tratta? O meglio in che modo la comunità ferrarese si coagula, si riunisce, si compatta? Certamente non attorno all'idea nazionale, che da questa, come da altre storie ferraresi, esce vilipesa:

È vero – ammettevano –, loro avevano preso la tessera di Salò. Tuttavia per civismo, l'aveva preso per carità di Patria;¹⁴

Significava forse che Geo, nonostante Buchenwald e lo sterminio di tutti i suoi, era cresciuto come il padre, il povero Angelo, aveva continuato a essere nella sua fondamentale ingenuità fino all'ultimo, magari fino alla soglia

14 *Ivi*, p. 93.

della camera a gas: un «patriota», cioè, come spessissimo amava dichiararsi con stolidità fiera?¹⁵

Insomma i concetti di patria, nazione e anche Italia vengono associati al fascismo; e del resto «patria» è equivalente di regime anche per Bruno Lattes ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*:

Eravamo quasi tutti commercianti al minuto e all'ingrosso, professionisti vari, proprietari di terre, e dunque, lei m'insegna, quasi tutti fascisti. Per forza. Lei non può immaginarlo quanti siano rimasti anche oggi fra noi gli ardenti patrioti!¹⁶

La complicità della comunità ferrarese, così come icasticamente impersonificata e però anche descritta dal narratore, avviene ad altri livelli. Ne citerei sostanzialmente due, in fondo talmente intrecciati da essere due strati del medesimo: quello dei tranquilli e pacificati costumi borghesi (la passeggiata al corso, la sosta al caffè, il pettegolezza nemmeno troppo malevolo); e la condizione post-traumatica, dove il prefisso post indica la rimozione: e a voler essere rimossa, dalla comunità tutta, è proprio la Shoah. La tragedia di Auschwitz non deve essere superata, e quindi inglobata e riformulata, perché non deve essere mai successa: solo una *damnatio memoriae* tutela il cittadino ferrarese da quell'altrimenti indispensabile processo

15 *Ivi*, p. 107. Sul concetto di patria in Bassani mi permetto di rimandare a M. TORTORA, *Il problema dell'identità nazionale nelle Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, in ID., *Letteratura e politiche culturali*, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 189-199.

16 G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, p. 169. Su questo aspetto cfr. P. PIERI, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, in «La modernità letteraria», 1, 2008, pp. 159-173, in particolare pp. 168-169.

che prende le forme di assunzione di responsabilità (fosse anche nella declinazione di colpa di non avere colpe).

Questa forma di complicità, che appunto abbiamo chiamato post-traumatica o sarebbe meglio definire a-traumatica, induce a un'omologazione (di qui la possibilità di non sentirsi responsabili individualmente: si è tutti uguali) e a un appianamento di qualsiasi divergenza ideologica e di ogni contraddizione. E l'emblema di questo mortifero livellamento è il *dancing*: lo strumento, difeso dal narratore e implicitamente attaccato dall'autore Bassani, con cui aggredire e annientare la Shoah.

4. *Geo Jozs contro la comunità*

Geo Jozs non può essere definito il portavoce dell'autore, ma senz'altro ne è lo strumento di offesa. Non può non colpire allora che il protagonista prima ancora che contro i fascisti si batta contro i fenomeni di omologazione sociale e di costume, che facilmente trascendono nel frivolo e nel futile. Stupisce infatti che Geo, ad esempio, non sia più di tanto disturbato dallo zio, «vecchio fascista»,¹⁷ Geremia Tabet. Anzi proprio lo zio Daniele, fortemente preoccupato di questa visita, era rimasto sorpreso «quando aveva visto Geo che [...] aveva continuato ad avanzare, avvinghiarsi d'un tratto allo zio in un abbraccio frenetico»;¹⁸ non solo, ma «per il resto della visita, fino a notte inoltrata – perché sembrava che Geo non decidesse mai ad accomiarsi –, gli era toccato assistere [...] a manifestazioni di affetto e di confidenza poco meno che disgustose».¹⁹

E gli stessi schiaffi al conte della Scocca non vengono ricondotti a un premeditato attacco al rozzo fascista. Addirittura è dato per scontato che se non fosse stato così tanto maldestro da mettersi a fischiare *Lili Marlèn*,

17 G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, p. 103.

18 *Ibidem*.

19 *Ivi*, pp. 104-105.

Lionello Scocca non avrebbe ricevuto i due «ceffoni»; o ancor peggio altre ipotesi suggeriscono che Geo sia stato vendicatore di apprezzamenti inappropriati a giovani ragazze in bicicletta piuttosto che di milioni di ebrei cremati nei forni, mentre altre versioni ancora riportano una conversazione quasi serena (in cui ad essere impacciato era il protagonista), a cui seguì la misteriosa e inesplicabile aggressione fisica.

Indipendentemente da come si sono svolti i fatti, è vero che la polemica di Josz è principalmente contro i costumi, al pari di quella intrapresa nei confronti della barba, subito rimproverata, ad inizio testo, allo zio: «“Perché quella barba?” / “Crede forse che la barba le stia bene?”»²⁰ (rimprovero, peraltro, mosso nuovamente poco dopo: «“La barba non le sta affatto bene, lo sa?”»;²¹ ma quella contro la barba sarà una battaglia vinta). E tra i costumi, il più evidentemente inopportuno, perché facente funzione di Lete, è proprio il *dancing*: e sarà proprio al dancing che Geo comparirà l'ultima volta, lasciandosi andare a una scenata non più tollerata dai ferraresi.

5. *Il finale*

Dopo quest'evento Geo scompare. Esce pertanto sconfitto dal racconto; e con lui perde anche la Shoah, espulsa dalla memoria cittadina. Insomma a vincere nel racconto è il *dancing*.

Eppure la situazione non è proprio questa. Il particolare statuto di narratore, su cui ci siamo fermati all'inizio, in realtà non è costante nel testo: viene meno infatti all'inizio del primo paragrafo, e in quello conclusivo, il sesto. Sia nell'*incipit* che nell'*explicit* infatti il narratore recupera una postura referenziale e non aderente al punto di

20 *Ivi*, p. 93.

21 *Ivi*, p. 94.

vista e all'ideologia sociale della comunità. Nella pagina conclusiva avverte che se la comunità fosse stata diversa, in quegli schiaffi dati con giusta violenza non ci sarebbe stato «niente di enigmatico, niente che non potesse essere inteso da un cuore appena solidale». ²² È proprio per ridare senso a quei «due ceffoni» che Geo ha avuto il coraggio di infliggere al conte, che Bassani in fondo scrive *Una lapide in via Mazzini*. Con questo racconto infatti riesce a ricreare quella comunità che vuole dimenticare, e a colpirla anche duramente. Una dimostrazione ulteriore di quanto serva, ieri come oggi, la letteratura.

22 *Ivi*, p. 122.

SHOAH ED EBRAISMO NELLA LETTERATURA ITALIANA

1. Per una periodizzazione

La storia letteraria italiana della Shoah può essere suddivisa in tre grandi fasi. La prima si muove dall'immediato dopoguerra (se non addirittura già dal '44 quando su «Mercurio» esce *16 ottobre 1943* di Debenedetti) e arriva fino alla metà degli anni Cinquanta, assumendo una fisionomia prevalentemente memorialistica. La seconda fase si protrae fino ai primi anni Novanta e dà vita a una stagione che non è più solo di testimonianza, ma soprattutto letteraria. Mentre la terza fase si colloca a cavallo dei due secoli, risente – in misura maggiore di quanto avveniva in precedenza – dell'influenza esercitata da altre manifestazioni artistiche, e alterna ricostruzioni storico-letterarie a romanzi che ricercano un patto di tipo emotivo con il lettore.

A determinare questa scansione sono fattori di ordine diverso: non solo letterari, ma di volta in volta anche politici, sociali e culturali. Così, andando a verificare il primo dei momenti di svolta appena suggeriti, si nota che è proprio verso la metà degli anni Cinquanta che Neorealismo e letteratura resistenziale esauriscono la loro aurea stagione: viene più specificamente a mancare la necessità di una letteratura “rinfrancante”, e dunque di romanzi che, nell'atto di riferire le vicende partigiane, contribuissero alla costruzione di un mito nazionale, quello appunto della Resistenza. Come hanno ben sottolineato Robert Gordon e Anna Baldini,¹ nell'immediato dopoguerra non sembra

1 Cfr. R. GORDON, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri,

delinearsi un orizzonte di attesa disposto ad accogliere racconti di sopraffazione, di violenza non riscattata, di soprusi. Sembrano invece trovare più facilmente sbocchi editoriali quelle narrazioni di argomento resistenziale, imperniate su gesta tendenzialmente valorose e rispondenti all'immagine – necessaria alla Repubblica – di un popolo capace di ribellarsi all'invasore. E anche quella produzione volta a raccontare la barbarie dei *lager* è quasi interamente firmata dai deportati politici, piuttosto che dai superstiti ebrei: così negli anni Quaranta e in parte Cinquanta «l'immagine simbolo del terrore nazista è il filo spinato di Mauthausen, non ancora i forni crematori di Auschwitz».² Solo per avere un rapido polso della situazione, si ricordi che nel biennio 1945-1946 vedono le stampe *Mauthausen. Bivacco della morte* di Vasari (1945), *L'inferno di Mauthausen* di Valenzano (1945), *Mauthausen città ermetica* di Bizzarri (1946), *Ecce homo. Mauthausen* di Gregori (1946), *Mauthausen* di Pajetta (1946).

Verso la metà degli anni Cinquanta una certa spinta propulsiva di tipo politico si affievolisce, soprattutto in area comunista, e il generico ottimismo può cedere il passo a narrazioni che raccontano un male che non può conoscere riscatto: quello appunto dei campi di sterminio. Nello specifico sono la mostra sui lager nazisti inaugurata a Carpi nel '55 (e poi riproposta per un quinquennio) –, la traduzione italiana del *Diario* di Anna Frank (edita da Einaudi nel '54), e nel 1961 lo svolgimento del processo Eichmann a imporre nel dibattito culturale italiano, al pari di quanto avvenne nel resto d'Occidente, la tragedia dell'Olocausto.

È all'incirca in questo periodo che la Shoah, finora confinata nella memorialistica, diventa oggetto letterario

2013, e A. BALDINI, *La memoria italiana della Shoah (1944-2009)*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 758-763.

2 *Ivi*, p. 758.

e coacervo di tematiche particolarmente ricorrenti in romanzi e poesie: sono gli anni della seconda edizione di *Se questo è un uomo*, delle opere di Bassani (*Il giardino dei Finzi-Contini* su tutti), di *Chi ti ama così* di Edith Bruck; una stagione che prosegue per circa quarant'anni, interessando tra gli altri *In contumacia* di Giacomina Limentani (1963), *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg, la produzione leviana da *La tregua* (1963) a *I sommersi e i salvati* (1986), nonché *La storia* di Elsa Morante (1974).

Nel 1994 esce nelle sale cinematografiche *Schindler's list* di Spielberg, mentre nel '97 è il turno di *La vita è bella* di Benigni, e l'anno successivo di *Train de vie* di Mihaileanu. Da prospettive diverse questi tre film testimoniano l'esigenza di declinare il tema della Shoah non più secondo quelle dinamiche legate all'indagine storica, alla salvaguardia della memoria, a uno spirito prettamente didattico-educativo. Piuttosto il campo di sterminio e le deportazioni diventano scenario per vicende umane all'insegna della solidarietà, dell'amore e dell'amicizia. E così come il particolare contesto storico spinge lo spettatore a una partecipazione emotiva nei confronti del protagonista, allo stesso modo la storia dei singoli rimette in contatto con eventi che, in quanto raccontati più volte, rischiano di essere consumati dalla loro stessa tradizione. Ebbene questa esigenza di straniamento verrà colta anche dalla letteratura, che sperimenterà nuove soluzioni diegetiche e narrative, con lo scopo di raccontare nuovamente e diversamente l'Olocausto.

2. *L'era del testimone: la memorialistica degli anni Quaranta-Cinquanta*

Dall'esperienza dei campi di sterminio, e specificamente di quelli destinati agli ebrei, uscirono a caldo alcune testimonianze: quelle di Lazzaro Levi (*Nei campi della morte. Diario di un giovane deportato*, in rivista a cavallo tra il '45

e il '46), di Frida Misul (*Fra gli artigli del mostro nazista: la più romanzesca della realtà, il più realistico dei romanzi*, 1946), di Luciana Nissim (*Ricordi della casa dei morti*, in volume collettaneo nel 1946), di Giuliana Tedeschi (*Questo povero corpo*, 1946), di Alba Valech Capozzi (*A 24029*, 1946), e soprattutto quello di Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*, edito una prima volta da La Prora, nel 1947, e poi, unico di questa lista a conoscere una seconda edizione, da Giuntina nel 1986. Ma nel 1947, com'è noto, viene stampato dalla casa editrice De Silva anche *Se questo è un uomo* di Primo Levi, dopo il rifiuto di Einaudi, e dopo che l'autore, insieme a Leonardo De Benedetti, nel '46 aveva pubblicato su «Minerva Medica» un *Rapporto sulla organizzazione igienico sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz-Alta Slesia)*.

Scorrendo velocemente la lista dei titoli relativi all'abominio dei *lager*, emergono alcuni dati che non possono non essere evidenziati. In primo luogo si tratta esclusivamente di memorie, e non di testi letterari: lo stesso *Se questo è un uomo*, sia nel '47 che nel '58 (quando Einaudi lo ripubblica all'interno di una collana di «Saggi», prima di riproporlo come romanzo), è recepito come un libro di testimonianza, e gli viene negato (perché nemmeno supposto) qualsiasi valore letterario. In secondo luogo questi libri sono editi tutti da piccole case editrici, vedono la luce immediatamente dopo lo sterminio (1946-1947), e in pochissimi casi hanno una ricezione significativa e una seconda vita editoriale. Del resto, come ricorda Anna Baldini, i rifiuti dei grandi editori e la circolazione locale e limitata sono conseguenza delle «difficoltà economiche del dopoguerra, che non incoraggiano la pubblicazione di memorie sgradevoli e dolorose, per le quali non si prevede un pubblico numeroso».³

3 *Ivi*, p. 760.

Valga da controprova a quanto sostenuto la diversa ricezione di quelle opere che affrontano la persecuzione degli ebrei non nei momenti della prigionia, ma in quelli precedenti che hanno condotto alla cattura e all'arresto. Esempio è il caso di Debenedetti, che vede ristampati *16 ottobre 1943* e *Otto ebrei* in diverse occasioni. Soprattutto il primo dei due scritti, che racconta appunto la deportazione del ghetto di Roma, costruisce sapientemente la sua trama sì sulla denuncia dell'oppressione e della ferocia nazista, ma anche sull'esaltazione di piccoli gesti estremamente coraggiosi, che salvarono vite umane, o che avrebbero potuto farlo se adeguatamente ascoltate. Il riferimento è a Celeste, che, saputo dell'imminente arrivo delle SS, la sera del 15 ottobre si spinge nel ghetto ad avvertire tutti del pericolo: «Ma nessuno volle crederci, tutti ne risero. [...] Tutti sanno che è una chiacchierona, un'esaltata, una fanatica: basta vedere come gesticola quando parla».⁴ Se Celeste, che di fatto apre il racconto, non riesce a salvare nessuno, alcuni ebrei trovano invece salvezza grazie alla signora S., la cui vicenda viene seguita per quasi tutto il corso della novella: si tratta di una «donna, cacciata così temerariamente nel cuore della razzia, senza quasi tralasciare occasione di comprometersi».⁵ Ebbene queste due donne, che occupano quasi interamente la scena principale dell'azione, restituiscono la deportazione a quella recente storia d'Italia, che doveva essere ricostruita seguendo il profilo migliore: ossia sintetizzano e fanno convergere da un lato consapevolezza del sopruso e della barbarie subiti, e dall'altro naturale e umana propensione all'eroismo. È proprio la miscela di questi due elementi – ferita insanabile e istintivo coraggio –, che è anche alla base della narrativa partigiana e resistenziale, spiega il motivo per cui i racconti di Debenedetti hanno potuto conoscere il

4 G. DEBENEDETTI, *Ottobre 1943*, Roma, OET, 1945, p. 11.

5 *Ivi*, p. 64.

successo, diversamente dal capolavoro di Primo Levi che negli stessi anni veniva ignorato.

3. *Topoi della memorialistica*

Le testimonianze immediatamente successive alla liberazione si costruiscono attorno al concetto di “disumanizzazione”, rappresentato – oltre che da fame, freddo, percosse – da una sequenza di elementi costanti e ricorrenti, che costituirà repertorio e modello anche per la successiva produzione letteraria.

Il primo è senz’altro quello del linguaggio. Se si leggono le pagine de *Il fumo di Birkenau* di Liana Millu si nota con raccapriccio come gli ebrei non siano né uomini, né prigionieri, né nemici, né altro, ma soltanto «pezzi» (così come in Levi, Vincenzo Pappalettera, ecc.); e in quanto disumanizzati gli stessi oppressi usano per sé un vocabolario che è di trasparente estrazione animale (il pagliericcio su cui si dorme è una «cuccia» negli scritti di Tedeschi, Millu, Levi, ecc.), o un lessico che tradisce la violenza del campo (il manganello veniva chiamato l’interprete). Sostiene acutamente Levi che «se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l’intera giornata nel vento, sotto zero. Con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene». ⁶

Ma questo linguaggio, oltre ad essere corrispettivo della durezza del luogo, è anche segno di segregazione e di estraneità dal mondo. Infatti nel *lager* si crea una lingua che non esiste: non è yiddish (non tutti lo parlano), non è lingua madre (completamente inutile ad Auschwitz e Birkenau) e non è nemmeno polacco o tedesco. È piuttosto

6 P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in ID., *Opere*, a cura di M. BELPOLITI, Torino, Einaudi, 1987, p. 127.

una forma germanica molto essenziale, coadiuvata in parte dalle botte con le quali gli aguzzini accompagnano i loro discorsi (rendendoli più comprensibili), e in parte da innesti di altre lingue; innesti che finiscono per costruire un idioma che è solo del *lager*, parlato e compreso unicamente dai prigionieri, e funzionale alla comunicazione essenziale e anaffettiva del campo («strano tedesco slavizzato che formava il linguaggio del lager»,⁷ secondo Millu). È proprio questa lingua babelica e infernale diventa espressione concreta e tangibile dell'istituzione di un mondo a parte, escluso dal consorzio umano e civile, e da questi completamente abbandonato e dimenticato.

Il secondo “tema comune” che si impone nelle testimonianze di Millu, Tedeschi e degli altri superstiti, nonché di Levi, è quello della “marzianizzazione” dell'individuo. È ancora di Millu la descrizione più efficace: «- Testa alta, mani ferme, petto in fuori! – gridavano senza interruzione, e il nostro atteggiamento diventava sempre più marziale e sempre più rigido». L'ossesso nazista per l'esecuzione di rituali dal vago aspetto burocratico (l'appello, la sveglia, il letto, la processione in fila al tempo di marcia, ecc.) rende visibile la trasformazione degli uomini in schiavi e in oggetti. Gli ebrei del *lager* sono appunto dei «pezzi», che possono essere disposti e accatastati come meglio si crede, fatti procedere come elementi di un ingranaggio meccanico superiore, e sostituiti quando si logorano o si rompono. In ogni caso non hanno alcuna umanità, e marciare tutti insieme esplica ai nuovi venuti quale metamorfosi li attende («Domani anche noi saremmo diventati così»),⁹ capisce Levi all'arrivo nel campo).

In questa situazione, ed è il terzo motivo ricorrente della memorialistica, non c'è alcuno spazio per la speranza:

7 L. MILLU, *Il fumo di Birkenau*, Firenze, Giuntina, 1986, p. 29.

8 *Ivi*, p. 13

9 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 14.

tutti i prigionieri vivono un tempo fermo, che sarà interrotto unicamente dalle camere a gas. E questo tema è tanto più presente negli scritti femminili, giacché il forno di Birkenau era esattamente al centro del campo, ed era impossibile ignorarlo: «Cosa vuoi sperare? [urla Liana Millu ad una sua compagna] Tu speri sempre! Non vedi? | Con un gesto iroso, accennai dalla parte dei crematori. Bruciavano tutti, rompendo la notte nebbiosa con le loro altissime fiamme, ed il riverbero permetteva di scorgere la fine pioggia che cominciava a cadere».¹⁰

Questi tre elementi – linguaggio, riduzione a cose, e assenza di qualsiasi speranza, nonché di nostalgia – sono strutture portanti anche della stagione letteraria che si apre alla metà degli anni Cinquanta. Una stagione che in Italia trova il suo avvio decisivo proprio nella riedizione di *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

4 La testimonianza letteraria: Primo Levi

C'è un ulteriore punto su cui tutte la memorialistica concorda: quanto è successo ad Auschwitz e Birkenau non è raccontabile, perché superiore ad ogni più torbida e malefica immaginazione. Le parole umane, che appunto si riferiscono ai rapporti civili (anche quando aggressivi e violenti), sono infatti insufficienti a spiegare l'orrore del *lager*. Per questa ragione in questi testi è ricorrente la paura di non essere creduti dagli altri al momento dell'eventuale ritorno a casa.

L'incredulità non nasce però solo dal fatto che le parole non trovano un loro referente oggettivo nell'immaginazione dell'ascoltatore, ma anche da una ragione più profonda: ossia che chi narra si configura come un testimone in fondo solo parziale, e comunque inadeguato a rendere le reali e profonde condizioni umane e sub-umane degli

10 MILLU, *Il fumo di Birkenau*, cit., p. 31.

häftlinge. Ricorda giustamente Agamben che «in latino ci sono due parole per dire il testimone. La prima, *testis*, da cui deriva il nostro termine testimone, significa colui che si pone come terzo (**terstis*) in un processo o in una lite tra due contendenti. La seconda, *superstes*, indica colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza. È evidente che Levi non è un terzo; egli è in ogni caso un superstite». ¹¹ E tuttavia, sottolinea in più occasioni Levi, il superstite non è il testimone privilegiato dell'orrore del *lager*, perché è colui che non ha toccato il fondo, è riuscito a salvarsi in tempo, e dunque non ha sperimentato la perdizione totale. «Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “musulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione». ¹²

Il problema non è solo di scarto di prospettiva tra l'eccezione (chi si è salvato) e la norma (i sommersi), ma, come appunto sottolinea Levi, di esperienza vissuta. Il superstite può senz'altro riferire dei luoghi, delle persone e degli eventi (dei dati oggettivi insomma), ma non di quella condizione che si colloca al di là del punto di non ritorno, rendendo apatici al mondo esterno, insensibili alla fame, e consenzienti al forno crematorio. La memorialistica si rivela dunque parziale e insufficiente, poiché l'unico testimone attendibile sarebbe il *muselmann*, ossia «il prigioniero che aveva abbandonato ogni speranza ed era stato abbandonato dai compagni, non possedeva più un ambito di consapevolezza [...]. Era un cadavere ambulante, un fascio di funzioni fisiche ormai in agonia». ¹³ Ma lì dove

11 G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

12 P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in ID., *Opere*, cit., p. 99.

13 J. AMÉRY, *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 39.

fallisce la memorialistica (che è referenziale e tendenzialmente oggettiva), può riuscire invece la letteratura, che per sua natura si commisura con ciò che non può essere detto in un linguaggio ordinario, e sempre tenta di rappresentare l'universale (in questo caso il male assoluto di Auschwitz). Ed è proprio questo l'obiettivo che si pone Primo Levi, già in *Se questo è uomo* (1947 e 1958), e poi ne *La tregua* (1963), nei racconti del *Sistema periodico* (1975) e di *Lilith* (1981), nelle poesie de *L'osteria di Brema* (1975), e soprattutto in *I sommersi e i salvati* (1986).

Nel suo romanzo d'esordio Levi non vuole solo rappresentare la violenza inumana e inutile del *lager*, ma soprattutto mettere in condizione il lettore di esperire la perdita delle categorie spazio-temporali, dell'identità, e di possesso del proprio corpo e del proprio io. E questa perdita e la successiva riconquista si attuano lungo il corso dei diciassette capitoli, disposti all'interno di una calcolata architettura che non si fatica a scorgere come tripartita: la prima fase occupa i capitoli iniziali, da *Il viaggio* fino a *Iniziazione*; quella centrale si muove tra *Ka-Be* e *I sommersi e i salvati*; *Esame di chimica* dà avvio invece all'ultima parte. Ebbene si nota come nella prima sezione del romanzo lo scorrere del tempo sia misurabile quasi giorno per giorno: dalla pagina incipitale in cui compare una data, «13 dicembre 1943» (giorno dell'arresto), fino all'arrivo ad Auschwitz, e il conseguente inserimento in baracca. Al contempo anche la geografia (Piemonte, Fossoli, Auschwitz, Monowitz) mantiene una sua riconoscibilità, e consente di seguire il movimento del protagonista dall'esterno verso l'interno del *lager*, di cui è necessario farsi il prima possibile «una certa idea della topografia». Ma soprattutto in questa fase il protagonista ha ancora un nome, una storia, una rete di affetti, insomma un'identità; identità che appunto gli viene tolta nelle pagine iniziali, con un rito che non è solo simbolico: il tatuaggio del numero di

matricola, che rimane l'unico appellativo di cui può godere un *häftling*.

È nella parte centrale che il lettore, immerso in capitoli che non hanno più una progressione lineare (si articolano per nuclei tematici) e privato delle basilari indicazioni spazio-cronologiche, perde qualsiasi percezione del mondo esterno – tutto il creato si risolve all'interno del perimetro del *lager* – e soprattutto non ha più possibilità di ordinare gli eventi. Del resto proprio l'incipit di *Ka-Be*, il primo capitolo della fase mediana, recita: «I giorni si somigliano tutti, e non è facile contarli». Lo smarrimento temporale prevede anche il diniego del passato, poiché avere nostalgia comporta inutile dolore, e la soppressione del futuro: «Tale sarà la nostra vita. Ogni giorno, secondo il ritmo prestabilito, Ausrücken ed Einrücken, uscire e rientrare; lavorare, dormire e mangiare; ammalarsi, guarire o morire. | ... E fino a quando? Ma gli anziani ridono a questa domanda: a questa domanda si riconoscono i nuovi arrivati». ¹⁴ Il punto centrale di questo discorso è che questa discesa agli inferi (poiché proprio come all'inferno la sofferenza non è riscattata e il tempo è eterno) non è solo enunciata, ma viene mostrata in modo tale che il lettore, attraverso quel naturale processo di immedesimazione nel personaggio, la esperisca. E infatti in queste pagine chi legge perde i punti di orientamento e si trova all'interno di un mondo diegetico che sembra non poter conoscere alcuna evoluzione narrativa.

In ogni caso è con *Esame di chimica* che il tempo fa segnare discontinuità, recuperando anche contatti con il passato (rammemorato proprio in occasione del colloquio con Pannwitz) e apertura al futuro (la speranza dell'arrivo dei russi), per poi nei capitoli successivi distendersi e rendersi nuovamente percepito e misurabile: *I fatti dell'estate e Ottobre 1944* mostrano già dal titolo la fine dell'eternità.

14 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 30.

E nella *Storia di dieci giorni*, che chiude il romanzo, si rende ancora più visibile quel ripristino della forma diaristica (iniziato con *Esame di chimica* e preponderante all'inizio del romanzo), a danno di quelle parti riflessive e narrative che regolano invece l'andamento centrale dell'opera. Allo stesso tempo anche la spazialità riprende piede, e Auschwitz cessa di essere solo sinonimo di *lager*, per divenire luogo geografico, raggiungibile dalle armate sovietiche, e da cui, proprio nelle ultime pagine, è anche possibile uscire (invertendo dunque quel movimento iniziale che agiva dall'esterno verso l'interno). Va da sé che anche la questione identitaria, progressivamente ristabilita a partire dall'*Esame di chimica* (in cui il protagonista è costretto a fornire i suoi ragguagli biografici: «Mi sono laureato a Torino nel 1941»), nella *Storia di dieci giorni* si impone, consentendo di istituire nuovamente un consorzio umano: «Towarowski [...] propose agli altri malati di offrire ciascuno una fetta di pane a noi tre che lavoravamo, e la cosa fu accettata. | Soltanto un giorno prima un simile avvenimento non sarebbe stato concepibile. [...] Voleva ben dire che il Lager era morto»¹⁵. Nell'ultimo capitolo gli *häftlinge* dunque non sono più «pezzi» numerati, ma uomini.

5. *Indicare colpevoli e responsabili: Levi, Bassani, Morante*

Ciò che ha sempre colpito nella lettura di *Se questo è un uomo* è il lucido atteggiamento ragionativo che guida l'autore. Piuttosto che l'accusa, a sorreggere il romanzo (definito da Levi «uno studio pacato») è il tentativo di comprendere quella follia collettiva che ha condotto ai *lager*. Questa fiducia quasi illuministica, che è prevalentemente segno di civiltà (e che valse a Levi la benevola accusa di

15 *Ivi*, p. 167.

“perdonatore” da parte di Amery), si incrina tuttavia intorno agli anni Sessanta, e arriva a una profonda crisi, poi testimoniata da *I sommersi e i salvati*. Nell’ultimo capolavoro leviano il tentativo di racchiudere la tragedia di Auschwitz all’interno di una logica (sia pure perversa) sembra in qualche modo arenarsi, per lasciare spazio all’ipotesi dolorosa che il tutto sia un rebus senza soluzione.

Ora, se non è possibile comprendere il *perché* della Shoah, si può però spiegarne il *come*. Certamente la scuola nazista, realizzata come un grandioso meccanismo di diseducazione, era riuscita in pochi anni a creare un’allucinazione generale e a distaccare i tedeschi dai basilari principi sociali. Ma ancor più ha consentito la follia nazista la tacita cooperazione della popolazione civile, disposta a mettersi nelle condizioni di non sapere quanto accadeva a pochi chilometri da casa: ossia ad Auschwitz. Al contempo, all’interno del *lager*, il processo produttivo della morte si reggeva anche sulla cosiddetta «zona grigia», ossia quell’area estesa che separava gli aguzzini dalle proprie vittime, e in cui naturalmente vi erano per lo più ebrei che per ovvi motivi di sopravvivenza si erano compromessi con i nazisti (fino ad abbracciarli integralmente divenendo kapo).

Il confronto con la comunità ebraica e con le sue responsabilità è ricercato anche e soprattutto da Giorgio Bassani; e non tanto ne *Il giardino dei Finzi-Contini*, quanto nelle *Cinque storie ferraresi*. Due sono i capi di accusa rivolti.

Il primo è quello di aver voluto l’integrazione ad ogni costo; anche a quello di appoggiare il nascente regime fascista: «Lei non può immaginarlo quanti siano rimasti anche oggi fra noi gli ardenti patrioti», urla Bruno Lattes a Clelia Trotti; e aggiunge poi: «Mio padre [...] oggi, si capisce, fascista non lo è più, nonostante che sia stata proprio la sua tessera del ’22 a valerci la discriminazione. [...] Eppure non giurerei che la prosa del generale Diaz, la quale continua a fare tanto colpo sulle fantasie della maggior

parte dei miei... come debbo chiamarli? ... dei miei cor-religionari, abbia smesso del tutto di far colpo anche sulla sua, di fantasia!».¹⁶ L'invito di Bassani è quello di avviare un rigoroso esame di coscienza, per comprendere quale fu il reale contributo ebraico alla causa fascista (e il pensiero non può non correre ad Hannah Arendt, che in anni coevi si concentrò sulla responsabilità dei capi delle comunità).

Il secondo capo d'accusa riguarda la memoria. *Una lapide in via Mazzini* – con il superstite Geo Josz, che, per ricordare a tutti cosa è stato, è costretto a rindossare gli stracci di Buchenwald passeggiando per Ferrara – suona un campanello d'allarme contro la dimenticanza e soprattutto contro la voglia di chiudere con il passato. E infatti la reazione della gente non è all'insegna della solidarietà, ma del più completo fastidio: «Se ne erano già ascoltate tante, a suo tempo di cose del genere, che a sentirsele propinare una volta di più [...] uno francamente veniva tentato di piantare baracca e burattini e di squagliarsela»¹⁷ (ma considerazioni simili si trovano più tardi anche ne *La storia* di Elsa Morante: «Presto essi impararono che nessuno voleva ascoltare i loro racconti: c'era chi se ne distraeva fin dal principio, e chi li interrompeva prontamente con pretesto, o chi addirittura li scansava ridacchiando»)¹⁸ *Il giardino dei Finzi-Contini* supera questo livello di accusa, e si attiva proprio per la salvaguardia della memoria: narrare le vicende di Micol e di Alberto e di tutta la loro famiglia vuol dire evitare che anche loro, e gli ebrei in genere, finiscano come gli etruschi le cui tombe aprono il romanzo: «Gli etruschi [...] è tanto tempo che sono morti [...] che è

16 G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, in ID., *Opere*, a cura di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 1998, pp. 169-170.

17 *Ivi*, p. 116.

18 E. MORANTE, *La storia*, in ID., *Opere II*, a cura di C. GARBOLI, Milano, Mondadori, 1990, p. 697

come se non siano mai vissuti, come se siano *sempre* stati morti». ¹⁹

Inoltre, ambientando il romanzo non ad Auschwitz ma appunto in città, Bassani prosegue una riflessione che era già centrale in *Gli occhiali d'oro*: quello della segregazione, dell'esclusione, della diversità. Certamente i Finzi-Contini – che parlano un linguaggio tutto loro (il contintico), vivono in una villa appartata e non frequentano le scuole pubbliche – si macchiano del peccato di superbia, declinato nella riservatezza elevata a muraglia difensiva (quella della villa). Ma proprio come Fadigati, anche loro scontano uno scarto rispetto alla norma imperante, che finisce per essere causa sufficiente per la soppressione. E il tema della diversità, peraltro, è centrale in un altro romanzo, di solo un anno successivo al *Giardino*, ossia in *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, nonché più tardi ne *La storia* di Elsa Morante. In quest'ultimo tutti i personaggi, di volta in volta, si trovano costretti a posizionarsi, e a scegliere la propria appartenenza o meno alla comunità ebraica. L'ebraismo diventa dunque un elemento distintivo, se non quando una pericolosa marca, che non può essere eluso; altre forme di integrazione non sembrano previste.

E tuttavia la riflessione di Elsa Morante, ne *La storia* ma già prima nel saggio *Pro o contro la bomba atomica*, si estende anch'essa al tentativo di inquadrare e di spiegare razionalmente e politicamente la tragedia della Shoah: ossia di indicare i colpevoli. I campi di sterminio, infatti, non sono una scheggia impazzita all'interno dell'evoluzione storica, ma l'espressione stessa di una storia costantemente dominata dai potenti. Ed è il lungo monologo di Davide a esprimere un decisivo atto di accusa: «*Campi di sterminio... il nuovo nome della terra l'hanno già trovato...*

¹⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in ID., *pere*, cit., p. 320.

Industria dello sterminio, questo è il vero nome odierno del sistema!». ²⁰ È insomma l'organizzazione sociale nel suo complesso che prevede la soppressione, la violenza, l'usurpazione: e il *lager*, dunque, diventa espressione di tutto questo, ma anche il punto di rottura. Ossia la tragedia che definisce un'intera epoca: il XX secolo.

6. *Ri-raccontare la Shoah*

Nel 1974, oltre *La storia*, esce anche il romanzo autobiografico *Chi ti ama così* di Edith Bruck, in cui l'esperienza di Auschwitz è preceduta dall'infanzia ungherese, e dalle molte peregrinazioni successive (tra cui a Israele). Il dato è da sottolineare perché dimostra che già negli Settanta – come avevano compreso Bassani e Morante – il *lager* non può reggere da solo un'intera narrazione. Il campo sembra saturo, e l'orizzonte di attesa del lettore pare non poter più accogliere storie percepite come già raccontate. La stessa Bruck nel 1999, in *Signora Auschwitz*, mette a parte il lettore del suo senso di svuotamento e di esaurimento provato dopo tanti anni di testimonianza nelle scuole: «l'atteggiamento di alcuni giovani mi tormentava per giorni e notti intere. E vivevo la loro indifferenza come una mia sconfitta». ²¹ Il problema però non risiede solo nell'indifferenza altrui, ma anche nella difficoltà di trovare nuove vie per rappresentare i campi di sterminio, e per evitare quel senso di già sentito, che consuma la tragedia e la rende tollerabile, quando non proprio fastidiosa. Bruck rifiuta la strada percorsa da Spielberg o da Benigni, rei di aver depotenziato la forza d'urto del *lager*, regalando alla «gente [...] simboli rappresentativi vivibili e sopportabili. Il bel narciso nazista, furbo e donnaiolo ma in fondo buono, piaceva. Benigni ancor di più, anche agli

20 MORANTE, *La storia*, cit., pp. 921-922.

21 E. BRUCK, *Signora Auschwitz*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 33.

stessi ebrei». ²² E proprio per questo motivo, dopo una lunga crisi raccontata appunto nel pamphlet del 1999, decide di riprendere il suo impegno di testimone nelle scuole, con formule simili a quelle adottate in precedenza. E allo stesso modo anche Rosetta Loy, sia ne *La parola ebreo* (1997) che in *Cioccolata da Hanselmann* (1997), non cede ad alcun compromesso retorico e stilistico, prediligendo invece una narrazione tradizionale e diretta. E tuttavia le opere di Benigni e di Spielberg in forme diverse cercavano un effetto di straniamento così da rimettere in circolo politico, culturale e civile lo sterminio dei campi. Naturalmente il cinema, per molti motivi, può percorrere questi percorsi con più agilità e anche in maniera più rapida. E tuttavia anche la letteratura ha tentato di ri-raccontare diversamente la Shoah, così da rimetterla in contatto con i lettori (soprattutto quelli nuovi, i più giovani) e con il mondo civile tutto. Può essere un esempio lo sforzo di Lia Levi, che in *Una bambina e basta* (1994) assume il punto di vista dell'infanzia per descrivere gli anni delle leggi razziali e poi della segregazione. È un modo per raccontare la Shoah come non era stato fatto *mai prima*; affinché si creino le condizioni perché tutto questo non accada *mai più*.

22 *Ivi*, p. 73.

IL PRIMO ARPINO: 1952-1962

1. Cominciamo dalla fine

Sei stato felice, *Giovanni* è il primo romanzo di Arpino. La sua ristampa nel 2018 è solo l'ultimo atto di una piccola *Renaissance* che l'autore piemontese sta conoscendo in questi ultimi anni; rinascita che ha preso le mosse dal «Meridiano» del 2009, che raccoglieva le *Opere scelte*,¹ ed è proseguita poi con riedizioni, ristampe e pubblicazioni di inediti o di scritti dispersi e certamente poco noti.² Ora, a parte il caso Rizzoli, che ha licenziato due titoli con la formula della nuova prefazione (*Nuvola d'ira* e *Azzurro tenebra*),³ i casi più interessanti sono quelli della piccola e media editoria: mentre Lindau ha stampato ben cinque

1 Cfr. G. ARPINO, *Opere scelte*, a cura di R. DAMIANI, Milano, Mondadori, 2009.

2 Cfr. G. ARPINO, *Commedia di coniugi felici*, Milano, Henry Beyle, 2013; ID., *Lettere a Rina, 1950-1962*, a cura di A. SISTI e R. ZANINI, introduzione di G. TESIO, Torino, Aragno, 2013; ID., *Contro la fotografia*, con una nota di F. SCIANNA, Milano, Henry Beyle, 2014; ID., *L'ultima osteria*, Bra, Slow food, 2017. A questi volumi sono poi da aggiungere le presentazioni ai pittori edite nei rispettivi cataloghi, riproposti in questi anni (per citarne uno: *Brueghel*, a cura di P. ALLEGRETTI, Presentazione di G. ARPINO, Milano, Rizzoli-Skira, 2015).

3 Nel 2009 la Rizzoli di Milano ripropone in edizione economica («BUR») *Una nuvola d'ira*, già in catalogo dal 1982 (*Con una confessione d'autore*; l'opera, com'è noto, uscì per Mondadori nel 1962). Sempre nella «BUR» esce *Azzurro tenebra* nel 2010 (con *Prefazione* di M. RAFFAELI e una *Nota* di D. ZOFF), già apparsa nel 2007 per una piccola casa torinese, la Spoon River. Questo libro ha poi avuto una fortuna particolare: dopo l'esordio einaudiano (1977) e la riedizione postuma in Rizzoli, esce per Mondadori nel 2016.

opere (dai *Racconti di vent'anni*, giunti addirittura a una seconda edizione, a *Le mille e un'Italia*, fino a opere maggiori come *L'ombra delle colline* e *Randagio è l'eroe*),⁴ Baldini e Castoldi (e Dalai) è uscito con *L'ombra delle colline* (2010), *La suora giovane* (2011) e *Il buio e il miele* (2013); e se altre edizioni estemporanee hanno consentito una costante crescita di edizioni arpiniane,⁵ il 2018 si è aperto con la riedizione dell'opera d'esordio, riproposta da Minimum Fax. Colpisce, in questo elenco, la fisionomia degli editori: Lindau ha certamente un profilo più generalista di altri, eppure nel campo della narrativa tradizionale sembra prediligere l'Ottocento o il primo Novecento europei, anziché la letteratura italiana degli anni Cinquanta-Settanta; e ancor più sorprendenti sono le riedizioni di Baldini e Castoldi, casa editrice nata con l'*imprimatur* del comico e poi comunque volta a soddisfare le esigenze di un «pubblico di massa giovane e giovanissimo, con testi aperti alle contaminazioni, ai nuovi linguaggi e *alle nuove tendenze*».⁶ Ma l'esempio più stridente in questo caso è proprio Minimum Fax: come mai un editore che da sempre cerca di dare di sé un'immagine moderna e non compromessa con le polverose scaffalature accademiche, costruendo quindi il suo catalogo su statunitensi (Carver, Foster Wallace, Bukowski, ecc.) o italiani esordienti o

4 Più nello specifico escono per Lindau (Torino): *Le mille e un'Italia* (2011, con due interventi di G. DE LUNA e M. MASOERO), *Racconti di vent'anni* (2011 e 2017), *Randagio è l'eroe* (2013), *Storie d'altre storie* (2015), *L'ombra delle colline* (2016).

5 Ad esempio *L'ombra delle colline* viene distribuito da «Il Sole 24 Ore» nel 2012, e dalla «Stampa» e da San Paolo (Milano) nel 2017; nello stesso anno Araba Fenice (Boves) licenzia *Gli anni del giudizio*.

6 G.C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 423 (corsivo mio).

quasi (Raimo, Meacci, ecc.), come mai decide di pubblicare *Sei stato felice, Giovanni* del 1952?

Il discorso vale per Minimum Fax, ma per estensione riguarda le precedenti esperienze di Baldini e Castoldi e in parte Lindau, e arriva addirittura a toccare altri autori (Bassani ripubblicato da Feltrinelli, altro editore – almeno in origine – non allineato e percepito come non-istituzionale). Senz'altro il recupero di Arpino, e tanto più da parte di editori non generalisti, deve essere messo in relazione con un cambiamento di paradigma avvenuto negli ultimi anni. Già una parte rilevante della critica, a partire dal nuovo millennio, ha parlato sempre più insistentemente di “ritorno alla realtà”⁷ per la narrativa contemporanea, intendendo con questo un ripristino di una grammatica realistica dopo la lunga parentesi del postmoderno. E chiaramente questa lettura del presente, declinata positivamente da chi la propone, ha condotto a ripensare il Novecento e alcuni suoi nodi essenziali (complice anche il fatto che il Novecento è nel frattempo diventato il “secolo scorso”): il canone di derivazione più o meno avanguardista, volto a dare rilievo ad autori con una più forte vocazione sperimentale (Landolfi, Manganelli, Savinio, la neoavanguardia stessa e ovviamente la centralità di Gadda) è stato progressivamente modificato, secondo la consueta contrattazione culturale, da un gusto più propenso a promuovere narratori tradizionali e, ricorrendo a una formula rapida, *tout court* realisti. All'interno di questo nuovo orizzonte si spiegano le svariate iniziative per il centenario di Bassani, il duplice meridiano per Piero Chiara, o quello, altrettanto

7 Mi riferisco, ad esempio, a *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, sezione tematica a cura di R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO, G. TAVIANI, in «Allegoria», n. 57 2008, pp. 7-93. Ma nello stesso anno esce significativamente F. BERTONI, *Realismo. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2008.

doppio, per Mario Soldati; nonché, ovviamente, il recupero più contenuto di Arpino.

Non è solo il versante della critica accademica ad aver innescato un processo di rivalutazione: le recenti ripubblicazioni arpiniene si spiegano anche alla luce di quanto accade nel mercato della narrativa contemporanea. Certamente alcuni autori che hanno avuto successo negli ultimi anni – Pecoraro, Ferrante, Ammaniti, Piccolo – sono ascrivibili a un codice nuovamente realistico. E dunque nel momento in cui un certo tipo di offerta (la narrativa realistica) che riguarda esordienti e viventi risponde positivamente, è chiaro che quella stessa offerta la si struttura anche attraverso recuperi dal passato. Più specificamente però, appoggiandoci in questo passaggio a chi ha scandagliato a tappeto tutta la produzione degli ultimissimi decenni, il riemergere di una narrativa realistica non è approdata alla ripresa di moduli per così “non problematici”, ma al contrario ha incamerato quella disposizione al dubbio e una certa sfiducia nel raggiungimento della verità, secondo dettami modernisti prima ancora che postmoderni. Questo suggeriscono ad esempio i lavori di Gianluigi Simonetti e Carlo Tirinanzi de Medici:⁸ in forma diversa i due notano un ritorno a una narrativa che vuole descrivere il mondo circostante, ha una complessiva fiducia nel suo mandato, si affida a una trama lineare come dimostrazione di una messa in ordine del mondo; e tuttavia permangono zone d’ombra, elementi incomprensibili, personaggi che non possono mai essere ridotti a una spiegazione razionale; inoltre una certa sensibilità sociale e latamente politica non assume mai un sapore ideologico, ma si connota sempre come presa di posizione personale e autonoma.

8 Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, e C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

Ebbene queste grandi direttive sono le stesse che guidano la produzione romanzesca di Arpino, il quale è a tutti gli effetti uno scrittore realista, che ha attraversato il modernismo (almeno come lettore), per detergerlo dei suoi tratti più sperimentali e trattenerne solo una certa visione del mondo. Come ha ben sintetizzato Guerriero (sia pure riferendosi a Moravia e non ad Arpino), «naturalmente non si tratta di una restaurazione, ma piuttosto della metabolizzazione di quanto di nuovo il modernismo ha portato. Siamo ormai in una fase diversa: anche il modernismo sta diventando “tradizione”».⁹ Inoltre Arpino, ma potremmo citare nuovamente Bassani, Chiara, Soldati, è romanziera che osserva e descrive la realtà sociale nella quale è inserito, la giudica e la assolve di volta in volta; ma non è comunista (come non lo sono gli altri menzionati pocanzi) ed è dichiaratamente allergico a qualsiasi ideologia sovrastante. Si tratta insomma del classico intellettuale/ scrittore di sinistra, che però non parla a nome di un gruppo, e rappresenta solo sé stesso; come molti autori di oggi che ottengono successo. Sicché non può stupire che alcuni editori, e soprattutto quelli con una fisionomia più marcata che cercano di essere al passo con i tempi, abbiano iniziato a ripubblicare *Sei stato felice, Giovanni, Gli anni del giudizio*, ecc.

2. Una rapida verifica dei valori

Ma risponde al vero l'immagine che implicitamente l'editoria italiana restituisce di Arpino? Le sue origini sembrano dire di sì. Arpino esordisce nei «Gettoni» di Vittorini nel 1952, ossia in un momento in cui il neorealismo, così come si era imposto dall'immediato dopoguerra, aveva ormai esaurito la sua spinta propulsiva e sembrava

⁹ S. GUERRIERO, *Le riviste e l'editoria*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 193-210, a p. 210.

destinato alla riproposizione di moduli rodati e ripetitivi. In fondo, all'interno della confusa linea editoriale seguita da Vittorini nei «Gettoni» (in cui convivevano il lirismo de *Il deserto della Libia* di Tobino e lo sperimentalismo di *Fumo, fuoco e dispetti* di Leonetti), l'unica vera direttiva era quella di superare la stagione neorealistica, e il suo correlato apparato di ideologia, di manicheismo e di progettualità politica:¹⁰ questo è ciò che proclamano compulsivamente le quarte di copertina firmate dallo stesso direttore.¹¹ L'esordio di Arpino, al secondo anno della

10 Ancora valide appaiono in questo senso le riflessioni di Ferretti: «Una larga zona dei “Gettoni” comprende romanzi e racconti dedicati a una materia facilmente etichettabile come *neorealistica*, nell'accezione più estrinseca del termine: materia che aveva già alimentato molta letteratura di guerra e di dopoguerra, di “scoperta” di un'Italia provinciale, paesana, e soprattutto meridionale. Contenuti già sfruttati, allora, ma assunti nelle opere scelte da Vittorini e nelle sue giustificazioni di queste scelte, in una prospettiva assai diversamente articolata. Nei confronti del neorealismo, anzitutto, Vittorini si era poso da tempo in una posizione polemica. [...] la sua posizione aveva sempre avuto un taglio problematico, che lo portava a distinguere all'interno del neorealismo medesimo, con oscillazioni talora anche contraddittorie» (G. FERRETTI, *La stagione dei «Gettoni»*, in ID., *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981², pp. 367-373: p. 367). Ma sui «Gettoni», cfr. almeno *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di V. CAMERANO, R. CROVI, G. GRASSO, con la collaborazione di A. TOSONE, Introduzione e note di G. LUPO, Torino, Aragno, 2007.

11 Emblematico è il risvolto a Fortunato Seminara, *Il vento nell'oliveto* (1951): «[*Le baracche*] era forse la prima manifestazione italiana della nuova ondata di populismo che ha preso il nome di neo-realismo. Poi Seminara non ha pubblicato più nulla. E in questo momento che il neorealismo ripete motivi ormai convenzionali su temi sempre più schematici e sempre più velleitari, Seminara ritorna con un romanzo, *Il vento nell'oliveto* [...]. Il neorealismo avrebbe bisogno di molti libri come questo

collana, lo stesso in cui escono *Fausta e Anna* di Cassola e *I ventitré giorni della città di Alba* di Fenoglio (oltre che il già citato Tobino o ad esempio il Calvino del *Visconte dimezzato*), è uno dei tasselli con cui Vittorini cerca di dare vita a una stagione nuova, o almeno di riprendere quel «lavoro di rinnovamento che negli anni tra il 1932

per potersi ritrovare in campo aperto» (E. VITTORINI, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. DE MICHELIS, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 36). Ma anche negli altri riecheggiano gli stessi toni: così *Fausto e Anna* di Cassola (1952) è «cronaca psicologica di un'epoca» (ivi, p. 41); Fenoglio, ne *I ventitré giorni della città di Alba* (1952) è «fuori d'ogni descrittiva regionalistica» (ivi, p. 47); quella de *Il sergente della neve* (1953) di Rigoni Stern è «l'unica testimonianza del genere da cui si riceve un'impressione più di carattere estetico che sentimentale o polemico, o insomma pratico» (ivi, p. 56); mentre *Il mare non bagna Napoli* di Ortese (1953) viene pubblicato «malgrado il verismo un po' facile di alcune sue pagine» (ivi, p. 60); all'opposto Carlo Montella (*I parenti del Sud*, 1953) «appartiene a quel tipo di scrittori per cui il vero e unico modo di rappresentare il mondo è quello di metterlo in burla» (ivi, p. 66); Renzo Biason (*Sagapò*, 1953) «non ci racconta [dei soldati italiani in Grecia] che in via indiretta, o comunque subordinata» (ivi, p. 68); Calvino, con *L'entrata in guerra* (1954) si contraddistingue per un «senso di realismo a carica fiabesca» (ivi, p. 81; peraltro qui si rovescia quanto detto per il *Visconte*: «sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia in un senso di fiaba a carica realistica»: cfr. ivi, p. 43); «Guarnieri [*Utopia e realtà*, 1955] cerca nella realtà quale è quello ch'essa potrebbe essere, e la rappresenta impregnata di una verità ideale» (ivi, p. 117). Per questo motivo Vittorini, presentando *Il Dio di Roserio* di Testori (1954) può affermare che «Le vie del realismo, nell'arte, sono sempre state infinite, e ritornano ad esserlo» (ivi, p. 103); dove quell'«infinite» è da opporre alla visione monologica del neorealismo resistenziale che permetteva solo una via di accesso alla realtà. Di Arpino invece viene elogiata una certa «disinvoltura che gli permette di trattare in modo unitario una materia composita» (ivi, p. 45).

e il 1942 produsse una svolta della letteratura italiana»¹² (sono le parole di Vittorini sul risvolto de *Il deserto della Libia*). Arpino insomma si configura nella geografia vittoriniana, e in fondo in quella generale e condivisa, come uno scrittore realista e non neorealista; e dunque attento sì alla realtà sociale ma non politico e ideologico, fermo nel raccontare il mondo materiale ma onesto nel prendere atto «di quell'umano *veramente inconoscibile*, del *mistero* che siamo»,¹³ propenso a una narrazione ordinata e lineare ma pronto ad accogliere le contraddittorie riflessioni dell'io. Sicché Arpino si introduce nel panorama letterario italiano come un romanziere che si riconnette (senza dichiararlo) al “nuovo realismo” inaugurato da Moravia nel 1929 con *Gli indifferenti*, subito portato avanti da Brancati, Silone, Morante, Jovine, ecc., ed estraneo al manicheismo dogmatico e alla rappresentazione non problematica del neorealismo. È questo il motivo per cui viene lanciato da Vittorini e oggi riproposto da Minimum Fax e altri.

12 Ivi, p. 39. L'operazione di Vittorini, compiuta tramite Arpino, non fu tuttavia unanimemente riconosciuta. Si pensi ad esempio alla dura stroncatura di Banti (che in realtà attaccava tutta la collana dei «Gettoni»), in cui ad Arpino viene rimproverato di essere «l'ottimo adepto di una accademia che non è stata scuola: instancabile nell'alludere alle solite storie di vagabondi». E quanto poi all'assenza di radici letterarie di Arpino, sottolineata da Vittorini nel risvolto di copertina per evidenziare la novità dell'autore, Banti replica: «In verità a noi pare piuttosto che le radici dell'Arpino siano rintracciabili in una fedeltà tanto abile quanto “letteraria” al modello dell'indimenticabile chitarrista torinese di *Prima che il gallo canti*: una fedeltà che si risolve in lezione bene imparata, da primo della classe: non certo in frutto di una vita sofferta e meditata» (A. BANTI, *Scuola o Accademia?*, in EAD., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 149-151: p. 150).

13 G. ARPINO, *Un delitto d'onore*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 339-494: p. 494 (corsivo mio).

Ma – ed è la stessa domanda che ci siamo posti prima, ma diversamente articolata – siamo proprio sicuri che questa definizione, che – ripeto – si ricava implicitamente solo su base indiziaria, possa esaurire il capitolo su Arpino? O invece questa lettura tiene solo fino ad una certa altezza e poi deve essere rimossa o comunque rimodulata? Dichiarato in maniera più esplicita, se questa ipotesi di lettura è fondata, può essere estesa anche alla produzione della seconda metà degli anni Sessanta? Come reagisce un autore *midcult* quale è Arpino al terremoto del 1963? Il problema non riguarda soltanto Arpino, ma si estende a buona parte della narrativa italiana di un certo periodo, cioè quella che ha segnato il campo subito dopo il neorealismo, ossia negli anni Cinquanta. Per questa ragione il caso Arpino diventa particolarmente interessante: non è solo il recupero di uno scrittore che merita, ma è anche una sorta di *case study* per comprendere i movimenti tellurici che hanno smosso il secondo Novecento italiano.

3. *La poetica di Giovanni Arpino*

In realtà, leggendo la critica di riferimento – l'introduzione di Damiani alle *Opere scelte* ad esempio – si riscontra spesso l'equivoco opposto a quello da noi paventato: quello dello scrittore che «ricomincia da capo ogni volta, preferendo l'insicurezza a ogni posizione acquisita», mosso da un insaziabile «gusto della sfida o dell'agonismo», e con una spiccata «vocazione all'isolamento e all'eccentricità». ¹⁴ E la multidirezionalità di Arpino non si

14 R. DAMIANI, *Arpino e la sua ombra*, introduzione ad ARPINO, *Opere scelte*, cit., pp. XI-LVI; le citazioni sono risp. alle pp. XX, XXI, XXIV. Curioso è che Damiani, che costruisce tutto il saggio sul concetto di eclettismo, apra il suo scritto sostenendo: «È sorto un malinteso, sin dal primo romanzo di Arpino, che ha contribuito a fissarlo nell'immagine di uno scrittore irregolare e anomalo, più di quanto egli stesso avrebbe voluto» (ivi, p.

riscontrebbere solo lì dove è evidente e a conti fatti innegabile, ossia nel continuo andirivieni da un genere all'altro (poesia, favole, giornalismo, oltre che la narrativa in tutte le sue forme), ma anche all'interno della stessa parabola romanzesca: ogni singolo romanzo infatti sarebbe espressione di un'autonoma ricerca e di una specifica sperimentazione, sempre in discontinuità con quanto precedentemente pubblicato. Quella che si impone dunque, nel saggio di Damiani così come in una vulgata prontamente acquisita dai giornali e dalle storie letterarie, è l'immagine di «un solitario dissenziente in rotta con l'establishment».¹⁵

La figura del «dissenziente» viene poi facilmente tralata in quella del «dissidente» da un punto di vista politico. Lo status di intellettuale disorganico, che parla con voce autonoma e non integrata con strutture più complesse (il partito), è l'immediata conseguenza dell'ecclettismo riscontrato nella produzione romanzesca.¹⁶ Secondo Nicola Merola, ad esempio, Arpino sarebbe un «autore che contro gli schematismi ha istruito un processo spietato e silenzioso», e che si è distinto nel panorama letterario per un «rifiuto del manicheismo [che però] non si traduce in

xI). Di avviso non molto diverso era, implicitamente, Scrivano, per il quale già il secondo romanzo «si presenta con un volto nuovo» (R. SCRIVANO, *Arpino*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 46). Si arrocca sull'immagine dello scrittore ecclettico, in cui l'ecclettismo è anche un limite, S.S. NIGRO, *Il Bruegel di Torino*, rec. ad ARPINO, *Opere scelte*, cit., apparsa ne «Il Sole 24 ore», 17 luglio 2005, p. 33. Immagine che in qualche modo viene perpetrata fino ad oggi, se la recente edizione di Minimum Fax viene accolta da una recensione che dice già tutto nel titolo: G. MALATESTA, *Giovanni Arpino, l'irregolare*, in «Rivista Studio», 4 aprile 2018, www.rivistastudio.com (sito consultato il 9 dicembre 2018).

15 DAMIANI, *Arpino e la sua ombra*, cit., p. XLIX.

16 Cfr. ad esempio A. MONTI, *Giovanni Arpino. Premio Strega 1964*, in «Belfagor», vol. 19 1964, fasc. 5, pp. 585-94.

ignavia». ¹⁷ Tuttavia, rispetto a quella di Damiani, la lettura di Merola è più articolata: il critico infatti riduce la forza centrifuga rinvenuta da Damiani a una «divaricazione», e vede ne *L'ombra delle colline* (1964; e si presti attenzione alle date) «confluire i due filoni che si erano delineati nella produzione di Arpino, quello autobiografico di *Sei stato felice, Giovanni* e quello post-resistenziale degli *Anni del giudizio* e della *Nuvola d'ira*». ¹⁸ In sostanza secondo Merola esisterebbero, almeno fino al '63-'64, due Arpino: lo scrittore che aderisce istintivamente alla vita e che descrive il mondo senza mediazioni culturali e ideologiche; e il romanziere più goffo che paga dazio a un'ideologia in cui non crede, concedendosi a modelli già consumati. Non stupisce pertanto che secondo Merola «furono perciò presto dimenticati *Gli anni del giudizio*, del 1958, e *Una nuvola d'ira*, del 1962, che rivelavano la solitudine della vecchia guardia comunista»; ¹⁹ una dimenticanza che viene volutamente accolta anche nel «Meridiano», in cui le due opere sono appunto assenti. ²⁰

17 N. MEROLA, *Temi forti e uomini deboli nei romanzi di Arpino*, in «La vita o è stile o è errore». L'opera di Giovanni Arpino, a cura di M.C. PAPINI, F. FASTELLI, T. SPIGNOLI, Pisa, ETS, 2018, pp. 9-30: pp. 17 e 20.

18 Ivi, p. 21.

19 Ivi, p. 11.

20 La selezione delle opere compiuta dal curatore del «Meridiano» desta più di una perplessità. In particolare colpisce, all'interno di un'edizione quale appunto quella mondadoriana che si caratterizza per il suo valore canonizzante e storicizzante, la scelta di non inserire *Una nuvola d'ira*, ossia di un romanzo che fu oggetto di particolare interesse da parte della critica, e che senz'altro costituisce una tappa importante, benché problematica, del percorso arpiniano. Inoltre senza *Una nuvola d'ira* non si comprende il contraddittorio rapporto tra Arpino e la politica, la sinistra italiana e il PCI in genere. Ma se si nota che nel «Meridiano» manca anche *I giorni del giudizio*, si arriva alla conclusione che ad essere stata estromessa è la produzione

Ora, leggendo con distacco storico e critico, si fatica a sostenere che i romanzi di Arpino siano inconciliabili gli uni con gli altri (secondo quanto sostiene Damiani) o comunque irriducibili a un unico comun denominatore (come invece suggerisce Merola). Al contrario, ciò che emerge nell'iter romanzesco di Arpino è una certa unitarietà. Almeno fino a una certa altezza: ossia almeno fino all'*Ombra delle colline*, indicato dallo stesso Merola, e prima ancora da Veneziano, come un momento di svolta nella poetica arpiniiana.²¹

Se si analizzano i cinque romanzi scritti nel decennio 1952-1962, quindi dall'esordio a *Una nuvola d'ira* (*Sei stato felice*, *Giovanni*, 1952; *Gli anni del giudizio*, 1958; *La suora giovane*, 1959; *Un delitto d'onore*, 1961; *Una nuvola d'ira*, 1962), si nota come i tratti costitutivi si ripetano da un volume all'altro.

In primo luogo questi cinque romanzi si caratterizzano per una *narrazione lineare*, priva di particolari analessi e prolessi. Al contrario il tempo è scandito prevalentemente

più marcatamente politica; forse con l'obiettivo di ricondurre Arpino a quell'area politicamente laica, e per certi aspetti scettica, che ha occupato gran parte del campo romanzesco, o meglio del romanzo tradizionale italiano. Ora, sia chiaro, Arpino non è mai stato un autore comunista, né impegnato: e infatti questi due romanzi sono indispensabili non per riverniciare di rosso la sua opera (sarebbe un falso), quanto perché interagiscono dialetticamente con la restante produzione, e ne costituiscono parte integrante.

21 Dello stesso avviso Veneziano che, riferendosi all'*Ombra delle colline*, scrive: «L'apertura di prospettiva è allora il tenersi attaccati alla realtà, superando le sterili forme di controllo intellettualistico della realtà. In questo senso il viaggio verso i propri luoghi dell'infanzia e nelle proprie esperienze passate non è inutile, perché contiene questa importante prospettiva, che, specie nell'Arpino della trilogia di Domingo, Giuan e Piumatti, sarà ulteriormente sviluppata» (G.M. VENEZIANO, *Giovanni Arpino*, Milano, Mursia, 1994, p. 66).

dagli eventi, che si succedono gli uni agli altri con regolare progressione. È l'azione infatti il vero orologio della storia: in *Sei stato felice*, Giovanni si tratta delle avventure del protagonista, che deve riuscire a pagare i debiti che ha nel quartiere; ne *Gli anni del giudizio* sono i giorni della campagna elettorale del 1953 a scandire la clessidra, e le correlate azioni dei personaggi (un comizio di Ugo, la gravidanza di Antonietta, e quella di Ester); ne *La suora giovane* gli incontri tra Antonio e Serena; in *Un delitto d'onore* si concentrano tradimento, vendetta, omicidio, processo, con una linearità che non conosce deroghe (ad eccezione di una breve parentesi sugli studi universitari di Gaetano in America); *Una nuvola d'ira* racconta le vicende tra tre personaggi legati da un triangolo amoroso, che si conclude con un incidente stradale – una sorta di suicidio – di uno dei tre.

La linearità della trama è però conseguenza di un elemento ancor più basilare. Tutti i romanzi si costruiscono, secondo un principio da ricondurre alla tradizione, sull'*attesa del finale rivelatore*. È l'ultima pagina infatti che rivelerà se il protagonista ha raggiunto il suo obiettivo: Giovanni pagherà i suoi debiti e si stabilizzerà? Il PCI di Ugo riuscirà almeno a Bra a vincere le elezioni? Antonio e Serena conosceranno un "e vissero felici e contenti"? Gaetano verrà assolto per il suo delitto d'onore? E, infine, Angelo, Sperata e Matteo riusciranno a trovare un equilibrio nel loro complicato, anticonformista e potenzialmente naturale (non borghese) *menage à trois*? Sia pure da prospettive diverse, i cinque romanzi hanno un impianto tradizionale, che crea nel lettore un'aspettativa su come si concluderà la vicenda raccontata. Il rifarsi alla struttura essenziale della narrativa – trama lineare, che con *velocità costante* e costruzione sintattica basilare²² condu-

22 Secondo Spinazzola la gran parte della narrativa italiana anni Cinquanta è caratterizzata da una «sintassi semplificata però rispettosa dell'ordinamento paratattico, senza

ce verso la fine – dà vita a opere di alta leggibilità, capaci di venire incontro anche alle esigenze di un pubblico di lettori sempre più ampio: è questo uno dei tratti distintivi della produzione fino ai primi anni Sessanta.

L'altro aspetto che contraddistingue la narrativa arpiniana è la *precisione geostorica*. Anche quando non nominati, i luoghi della vicenda sono facilmente riconoscibili: si prenda ad esempio Bra ne *Gli anni del giudizio*, che può essere identificata attraverso «la statua del beato Cottolengo²³ circondata al venerdì, giorno di mercato, dai banchi dei negozianti di stoffe e di sandali»,²⁴ mediante altri tratti distintivi e grazie agli altri centri vicini tutti sempre chiamati per nome (e tra questi Torino dove appunto Ugo lavora). Ma ciò che davvero caratterizza la pagina di Arpino è la *storicizzazione dello spazio*. L'attenzione geografica infatti non ha mai obiettivi bozzettistici, non è

troppe concessioni ai solecismi del parlato» (V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 16). Nel caso di Arpino «concessioni» al parlato si trovano soprattutto nel discorso libero diretto: «Castiglia, si tenne tra i denti e le labbra, *accidenti al grandissimo fesso, sì, ma che gran gesuita*» (ARPINO, *Un delitto d'onore*, cit., p. 494, corsivo mio).

23 Impossibile non notare come il romanzo di Arpino che affronta le elezioni del '53 si svolga sotto l'egida della statua del Cottolengo, secondo un binomio, com'è noto, che è strutturale in *La giornata d'uno scrutatore* di Calvino. Ma tracce – casuali o consapevoli è difficile dirlo – arpiniane in Calvino si trovano anche altrove. Si pensi a Giovanni che è costretto a inventare città mai conosciute per compiacere Maria, secondo un principio che sembra contenere *in nuce* le future *Città invisibili*: «Voleva sempre che le raccontassi di altre città, e dovevo inventarne di quelle mai viste tutte per lei. Tra le città inventate quella che le piaceva di più era Parigi, riuscivo a inventarla molto bene ogni volta. Con Venezia riuscivo meno, a parte gli odori e certe notti» (ARPINO, *Sei stato felice, Giovanni*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 5-221: p. 191).

24 ARPINO, *Gli anni del giudizio*, cit., p. 31.

gratuita, e non si riduce nemmeno a un facile dazio pagato ad esigenze realistiche (banalmente: comunicare al lettore dove si svolge la vicenda). L'ambiente diegetico è colto, oltre che nei aspetti sociali,²⁵ in un preciso momento storico, ed esprime con precisione – e sono queste le pagine migliori di Arpino – tutte le sue sfumature. Quella di *Sei stato felice, Giovanni* non è una Genova ideale, ma quella specifica del dopoguerra e del sottoproletariato, stritolato tra dannazione e virtù.²⁶ Mentre ha dinamiche più metropolitane la Torino di *Una suora giovane*²⁷ e di *Una nuvola d'ira*: il primo con un focus sulla piccola borghesia, l'altro sul mondo operaio, ma entrambi attenti a quel grigiore e al contempo a quella fiducia che caratterizzavano gli anni Cinquanta. Non è cittadina invece l'ambientazione de *Gli anni del giudizio*, che predilige la piccola provincia, che arranca e che tenta faticosamente di stare aggrappata alla grande storia e a quanto succede a Torino e a Roma. In

25 Si pensi alla precisione con cui, nella prima pagina di *Sei stato felice, Giovanni*, il narratore descrive ciò che vede dalla finestra; la nominazione degli oggetti e degli elementi, oltre ad avere un chiaro intento espressionistico (isolare particolari), serve a dare al lettore subito l'indicazione del contesto sociale nel quale si svolge l'azione: «La finestra aveva un muro e un fumaiolo di fronte; quando pioveva forte la grondaia dell'altra casa mi ributtava l'acqua sui vetri. La grondaia era piena di terriccio, scatole vuote di fiammiferi e un po' di verde era cresciuto tra le scatole» (ARPINO, *Sei stato felice, Giovanni*, cit., p. 7).

26 Marcata è ad esempio in *Sei stato felice, Giovanni* la precisione toponomastica: «Via di Prè», «piazza del Fossatello», «salita di San Siro», «via Gramsci», ecc.

27 L'irruzione della storia, che permea il luogo e anche il personaggio, è presente sin dalla pagina di apertura del diario; nella sua autopresentazione Antonio scrive: «Ho fatto tre anni di guerra, di cui uno in Croazia, e durante la repubblica di Salò riuscii a starmene senza fastidi in una cascina dell'Astigiano» (G. ARPINO, *La suora giovane*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 223-337: p. 226).

questo modo Arpino dà vita a quelle *Cronache degli anni Cinquanta* che Calvino non riuscì a portare a termine, ma che consapevolmente anche lui si prefiggeva di raccontare: mondo provinciale, città e metropoli industriale trovano rappresentazione, così come borghesia, proletariato e sottoproletariato. Non rimane escluso da questo discorso *Un delitto d'onore*. Ambientato all'alba del fascismo, il romanzo descrive qualcosa di ulteriore rispetto alla provincia rappresentata ne *Gli anni del giudizio*: il mondo ancora feudale dell'avellinese, immobile e restio ad ogni sollecitazione esterna. O meglio non a tutte, poiché proprio alle urlate parole fasciste la piccola comunità sembra prestare ascolto:²⁸ ancora una volta la storia si impone, così come accade negli altri romanzi con il dopoguerra, con le elezioni del '53, con il PCI togliattiano. Insomma anche sotto questo aspetto Arpino ricalca moduli per così dire ottocenteschi-tradizionali: una vicenda personale che si muove all'interno di un affresco storico che non è solo sfondo, ma inevitabile reagente. Dunque non solo l'ambiente, ma

28 Si veda nel primo capitolo l'incontro, tra il minaccioso e (almeno in parte) riguardoso, che avviene tra i fascisti e Gaetano Castiglia: «Avevano evitato il paese ora montavano lungo una strada più erta, chiusa tra cespugli di giovani castagni. A una curva due uomini erano fermi, le biciclette appoggiate l'una all'altra. Anche il carrozino fermò. I due uomini portarono la mano alla fronte per salutare il dottor Castiglia. "Aspettiamo sempre una vostra visita, dottore," sorrisero. Avevano musi stretti e scuri, e sulla nera camicia spiccavano alcuni nastrini, una medaglia. "Dottore" riprese il più piccolo dei due. "Se volete favorirci... Al nostro circolo, sabato sera, c'è l'avvocato farina. Un milanese, sapete...". "Può darsi" sorrideva Castiglia. "Dottore, appena faremo il governo, eh?, voi sarete il nostro sindaco...". "Non corriamo, non corriamo" sorrideva Castiglia socchiudendo le palpebre. Avviò il cavallo, i due ancora salutavano con la mano alla fronte, poi aperta in alto. "Chi erano?" domandò Sabina. "Niente. Fascisti. Mi vogliono con loro"» (ARPINO, *Un delitto d'onore*, cit., p. 346).

anche il personaggio è, nell'opera di Arpino, un preciso prodotto storico.

Ciò non induca a credere però che Arpino ritorni davvero all'Ottocento. C'è uno scarto incolmabile tra il modello classico e la sua riformulazione novecentesca. Lo si nota facilmente analizzando lo *statuto del personaggio*. Benché sia l'azione a ritmare il flusso temporale, i personaggi di Arpino – come prima quelli di Moravia ad esempio o quelli coevi di Bassani e soprattutto di Ginzburg – si caratterizzano per la loro vita psichica: le loro azioni e ancor più i loro atti mancati sono espressione dei loro pensieri e della loro visione del mondo. Del resto, per quanto sia banale ricordarlo, non si comprendono *La suora giovane* o *Una nuvola d'ira*, se non ci si confronta con le riflessioni dei protagonisti; riflessioni che però spesso vengono smentite, così come i desideri, dalle successive azioni. Insomma viene meno il canonico rapporto di causa ed effetto, che già il primo Novecento aveva accantonato. Tuttavia rispetto alla stagione sperimentale di Svevo e Tozzi, in Arpino non si segue analiticamente la produzione di pensiero dell'eroe: semmai se ne dà una sintesi,²⁹ la si affida a descrizioni di ambienti³⁰ o di gesti,³¹ la si esprime attraverso il dialogo

29 Valga, a mo' di esempio generale, la seguente citazione da *Sei stato felice, Giovanni*: «Ecco, ero io, ero sempre stato così, con questo Mario o un altro. Pensai a mio padre e mia madre che non sapevano più niente di me e gli dissi di essere felici. Io ero felice» (ARPINO, *Sei stato felice, Giovanni*, cit., pp. 24-25).

30 Facile, ad esempio, è la rappresentazione dello spazio naturale, volto a rendere lo stato d'animo di Gaetano, a sua volta espresso con una metafora, in *Un delitto d'onore*: «Ritornò alla finestra. Il silenzio notturno, ora completo, non lo consolava. Vide il lampo nero di un uccello rapace scattare dal giardino. Una fredda furia gli saliva dal petto al cervello, gli inchiodava i denti» (ARPINO, *Un delitto d'onore*, cit., p. 382).

31 Si pensi alla descrizione dei gesti abitudinari e ripetitivi di Antonio Mathis, che esprimono fedelmente il senso di sottrazione di vita a cui il personaggio si è condannato: «Alla sera,

che occupa uno spazio rilevante quando non totale nella pagina;³² in altri rari casi si ha accesso a un (ordinato e lineare) monologo interiore.³³ Insomma da un lato si prende atto che il *post hoc ergo propter hoc* è inapplicabile e che dunque i personaggi sono imprevedibili, anche perché spesso vittime delle loro stesse ossessioni (*Un delitto d'onore* ad esempio; ma non è molto più raziocinante, ad esempio, il calviniano Quinto Anfossi de *La speculazione edilizia*); dall'altro tutto questo viene sbrigato rapidamente in quanto negli anni Cinquanta è ovvio che il personaggio (e prima ancora la persona) funziona così. È questo ciò che si vuol sostenere quando si afferma che il *modernismo diventa tradizione*.

bevendo il mio solito tè casalingo – da qualche mese salto il pasto, avendo deciso di dimagrire: per questo, uscendo all'ufficio alle sei, vado a casa, nelle ore in cui gli impiegati scapoli come me cercano una trattoria – ho finito la *Monaca* di Manzoni. Mi ha interessato molto poco, anche se è piena di spirito. La mia storia è troppo diversa. In casa, in queste ore, cambio l'acqua ai canarini, ascolto le revolverate, gli urli, lo scalpitar di zoccoli, gli sbattimenti di seggiole che si succedono in un cinema parrocchiale a pochi muri di distanza» (ARPINO, *La suora giovane*, cit., p. 243).

32 Questo fenomeno si riscontra in maniera abbastanza uniforme in tutti e cinque i primi romanzi.

33 È ancora il romanzo d'esordio a fornire gli esempi migliori. Si legga ad esempio questo passo, in cui Giovanni fa i conti con sé stesso e valuta un'eventuale relazione con Giovanna: «Capii che se continuavo così mi sarei innamorato di Giovanna. Forse lo ero già un poco, forse perché camminava come una ragazza a cui un tempo avevo voluto bene. Quale tempo? Nessun tempo. Al diavolo il tempo. Giovanna. Ciao Giovanna che non porti rossetto, che raccogli marinai, che non hai voluto salire fino a questo letto, che scrivi biglietti postali celesti alla sorella di Sassari, che mi hai rammendato la camicia, che mi sei debitrice di duecento lire, che mi hai regalato due, no tre "nazionali", ciao, cara amore va' all'inferno puttana prima che mi innamorai» (ARPINO, *Sei stato felice, Giovanni*, cit., pp. 33-34).

Contribuisce a creare un senso di spaesamento e di non piena raggiungibilità del vero lo *statuto del narratore*. In quattro dei primi cinque romanzi il narratore è omodiegetico e dunque per natura non portatore di verità superiore (ma qualcosa di simile accade in molti romanzieri coevi: si pensi ad esempio a *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, a *Valentino* e a *È stato così* di Ginzburg, a *La nuvola di smog* o a *Una giornata di uno scrutatore* di Calvino). Inoltre questo narratore in più di un'occasione si concentra sui propri dubbi e incertezze, mettendo a parte il lettore di un'imperscrutabilità del reale che non può essere superata in alcun modo. In questo senso non è mai menzognero, ma non per questo attendibile: la sua non-onniscienza e soprattutto la sua incapacità di comprendere il reale lo espongono continuamente al rischio dell'errore e della misinterpretazione. Questa dinamica è particolarmente evidente ne *La suora giovane*, la cui vicenda è raccontata dallo stesso Antonio Mathis sotto forma di diario.³⁴ Insomma quello che qui ci interessa sostenere è che Arpino concilia la divaricazione io-mondo (dove tra i due poli non c'è corrispondenza) con una narrazione lineare, apparentemente causale, che procede per azioni ed è inevitabilmente protesa verso la fine rivelatrice.

4. L'unità tematica

La dicotomia io-mondo – che a sua volta chiama in causa l'attendibilità/inattendibilità del narratore e la linearità della trama, i pensieri del personaggio e le sue azioni, la

34 Fa eccezione rispetto a questa dinamica *Un delitto d'onore*, che ha un narratore eterodiegetico, onnisciente. Negli altri casi la vicenda è narrata dal protagonista (*Sei stato felice, Giovanni*) o dal personaggio femminile (*Una nuvola d'ira*, con Sperata che è una dei tre protagonisti; e da Ester in *Gli anni del giudizio*). Come appena detto, è invece un diario *La suora giovane*.

digressione e la causalità imperfetta – si struttura attorno a un nucleo tematico che, travestito in forme diverse, attraversa tutti i primi cinque romanzi di Arpino: il dissidio legge-justizia. L'antico dilemma è centrale in *Un delitto d'onore*, in cui la legge confligge con una giustizia che Gaetano sente di dover assecondare soprattutto nei confronti di sé stesso: il disonore subito dalla moglie, e poi per ricaduta anche da lui, deve essere riscattato e vendicato. Così infatti impone una morale autonoma che è propria del personaggio. E poco importa che la legge invece lo vieti e lo condanni: l'efferatezza dell'omicidio, sproporzionato rispetto a qualsiasi codice, dimostra l'urgenza di affermare una propria giustizia, mentre il disinteresse di Gaetano per le susseguenti vicende giudiziarie (per la legge insomma) è la dimostrazione di quanto i due poli siano in conflitto e mai riducibili l'uno all'altro. Ma è da notare soprattutto che Arpino evita anche di raccontare quale sarà l'esito del processo: l'obiettivo non è quello gaddiano del *Pasticciaccio*, ossia di chiudere con un finale aperto, quanto di mantenere ben definito l'oggetto del racconto, ossia la contrapposizione tra giustizia che deriva da una morale del protagonista e una legge normativa che vale per tutti.³⁵

Ma può esserci una giurisprudenza, ossia un valore superiore, che possa davvero soddisfare l'esigenza del singolo? A ben vedere è questo il problema che affrontano sia Giovanni – che deve conciliare la propria irrefrenabile vitalità con il rispetto delle leggi comunitarie: pagare i debiti – sia Antonio Mathis e Serena (*La suora giovane*),

35 Del resto dopo il delitto, la vicenda di Gaetano è conclusa: dopo che l'onta che ha macchiato l'onore viene lavata nel sangue, il protagonista può ritirarsi dal mondo. È un fallito e un vincente al tempo stesso: fallito perché il suo progetto matrimoniale e di capo famiglia non è mai decollato; vincente perché ha reagito nell'unico modo degno, secondo i suoi parametri, e ha punito i colpevoli della sua sconfitta.

che devono abbattere un tabù sociale. Così come contro una convenzione si battono Angelo, Sperata e Matteo in *Una nuvola d'ira*: e in questo caso la convenzione paradossalmente non è la monogamia, ma la convinzione, tutta ideologica (e dunque superiore), che la gelosia sia un sentimento borghese.³⁶ Il tentativo di aderire a questa legge trascendentale conduce i tre personaggi a una tensione ingestibile, e conseguentemente a una catastrofe inevitabile. Infine anche Ugo (*Gli anni del giudizio*), per motivi simili, soffre, cercando di aderire a un'ideologia, quella del partito ancor più che quella comunista, che sente ogni giorno meno sua.³⁷

36 Lo rilevava a caldo già la recensione di Piero de Tommaso (*Arpino e le antinomie della coscienza operaia*, in «Belfagor», vol. 17 1962, fasc. 3 pp. 339-43; a suo avviso, ad esempio, Sperata «vive intimamente il contrasto tra il vecchio mondo etico ed affettivo e le persuasioni ideali che si sforza di assumere altresì ad orientamento nella sua condotta pratica» (p. 342). Inutile sottolineare che proprio queste insolite contraddizioni nei personaggi fecero storcere il naso alla critica marxista. Fu Salinari, ad esempio, a inorridire di fronte ad Angelo, personaggio improbabile, giacché a nessun militante comunista sembrerebbe possibile «poter mettere le brache al mondo» (C. SALINARI, *Un amore a tre nella Torino '61*, in «Vie Nuove», 8 marzo 1962, p. 23).

37 In un suo parere di lettura per Mondadori Sereni notava acutamente che nel romanzo «non vi sono dubbi sulla scelta, non v'è alternativa possibile di orientamento ideologico, mentre esiste invece, operoso e travagliato, il problema del comportamento quotidiano, il giudizio sull'azione, il dubbio sulla prassi nell'ambito della vita del partito. Un passo più in là e questo dubbio potrebbe anche investire, se non l'ideologia, l'appartenenza al partito. Il racconto non arriva a tanto, lascia nell'aria un malessere foriero di crisi, di quella crisi di coscienza che ha poi colto una parte dei militanti» (in *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, a cura di A. GIMMI, Milano, Il Saggiatore, 2002, p. 110).

Il dissidio giustizia-legge è rappresentativo di un conflitto più profondo: quello che contrappone le istanze del soggetto al mondo circostante, colto soprattutto nella sua materialità e nei suoi aspetti più sociali. Arpino dunque sembra ripartire dal problema fondamentale del romanzo borghese: l'inserimento dell'io nel mondo sociale. Ma se nell'Ottocento l'eroe trionfa o soccombe, con Arpino, e così come con gran parte della narrativa anni Cinquanta, rimane nel limbo: modernisticamente incompiuto. Arpino diventa dunque lo *specimen* del romanzo italiano degli anni Cinquanta:

una letteratura non autoreferenziale né tanto meno solipsistica, in quanto volta a riverificare *i termini della dualità tra pubblico e privato, assolutismo dell'io e tensione socializzante*, in contingenze storiche che scuotono le risorse energetiche dell'individuo singolo chiamandolo a un confronto ineludibile con le richieste dei tanti, troppi più deboli e sventurati di lui.³⁸

Il dualismo tra io e mondo sociale di cui parla Spinazzola, e che era già stato evidenziato da Ferretti³⁹

38 SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo*, cit., p. 15 (corsivo mio).

39 La tesi di Ferretti, rispetto a quella di Spinazzola, ha accenti indubbiamente più negativi; a suo avviso quello degli anni Cinquanta è «Un romanzo, in sostanza, di impianto prenovocentesco, ottenuto spesso dalla dilatazione più o meno programmatica di piccoli nuclei narrativi (i racconti sempre mal tollerati dall'industria culturale), recuperato da periodiche crisi ed eclissi, "attualizzato" con riferimenti o allusioni alla storia recente, "rinfrescato" con "bagni sociologici" nella realtà contingente, complicato da scandagli familiari e privati, "restaurato" alle aure della prosa poetico-consolatoria, della prosa d'arte, dell'idillio autosufficiente e di altre esperienze novecentesche ritardate» (G.C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e*

proprio in riferimento agli anni Cinquanta, è dunque alla base di tutta la prima fase (1952-1962) della produzione romanzesca. In alcuni casi si può eccedere nel *côté* politico-civile (*Gli anni del giudizio* e *La nuvola d'ira*; ma in fondo anche *Un delitto d'onore*), in altri può essere privilegiato il punto di vista dell'io (*Sei stato felice*, *Giovanni* e *La suora giovane*),⁴⁰ ma la miscela rimane sostanzialmente inalterata (e i due ingredienti – autoriflessione e coscienza civile – non possono essere scissi, come invece interpreta Merola). Questa dialettica è dominante in tutto il romanzo italiano successivo alla specifica e ristretta stagione neo-realistica, e ne costituisce la ragione principale del successo editoriale; successo al quale anche Arpino prende parte, insieme a Bassani, Calvino Ginzburg, Moravia, Ottieri, Brancati, Pratolini, Morante (ma quest'ultima con una fisionomia ben più articolata), o altri minori, come Cancogni, Silone, Petroni, ecc. Sono questi, seppur elencati alla rinfusa, i nomi che danno vita alla fase finale della stagione del “nuovo realismo” italiano.

5 Arpino: un best-seller di qualità

Se si parla del successo di Arpino (non abbiamo i dati, ma è autore pubblicato da Mondadori ed Einaudi), è necessario

formule del romanzo «di qualità», Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 20-21).

40 Emblematico che per *La suora giovane*, il più intimistico tra i primi cinque romanzi di Arpino, Montale ha parlato di «totale assenza di qualsiasi astratta analisi psicologica»: cfr. E. MONTALE, *Lecture*, (recensione a G. ARPINO, *La suora giovane* e I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*), in «Corriere della Sera», 25 marzo 1960, ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, II pp. 2246-2249: p. 2246). Del resto, forse eccedendo, proprio ne *La suora giovane*, Scrivano rinveniva «una vera e propria strategia dell'obiettività» (SCRIVANO, *Arpino*, cit., p. 47).

uno sguardo al mercato editoriale. Più precisamente è da tenere presente che negli anni Cinquanta si porta a compimento quel cammino avviato nel '29 da Moravia e volto a stabilire la supremazia del romanzo nel sistema dei generi letterari, sia nel campo del capitale simbolico (a partire dagli anni Trenta il letterato italiano non avverte più la necessità di essere poeta o la vergogna di non esserlo), sia in quello specificamente editoriale. Se la guerra impone una battuta d'arresto a tutto il commercio di libri, l'alba del nuovo mondo democratico attesta un boom di volumi non narrativi, ma teorici e politici: in particolare sono i classici del marxismo, finalmente liberati dal giogo della censura, a occupare gli scaffali delle librerie e a incontrare, complice ovviamente anche una politica sociale e culturale *ad hoc* del PCI, il favore del pubblico. Del resto bisognava formare una nuova classe dirigente e ancor più un nuovo cittadino consapevole e politicamente cosciente: Marx e Gramsci (nel '47 escono le *Lettere dal carcere* e il volume einaudiano delle *Opere*) erano gli autori strettamente necessari a questo passaggio, più della narrativa.⁴¹ Tuttavia nel '51 le vendite della saggistica crollano,⁴² e quelle del romanzo recuperano i livelli raggiunti prima della guerra

41 Cfr. A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 13-33.

42 Puntuali su questo punto sono le osservazioni di Alberto Cadioli: «Sarà solo nel 1951, esaurite definitivamente le speranze resistenziali e le lotte di massa del dopoguerra, che la produzione di testi politici economici e sociali subirà un crollo pesantissimo, passando dal 10,4% del 1950 al 3,7%» (ivi, p. 18). Curioso che il crollo dell'interesse per la saggistica, e specificamente la saggistica politica e marxista, è testimoniato dallo stesso Arpino in *Una nuvola d'ira*. Nella prima parte del romanzo Angelo osserva sconcolato: «dieci anni fa, davanti alle fabbriche c'erano banchetti di libri, e tutti comperavano Marx e le storie delle rivoluzioni, e Gramsci... Tutti, anche i più bestioni. Tutti si imbarcavano nelle rate per sapere. Oggi davanti alle fabbriche chi c'è? Un disgraziato che vende i giornali sportivi...» (G.

e conoscono poi un continuo, progressivo e inarrestabile aumento, che condurrà ai best seller del '58, '60 e '62: *Il gattopardo*, *La ragazza di Bube* e *Il giardino dei Finzi-Contini*.⁴³ Certamente la continua acquisizione di nuove fette di mercato non manda in pensione la distinzione tra «due culture»: ⁴⁴ quella della narrativa letteraria, destinata a un pubblico colto e avvertito, e quella della produzione di consumo, per lettori grossolani, che non hanno accesso al più alto dei livelli socio-culturali. E tuttavia la diffusione di un romanzo non commerciale, quale è quello di Arpino, Bassani, Cassola, Calvino, Tomasi, Morante, ecc. (un romanzo non difficile ma non per questo banale e incolto) corrode la struttura bipartita della comunità di lettori, ossia rompe l'argine che divide due circuiti («due culture» appunto) destinati a non incrociarsi mai. Detto altrimenti, il romanzo italiano, seppur tendenzialmente standardizzato (con una miscela che prevede linearità, paratassi, intimismo e politica), con il suo successo commerciale aumenta la fetta di lettori colti, o meglio ancora – dato ben più rilevante – rende più colti molti lettori, che partono sì da Liala, ma arrivano poi a prodotti narrativi di assoluto livello. Arpino partecipa a questa stagione romanzesca degli anni Cinquanta, con formule che assecondano l'esigenza

ARPINO, *Una nuvola d'ira*, Milano, Mondadori, Milano 1974² [1^a ed. ivi, 1962], p. 56).

43 Per questi aspetti cfr. G. TURI, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. TURI, Firenze, Giunti, 1997, pp. 383-448; utile all'interno dello stesso volume è il saggio di G. RAGONE, *Tascabile e nuovi lettori* (pp. 449-477). Per avere dei dati più dettagliati, invece, cfr. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., pp. 34-118.

44 Cfr. G.C. FERRETTI, *La strategia delle due «culture»*, in ID., *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-11.

editoriale italiana del best seller, come sostiene Ferretti: ma ciò non significa che questo best seller non sia anche di qualità. I suoi tratti, lo abbiamo detto e lo ripetiamo, sono sostanzialmente omogenei: per questo motivo non ha senso suddividere questa produzione in mille sottocategorie: produzione letteraria degli anni Cinquanta in generale, e di Arpino nello specifico; almeno per gli anni che vanno dal '52 al '62, da *Sei stato felice, Giovanni* e *Una nuvola d'ira*.

6. 1963, *scoppia la rivoluzione: Arpino sale in collina*

Sostiene Auerbach che solo quando un genere arriva alla sua piena attestazione, o addirittura conquista un'egemonia, può produrre le sue contropunte e rischiare addirittura l'estinzione. E a essere in gioco non è solo un genere letterario, ma il modello di pubblico che questi si porta dietro: la crisi dell'uno è crisi dell'altro. È esattamente quello che accade nel romanzo italiano, che all'inizio degli anni Sessanta conosce la sua piena emancipazione: non più prodotto commerciale, come veniva tacciato ancora ad inizio secolo, e non più oggetto iperletterario, e in quanto tale colto ed elitario, come si declinava nelle sue formulazioni moderniste. Il romanzo degli anni Cinquanta, con la sua lingua democratica e la sua struttura comprensibile, da prodotto per pochi – nella sua accezione alta e letteraria: Joyce, Proust, ma anche Svevo – diventa oggetto desiderato e goduto da tutti: il best seller di qualità diventa il punto di incontro tra cultura alta e lettore comune (e forse anche in questa dinamica si vede come gli anni Sessanta siano stati uno dei momenti più alti della storia cultura del nostro paese). Questo significa, visto da un altro punto di vista, che le élites perdono uno dei loro segni distintivi e si mischiano con la massa. Come sostiene appunto Auerbach, riferendosi all'Europa del XVIII e XIX secolo ma offrendo un modello di interpretazione valido per ogni fase di

transizione, «il pubblico minoritario, la élite, è minacciato nella sua esistenza dalla sua stessa espansione; allora esso andò in rovina per estenuamento».⁴⁵ Dopo il successo de *Il giardino dei Finzi-Contini* e l'istituzionalizzazione del "romanzo da centomila copie", la narrativa conquista il centro del campo editoriale, senza per questo diminuire il bourdieusiano capitale simbolico, ma anzi accrescendolo; e di pari passo ridimensiona la postura elitaria tipica del letterato italiano. Arpino incarna questa nuova figura di intellettuale/narratore con i suoi romanzi, e per certi aspetti la rende ancora più evidente con la sua produzione giornalistica (addirittura sportiva) e favolistica (che non ha le mire antropologiche di Calvino).

Entrato in crisi proprio nel momento di sua massima espansione, il romanzo italiano ripensa i suoi parametri e tutte le sue strutture di fondo. La Neoavanguardia, secondo una storia nota, è il braccio armato di questa messa in discussione del genere e costituisce il tentativo di recuperare lo status elitario della produzione letteraria. Non staremo qui a ripercorrere i nodi di una vicenda già ampiamente studiata e diamo per assodato che è nei primi anni Sessanta che si assiste a una decisiva svolta nel romanzo italiano. Il 1963 è la data simbolica con cui si indica questa rivoluzione: del resto nell'anno in cui la Neoavanguardia si costituisce come gruppo, escono *Capriccio italiano* di Sanguineti e *Fratelli d'Italia* di Arbasino (mentre sono dell'anno successivo *L'incompleto* di Leonetti e *Hilarotragoedia* di Manganelli). Ancor più rilevante è l'esordio di altri giovani narratori, meno organici al Gruppo 63, ma tutti con un'accentuata vocazione sperimentale: ad esempio Consolo (*La ferita dell'aprile*) e Malerba (*La scoperta dell'alfabeto*), che seguono *Memoriale* di Volponi, pubblicato un anno prima (come *La vita agra* tra l'altro). E sempre nel '63,

45 E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 301.

quasi a fornire una garanzia da parte dei padri, Gadda licenzia finalmente *La cognizione del dolore*.

In questo giro di boa, i narratori “istituzionali”, quelli del best seller di qualità, sono costretti a riassetarsi e a cercare nuove collocazioni: la rivoluzione letteraria e culturale in atto non li salva e non li lascia incolumi. Calvino, come si sa, proprio nel '63 conclude la sua stagione realistica con *La giornata di uno scrutatore*, e non ritornerà mai più sui percorsi della narrativa tradizionale. E allo stesso modo si comporta Berto: *Il male oscuro* (1964) non ha nulla a che spartire con *Il cielo è rosso* (1948), e nemmeno con *Le opere di Dio* (1948) e *Il brigante* (1951).⁴⁶ Più interessanti, però, sono i casi di quei romanzieri, come Arpino, che cercano una mediazione tra le nuove istanze imposte dalla neoavanguardia e la fedeltà a forme lineari di narrativa. Moravia ad esempio, dopo l'ostinato tentativo de *La*

46 Per una autorilettura postuma della produzione “neorealista” di Berto, si veda la post-fazione dell'autore a *Il male oscuro*. Scrive Berto: «Per i miei primi tre romanzi *Il cielo è rosso*, *Le opere di Dio* e *Il brigante*, scritti tra il 1944 e il 1950, io vengo considerato uno degli esponenti del gruppo neorealista. Non dico di no, tuttavia bisognerebbe prima vedere che s'intenda per neorealismo e sforzarsi di dare a questa moda e movimento che sia una definizione [...] il neorealismo va inquadrato in una situazione storica: è indubbiamente una reazione al fascismo e alle tendenze letterarie che avevano avuto fortuna sotto il fascismo. Queste tendenze erano grosso modo due: una, chiamiamola di adesione, che si basava sulla retorica di tipo dannunziano; l'altra, di evasione, che si distingueva per la sua assenza dalla vita pubblica [...]. La reazione al fascismo è per così dire la reazione esteriore degli scrittori neorealisti. Quella interiore è data dalla volontà di presenza nella vita sociale della nazione [...]. Se dovessimo badare ai risultati politici, l'unica operazione neorealista sarebbe un'opera che non lo è affatto, ossia *Cristo si è fermato a Eboli*, di Carlo Levi» (G. BERTO, *Appendice a ID.*, *Il male oscuro*, Venezia, Neri Pozza, 2016 [1^a ed. 1964], pp. 463-471, alle pp. 463-464).

disattenzione (1965), si sforza di recuperare un passo da “narratore-narratore”:⁴⁷ i conti però non tornano più e l’equilibrio tra psicologismo e mondo sociale viene a cadere, a vantaggio del primo. Questo dimostra un romanzo come *Io e lui* (1971). Ma lo stesso avviene a Bassani, che costruisce *L’airone* (1968) sul racconto di una singola giornata, in cui campeggia sulla pagina un eroe passivo e meditabondo: non è un caso che poi l’unica azione che deve svolgersi – una battuta di caccia – non avrà mai luogo. Infine, per citare un ulteriore esempio, anche Natalia Ginzburg, proprio nel ’63, con *Lessico familiare*, compie un’inversione di rotta rispetto alla sua precedente produzione letteraria (*La strada che va in città*, 1942; *È stato così*, 1947; *Valentino*, 1957; ecc.). Se negli anni Quaranta-Cinquanta l’azione, sia pure commista a una costante analisi psicologica e degli stati d’animo, dominava la pagina e scandiva il procedere del tempo (anche con eventi decisivi: matrimoni, omicidi, separazioni, gravidanze, morte di persone care, ecc.), in *Lessico familiare* prende piede un fluire continuo e indistinguibile che non aggredisce la cronologia (rigidamente rispettata), ma toglie punti di riferimento: il ricorso massiccio all’imperfetto, preferito al canonico passato remoto, mette in scacco qualsiasi possibilità di scansione marcata e oltretutto anestetizza anche gli impulsi che arrivano dalla grande storia (che peraltro passa proprio attraverso i muri di casa Levi). I romanzi successivi poi – *Caro Michele*, 1973; *Famiglia*, 1977; *La famiglia Manzoni*, 1983 – non riusciranno più a recuperare il passo degli anni Quaranta

47 Si allude alla nota distinzione operata da Bassani: «Effettivamente credo che esitano all’interno del “narrare”, diciamo così, narratori-narratori e narratori-antinarratori, romanzieri-romanzieri e romanzieri-antiromanzieri. In linea generale ho l’impressione che i narratori-antinarratori riflettano una sostanziale opposizione di se stessi al mondo» (G. BASSANI, *In risposta* (II), in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1207-1212: p. 1211).

e Cinquanta e costituiranno la spina dorsale della seconda fase della carriera di Ginzburg.⁴⁸

Anche Arpino subisce l'influenza dell'aria che cambia. Il romanziere dell'azione, dei fatti e della realtà concreta si trasforma, sia pur con moderazione, nel narratore dell'introspezione e della riflessione. *L'ombra delle colline*, che appunto esce nel '64, in mezzo ai due convegni palermitani della Neoavanguardia, si caratterizza proprio per l'azione mancata. Stefano Illuminati soffre d'insonnia e solo faticosamente, come mostra l'incipit, riesce ad avviare le sue giornate. Inoltre la tensione politica e la passione nel lavoro lo hanno abbandonato. E infine Stefano non crede più nemmeno nell'amore, che nel romanzo è rappresentato da Lu, una donna che vive con il rammarico per ciò che non è accaduto: la maternità. Insomma tutta la narrazione si costituisce sul concetto di azione incompiuta e sembra distendersi sul piano di una temporalità postuma. Del resto l'unico vero evento del racconto, da grande narrazione potremmo dire, è un omicidio che il protagonista tredicenne ha compiuto vent'anni prima; ma appunto è un accadimento che vive nel ricordo (o nell'incubo) e che si trova al di fuori del primario tempo della storia. Non solo ma l'atmosfera postuma trova concretezza nella trama stessa: *L'ombra delle colline* infatti racconta un viaggio che Stefano compie insieme a Lu, per tornare dopo molti anni in Piemonte dalla sua famiglia. È insomma un viaggio nel passato, inevitabilmente teso a certificare l'inesistenza di un mondo un tempo abitato, in cui si facevano esperienze,

48 Su questa divisione ha insistito particolarmente Beatrice Manetti (cfr. B. MANETTI, *Natalia Ginzburg*, in *Il romanzo in Italia*, III. *Il primo Novecento*, a cura di G. ALFANO e F. DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 385-400). Anche Elisa Gambaro individua in *Lessico familiare* un momento di rottura nell'opera di Ginzburg (cfr. E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, spec. pp. 132-155).

accadevano eventi, si compivano gesti. E il lungo viaggio, tormentato sin dalla sua progettazione (con Lu che di fatto lo impone e si impone), prevede un'assenza di programma (non ci sono tappe e soste prestabilite) e si risolve per lo più in dialoghi. Niente di più lontano dal "romanzo di fatti" che nelle modalità che abbiamo descritto ha contraddistinto gli anni Cinquanta: si tratta piuttosto di un'aggressione al «romanzesco»,⁴⁹ bandito dalla neoavanguardia e dall'écrole *du regard*, ma soprattutto reso ormai fuori legge dai libri dei nuovi narratori (Volponi, Malerba, Consolo).

E tuttavia questa cessione ai tempi nuovi deve essere comunque conciliata da Arpino con la fedeltà a un modello letterario seguito dalle origini. La temporalità narrativa è il terreno su cui si compie questa mediazione. Il tempo del romanzo infatti continua a essere lineare come nelle opere del decennio 1952-1962, ma, attraverso analessi molto marcate (che quindi non si prestano ad equivoci e consentono al lettore di distinguere facilmente i piani del racconto), si configura come sdoppiato su due livelli (peraltro distanti tra loro e dunque non confondibili): i tredici anni del protagonista e la sua successiva maturità. Inoltre, sempre sulla linea di una ricerca di "anti-romanzesco moderato", la velocità del romanzo diventa molto lenta, se paragonata a quella rapida e ritmata dall'incalzare dei fatti, che contraddistingue i romanzi da *Sei stato felice*, *Giovanni* a *Una nuvola d'ira*. E tuttavia le riflessioni e i pensieri dei personaggi, che costituiscono la spina dorsale de *L'ombra delle colline* e il vero oggetto narrato, non sono lasciati a livello mentale, lì dove impera una sincronicità che distrugge ogni linearità narrativa, ma vengono riportati attraverso lunghi dialoghi o tutt'al più monologhi, che rasentano la

49 Per la sua accezione negativa, cfr. la relazione introduttiva di Barilli al convegno di Palermo del 1965, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. BALESTRINI, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 11-27 (la parola «romanzesco» è usata riflettendo su Moravia, a p. 20).

forma diario. Certo è che mentre i primi cinque romanzi avevano bisogno di arcate temporali più ampie, tali da permettere la maturazione del personaggio attraverso la sfera pratica dell'esistenza, ne *L'ombra delle colline* occorrono pochi giorni per raccontare una vita.

Di una sola settimana (sei giorni nello specifico: dal 2 al 7 luglio 196...) è l'estensione anche di *Un'anima persa*. È forse il romanzo più significativo di Arpino, con un compromesso, volutamente non riuscito, tra vecchio e nuovo che trova espressione nei due segmenti in cui è divisa l'opera. La prima parte è dedicata all'eroe-narratore, un giovanissimo liceale che si trova dagli zii a Torino per sostenere la maturità classica. Dopo una breve parentesi metanarrativa volta a chiarire l'impossibilità di portare avanti la narrazione senza azione,⁵⁰ si apre il secondo segmento, incentrato non più sul narratore autodiegetico, ma sullo zio del protagonista: un distintissimo borghese torinese, che si scopre avere una doppia vita, incentrata sul gioco d'azzardo, sui debiti e su una condotta depravata. In queste pagine il romanzo ritorna a narrare l'azione, ma – innanzitutto – è un'azione che non riguarda il protagonista, che rimane spettatore, ma un altro personaggio; e che in ogni caso si configura come eccezionale, singolare, troppo

50 In *Un'anima persa*, poco prima della metà, trova spazio un inserto che ha pieno valore metanarrativo. Durante una serata in casa, «l'ingegnere» mostra un breve video, a suo dire girato dal fratello ritardato. Si tratta di riprese di particolari della stanza, non legate in alcuna trama narrativa. Se il primo video è ancora godibile per gli spettatori (i membri della famiglia), il secondo, a dire anche dell'«ingegnere», risulta ormai insopportabile e per nulla interessante. È uno dei rischi delle avanguardie: esaurito il gesto provocatorio nella prima opera, in quelle successive si rischia l'effetto ripetitivo (un rischio, questo, evidenziato già da Eco nel '65; a suo avviso si era passati dalla «provocazione» alla «gratificazione»; *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 73).

fuori dall'ordinario. Addirittura il romanzo termina con un vero e proprio *coup de théâtre*: il fratello minorato di cui lo zio si prende cura in maniera impeccabile non esiste ed è stato inventato per creare una copertura alle assenze e alle spese.⁵¹ È un finale eccessivo, che cade inevitabilmente nel troppo "romanzesco", e che si contrappone alle pagine di diario iniziali tutte incentrate sull'analisi di sé e sull'osservazione del mondo circostante. Ma *Un'anima persa* ruota proprio attorno a questa contraddizione, che vuole rendere visibile e marcata: del resto, sembra implicitamente sostenere Arpino, nel 1966 o si sceglie la strada dell'antinarrazione (il romanzo di parole e non di fatti, di riflessioni e non di azioni) o si cade nel "troppo pieno". Anche per Arpino dunque, come per Moravia, i conti non tornano più. *Il buio e il miele* (1969), che ancora una volta si impernia su un viaggio (stavolta di un invalido di guerra e un giovane militare con funzione di scorta/accompagnamento), conferma la fine dell'Arpino narratore "tradizionale". La vicenda in questo caso si affida a un personaggio strambo e scorbutico, visibilmente non comune, e ancora una volta deve avvitarsi attorno a una trama eccessiva, popolata da figure improbabili: il vecchio invalido cieco, una giovanissima donna innamorata di lui, un prete di sinistra emarginato dalla curia. E la trama esibisce un finale in cui il protagonista e un altro ex commilitone cieco tentano un suicidio assistito, sparandosi l'un l'altro

51 Emblematica la stroncatura di Spinazzola: «Il meccanismo di *Un'anima persa* ha l'efficienza tecnica dei prodotti di vasto smercio e pronto consumo. Gli effetti di suspense incalzano il lettore, giocando abilmente d'equilibrio tra l'inatteso e il prevedibile. Eppure questo racconto dalla nervatura così svelta ha una sagoma gonfia, turgida, cascante. Gli è che Arpino, invece di puntare sul grottesco, tende al sensazionale, calcando la mano sulle note più grevemente realistiche» (V. SPINAZZOLA, *Arpino sensazionalista a buon mercato*, in ID., *Il gusto di criticare*, Torino, Aragno, 2007, pp. 39-41: p. 40).

contemporaneamente, e – ovviamente – falliscono: a dimostrazione che non c'è azione che possa andare in porto.

Il buio e il miele è un'ulteriore dimostrazione che il romanzo come genere ordinato e ben fatto, per Arpino come per altri (valga ancora il rimando a Moravia), non funziona più. L'autore è dunque di fronte a un vicolo cieco: o fallire con una narrazione autoriflessiva in cui non crede; o concedersi al racconto sopra le righe, che deve innescare continue scariche d'adrenalina nel lettore. La via per sottrarsi al *tertium non datur* è la vena favolistica, testimoniata dalla trilogia fantastica composta da *Randagio è l'eroe* (1972), *Domingo il favoloso* (1975) e *Il primo quarto di luna* (1976). Ma si tratta di una soluzione che non si configura come riforma del codice realistico degli anni Cinquanta, ma ne costituisce un'alternativa. Il lungo cammino che dopo il modernismo ha aperto le porte a un romanzo accessibile ma di registro alto, e che ha occupato il centro del campo negli anni 1929-1963, si è definitivamente chiuso.⁵²

Per quanto concerne Arpino, se fino al '62 domina una poetica unitaria, a partire da *L'ombra delle colline* prende piede quell'atteggiamento eclettico e multidirezionale che Damiani ravvisava sin dalle origini: romanzo psicologico, romanzo d'azione e romanzo fantastico si succedono infatti rapidamente. È il segno di uno smarrimento di fronte a un panorama narrativo che ha modificato i precetti e i cui parametri sono inconciliabili con la formazione culturale di Arpino, ravvisabile in quello che è stato il momento d'oro della sua produzione narrativa: gli anni che intercorrono tra *Sei stato felice*, *Giovanni* e *Una nuvola d'ira*.

52 E non è un caso, forse, che il libro più riuscito del secondo Arpino, non sia un romanzo, ma qualcosa che esce dai generi codificati: *Azzurro tenebra* (1977).

QUANDO L'INCIPIT CHIUDE IL ROMANZO. LA CLAUSTROFOBIA DEL *CALZOLAIO DI VIGEVANO*

1. *Questioni già note*

La storia compositiva de *Il calzolaio di Vigevano*, dal lungo «travaglio prenatale»¹ alle sue edizioni a stampa, coincide con gli anni che segnano la definitiva trasformazione della narrativa italiana, che abbandona progressivamente moduli realistici, tradizionali – e soprattutto contrassegnati da un alto tasso di leggibilità –, per spingersi verso soluzioni sperimentali, secondo una logica impressa da quelle forze innovatrici, che dopo poco a Palermo fonderanno il Gruppo63. La composizione del romanzo, infatti, come avverte Vittorini che proprio su Mastronardi sperimentò il livello più alto della sua talentuosa «maieutica»,² prende avvio nel '56-'57, si avvale della lettura anche di Calvino,³ e termina con la *princeps* del '59, sul primo numero del «Menabò», e poi, a seguito di un'implacabile smania correttoria dell'autore, approda a Einaudi nel '62.

Ed è proprio in quell'arco di tempo che va dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni Sessanta che si chiude la stagione neorealistica (*Metello* e la correlata polemica valgono da documento di certificazione), nascono

1 M.A. GRIGNANI, *Lingua e dialetto ne Il calzolaio di Vigevano*, in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. GRIGNANI, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 47.

2 *Ibidem*.

3 Cfr. il carteggio con Vittorini, in ITALO CALVINO, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991. Ma sul ruolo di Calvino e Vittorini cfr. S. CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, 2017, in particolare pp. 15-22.

«Officina» e «il Verri», Gadda pubblica *Pasticciaccio e Cognizione*, e scritture sperimentali ed espressionistiche si affacciano sulla scena: *Il tamburo di latta* di Grass è del '59 e viene tradotto in Italia nel '62, mentre Robbe Grillet ha già pubblicato *Le Goggles* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), a loro volte tradotte tra il '58 e il '62;⁴ e sul piano più strettamente italiano, l'esordio di un giovanissimo Pontiggia (*La morte in banca*, 1959) è seguito da quello decisamente più rilevante di Volponi con *Memoriale* (1962), dopo che era stato accantonato il progetto de *La strada per Roma*. Non sarà inutile ricordare, tra l'altro, come sia Volponi che Pontiggia, al pari di quanto accadrà poi con Berto ne *Il male oscuro*,⁵ offrano delle riscritture più o meno palesi delle opere di Svevo, autore che negli anni Sessanta viene per la seconda volta riscoperto e innalzato a modello narrativo da recuperare e trasformare (*La linea Pirandello-Svevo* di Barilli).⁶ Insomma, mentre Mastronardi scrive il suo *Calzolaio*, in Italia, per importazione e per produzione propria, sta nascendo una narrativa nuovamente incentrata sull'io, e dichiaratamente erede del modernismo europeo.

Al tempo stesso, ed è qui l'incrocio che è fondamentale per comprendere Mastronardi, gli anni redazionali de *Il calzolaio* sono anche quelli de *L'egemonia del romanzo*, per dirla con Spinazzola.⁷ Come dimostrò a suo tempo

4 Cfr. A. ROBBE GRILLET, *Les Goggles*, 1953 (trad. Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1961); ID., *Le Voyeur*, 1955 (trad. Luigi Aurigemma, *Il voyeur*, Torino, Einaudi, 1962); ID., *La Jalousie*, 1957 (trad. Franco Lucentini, *La gelosia*, Torino, Einaudi, 1958).

5 Ma anche con Moravia, che sembra trovare il calco de *La noia* (1960) su *Senilità*.

6 Cfr. R. BARILLI, *La linea Pirandello-Svevo*, Milano, Mursia, 1972.

7 Cfr. V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Unicopli, 2007.

Cadioli,⁸ in questo periodo, in modalità continua fino al '68, il romanzo aumenta sempre di più le sue vendite. E i romanzieri che vendono sono quelli che si sono formati in acque neorealistiche, e hanno poi proseguito con narrazioni lineari, ma non per questo commerciali. I tre clamorosi casi editoriali a cavallo dei due decenni fungano da conferma: *Il Gattopardo*, *La ragazza di Bube*, *Il giardino dei Finzi-Contini*. Sembra quasi che il principio delle “due culture”, denunciato da Ferretti, venga scalzato dall'irrompere di un best-seller di qualità (e in verità meno facile e scontato di quello attaccato ancora da Ferretti).⁹

Pertanto, scomodando il solito Bourdieu, se il centro del campo è occupato da narratori nati tra inizio secolo e gli anni Venti, e che dunque hanno esordito tra *Gli indifferenti* e il dopoguerra (oltre a Moravia, si pensi a Soldati, Bernari, e poi più avanti Arpino, Cassola, ecc.), in periferia *nuovi entranti*, particolarmente aggressivi e consapevoli dei propri mezzi, e sollecitazioni straniere che arrivano dai *mediatori* (traduttori e case editrici), preparano il campo per una nuova stagione. Come sempre avviene, quando un genere conosce la sua massima espansione, rischia anche la sua estinzione; o almeno una sua profonda

8 Cfr. A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 13-118. Ma sull'editoria romanzesca negli anni Cinquanta cfr. anche G. TURI, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G.T., Firenze, Giunti, 1997, pp. 383-448; utile all'interno dello stesso volume è il saggio di G. RAGONE, *Tascabile e nuovi lettori* (pp. 449-477).

9 Cfr. G.C. FERRETTI, *La strategia delle due «culture»*, in ID., *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-11; ma cfr. anche ID., *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Bari, Laterza, 1983.

trasformazione, generando forze distruttive e contrastanti.¹⁰ È quanto avviene nel campo del romanzo, che ricerca soluzioni anti-narrative proprio nel momento in cui la scena è saldamente occupata dai «romanzieri-romanzieri».¹¹ Questo meccanismo è del resto impersonificato proprio da Vittorini che già attraverso i Gettoni aveva cercato una faticosa via d'uscita dal neorealismo, senza per questo mettere davvero in discussione la funzione mimetica del romanzo. Anche Mastronardi rientrava in questo schema vittoriniano di innovazione e realismo, e per questo motivo, dopo la lunga gestazione, può esordire sul primo numero del «menabò», in cui, non a caso, viene affrontato di petto uno dei nodi decisivi che concerne la vecchia letteratura realistica e le nuove sollecitazioni moderne: *Lingua e dialetto nella letteratura italiana*, come stabiliva il saggio di Crovi, che dettava l'ordine del giorno del fascicolo iniziale. Mastronardi, quindi, quando pubblica il suo primo romanzo è soprattutto colui che ricorre a uno strumento mai morto, e naturalistico per eccellenza, quale il dialetto, piegandolo però a esigenze nuove.¹² Rappresenta, almeno

10 Da un punto di vista metodologico si rimanda ovviamente a E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2018

11 G. BASSANI, *In risposta (II)*, in ID., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, ora in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 2001², p. 1211).

12 La questione del dialetto venne colta, tra gli altri, da Montale: «Un libro di questo genere un tempo si sarebbe detto populista o unanimista o avrebbe portato altre etichette del genere: oggi si deve considerarlo come una variante del neorealismo in atto [...] nel *Calzolaio* la parlata vigentina spinge tutto e tutti sul piano della felice improvvisazione ch'è proprio della commedia dell'arte: un piano in cui non v'è frase che non sia intercambiabile e sostituibile» (E. MONTALE, *Letture* [Il calzolaio di *Vigevano* di Lucio Mastronardi], in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 2006², pp. 2200-2201 (recensione apparsa sul «Corriere della Sera» il 31 luglio 1959).

agli occhi di Vittorini, una via sperimentale per cercare di uscire da moduli ormai consumati, rinnovando strumenti però già noti: è un punto di passaggio tra vecchio e nuovo. Non coincide né con la ormai estinta scuola neorealista, né può essere arruolato dai nuovi entranti neoavanguardisti: si situa al limite tra due culture romanzesche.

La posizione liminale di Mastronardi però non è solo nel campo narrativo, scosso da due tensioni contrapposte, ma anche in quello più ristretto della tematica industriale, al cui interno lo scrittore si è guadagnato col tempo un ruolo di primo piano (primo sia in senso cronologico, che di riconoscimento critico). E anche in questo caso la funzione-Vittorini ha giocato un ruolo decisivo. A detta di tutti, e *in primis* di Vittorini, Mastronardi inaugura quella stagione che riflette sul connubio che lega e contrappone letteratura e industria. Ma la sua collocazione in questo ambito è ancora una volta tra due mondi. Mastronardi inizia a scrivere il suo romanzo quando (riferendoci agli estremi del decennio '54-'64) in Italia il reddito nazionale è di 17 miliardi, quello procapite di 350.000 lire, e quando si ha il 40% dei lavoratori occupati nell'agricoltura e il 32% nell'industria; e pubblica in volume il *Calzolaio*, quando il reddito è schizzato a 30 miliardi (ma solo 571.000 lire quello procapite, a dimostrazione di una redistribuzione imperfetta e diseguale), e gli occupati nell'industria sono aumentati al 40% mentre quelli nell'agricoltura sono scesi al 25%. Senza dimenticare che se nel '54 l'emigrazione interna ed esterna contava 250.000 unità, nel triennio '60-'62 raggiunge la media di 380.000, per arrivare a un totale, per il quindicennio 1955-1970, di quasi 25 milioni di trasferimenti (illegali, peraltro, fino al '61, anno in cui furono soppresse le leggi fasciste del '39 contro l'urbanesimo).¹³

13 Per un'agile argomentazione di questi dati, cfr. G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005², in particolare pp. 87-162. Possono essere di qualche interesse anche alcuni dati specifici su Vigevano, riportati da De Gennaro nella

Insomma, diversamente da Volponi, Buzzi, Parise e altri, Mastronardi non scrive dopo il boom economico, ma negli anni in cui il miracolo sta prendendo corpo; e lo fa non dal centro dell'industria (come Ottieri e Bianciardi che osservano la mutazione economica e sociale da Milano: *Tempi stretti* e *La vita agra*), ma dalla sua periferia Vigevano. E tuttavia, a fronte di questa posizione marginale – ossia tra i margini di due epoche – Mastronardi continua a essere salutato come lo scrittore sperimentale (quasi post-'63) ed emblema di quel filone che riguarda *La tematica industriale*, come recita il secondo intervento di Calvino sull'argomento.

Non si tratta certamente di smentire queste assunzioni, e nemmeno di confermarle. Credo piuttosto sia maturo il momento per una collocazione di Mastronardi meno pacificata e, al pari del funzionamento della storia letteraria, più contraddittoria e modulare. Per avviare un'indagine – che certamente non può essere conclusa in queste pagine – si cercherà di interrogare principalmente il testo – e soprattutto le pagine iniziali –, tenendo sempre presenti i grandi sommovimenti che agitano, negli anni in cui Mastronardi scrive, il panorama letterario italiano.

sua biografia dedicata a Mastronardi: «Al censimento del 1951 i vigevanesi sono 43.805. diventano 57.069 nel 1961 e 67.909 nel 1971. La grande ondata di immigrazione coincide con la trasformazione industriale: nel 1958 giungono a Vigevano 2.450 immigrati, nel 1959 sono 2.500, nel 1960 altri 3.300, poi negli anni successivi sono 3.150, 2.550, di nuovo 3.150 e infine, nel 1964 ridiscendono a 2.500. Per un totale, nei soli sette anni di boom economico, di 19.600 immigrati, il che significa più di un terzo della popolazione. Fino al 1970 continueranno ad arrivare a Vigevano da altre regioni, in particolare dal Sud, più di 2mila persone all'anno» (R. DE GENNARO, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, p. 40).

2. *L'energia cinetica e la claustrofobia*

Un lucidissimo Asor Rosa, già nel '64, discutendo le pagine del *Calzolaio di Vigevano* su «Quaderni Piacentini», spiegava:

Il capitalismo non è visto, dicevamo, direttamente nelle sue strutture decisive e nei principali protagonisti. Né è visto, o sentito, quell'elemento di razionalizzazione interno al sistema, che combatte per la difesa e il consolidamento di un «ordine», per così dire, autosufficiente. Al contrario, è l'anarchia del sistema, la sua perpetua disorganicità, la sua effettiva incongruenza, nascosta dietro le apparenze della razionalità che colpiscono Mastronardi, lo eccitano fino allo scherno, al parossismo. Almeno questo motivo è in lui genuino e profondo: l'intuizione che il capitalismo rappresenta, oltre tutto, anche uno smisurato spreco di energie.¹⁴

Effettivamente, ma è storia nota e facilmente visibile a occhio nudo, ciò che caratterizza le centotrenta pagine del romanzo è un folle e continuo riconcorrersi, da parte dei personaggi, gli uni con gli altri. Continuamente i singoli soggetti si accapigliano nella speranza di aggregare capitali, salvo poi vedere queste aggregazioni dissolversi, vanificando sforzi e risultati: lo «smisurato spreco di energie» denunciato da Asor Rosa.

Del resto, questo «mondo frammentato e caotico» – come ha opportunamente rilevato Turchetta – si realizza anche attraverso una calcolata struttura narrativa, in cui «il susseguirsi di numerosi capitoli molto brevi costruisce

14 A. ASOR ROSA, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni Piacentini», III, 14, gen.-feb. 1964, pp. 36-40: p. 37.

anche una scansione accelerata, e incisivamente ritmata»,¹⁵ che rende plastica e tangibile la «frenesia socio-psicologica» che attraversa l'intero romanzo.

E tuttavia l'impressione generale non è quella dell'anarchia, che nella sua matrice ha un istinto libertario e di liberazione, ma di una condizione coatta e prigioniera. Il movimento incessante messo in scena nel *Calzolaio* ricorda quello di cellule impazzite, che, mosse da una propria energia cinetica, si scontrano continuamente e assecondano un'irrefrenabile forza centrifuga, salvo poi cozzare inevitabilmente contro confini esterni invalicabili che rigettano nella mischia. Esperiscono la frustrante sensazione di non poter uscire dal corpo o sistema (corpo-sistema sociale in Mastronardi) nel quale sono inserite. La sensazione finale, infatti, non è quella della rabbia bianciardiana, desiderosa di far esplodere il Torracchione e tutte le contraddizioni capitalistiche che esso rappresenta, ma la costante e soffocante percezione di una *claustrofobia*, che non può trovare redenzione. Tanto l'anarchia tende all'apertura e alla libertà, quanto la claustrofobia de *Il calzolaio* impone la chiusura e la preclusione: con la beffa di doversi affannare per rimanere esattamente al punto in cui si è.

3. *L'incipit: l'istituzione di un mondo chiuso*

3.1. *Un incessante movimento per segnare uno spazio chiuso e un tempo immobile*

L'incipit de *Il calzolaio* ha un'esibita marca verghiana, come già evidenziato da Maria Antonietta Grignani. La frase di apertura con cui viene introdotto Mario Sala – «A

15 G. TURCHETTA, *Il calzolaio di Vigevano di Lucio Mastronardi*, in *Letteratura italiana. Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino-Roma-Milano, Einaudi-Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, 2007, pp. 609-638: p. 612.

Vigevano *l'hanno sempre conosciuto come Micca*¹⁶ – ricalca la presentazione dei Toscano, che «all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, *li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio*». ¹⁷ Ma allusioni verghiane si hanno anche qualche riga sotto, quando viene presentato il padre di Mario: «basta dire che in paese, per intendere uno coi soldi, si diceva che mostrava i suoi pé a Micca il vecchio». ¹⁸ Riecheggia in queste parole quasi fiabesche la figura di Mazarò, il cui nome, al pari di quello del Micca, diventa sinonimo di soldi, di potere, di accumulo. Ma la matrice verghiana ci interessa in questa sede non per ribadire per l'ennesima volta la predilezione di Mastronardi per l'autore dei *Malavoglia* (il «mio scrittore preferito»), ¹⁹

16 L. MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano* [1962], in ID., *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 209, corsivo mio.

17 G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. CECCO, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 7.

18 MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 209.

19 La frase è di Mastronardi, che in un'intervista a Luciano Simonelli dichiara: «Le mie prime cose le ho scritte per lei e dopo ho fatto dei racconti sulla scia del mio scrittore preferito che è Giovanni Verga. Vedevo Vigevano proprio con gli occhi di Verga. C'erano tanti "Mastro Don Gesualdo" qui. Gente che veniva dal niente e poi faceva i dané. Verga usava nei suoi racconti il siciliano e io cercavo di scrivere in vigevanese, un dialetto che adesso sta scomparendo. Era una cosa che non piaceva a mio padre. A casa mia, papà e mamma erano maestri anche loro, si doveva parlare italiano, mai il dialetto. Mio padre diceva: "Bisogna capirlo e mai parlarlo"» (L. SIMONELLI, *Lucio Mastronardi. Perché tutti mi dicono matto?*, SeBook, posizione 86 (edizione digitale). Ma del resto il nome di Verga apriva anche la lista della personale biblioteca che Mastronardi presentava a Vittorini, forse anche con l'intento di compiacere l'interlocutore: «Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'"Americana"» (E. VITTORINI, *Notizia*

ma perché svolge una precisa funzione: quella di azzerare la temporalità storica, e ricondurre il tempo del racconto a una dimensione di leggenda. Il nome dei Malavoglia si tramanda da tempi ignoti, sempre con la medesima e immutabile forma, e addirittura investe non solo la comunità di Trezza, ma anche quella di Aci Castello e dell'Ognina (distanti da Trezza rispettivamente due e sette chilometri): si tratta di un mondo immobile, ripetitivo e fuori dal tempo, orientato dunque su coordinate proprie. E in fondo qualcosa di simile comunica anche l'incipit de *La roba* con il viandante che sembra introdursi in un mondo separato: quello dominato da Mazzarò.

Ebbene l'incipit de *Il calzolaio* assume questo tono verghiano proprio per collocare, da subito, Vigevano fuori dal mondo storico e concreto, e confinarla in una bolla sua propria (anzi in una terra di tutti e di nessuno, giacché «pure essendo vicina a Milano, Vigevano, geograficamente parlando, è in Piemonte»²⁰). Pertanto, come accade nelle leggende, il nome del protagonista non è Mario Sala, ma «Micca», in rispetto di una tradizione che non può mutare; e addirittura «in virtù di un decreto emanato dalla regina Teodolonda dei Longobardi», e dunque tra il VI e il VII secolo, l'intramontabile Micca, alla sua morte, «diventerà conte»²¹. E tutta l'introduzione di Vigevano è declinata, sia pure nella misura parossistica e grottesca, in senso storico-legendario, e si muove alla ricerca – tra archivi e

su Lucio Mastronardi, in «il menabò», 1959, 1, p. 101. E ancor più indicative, proprio in senso intertestuali, sono le dichiarazioni di Mastronardi nell'intervista rilasciata a Ferretti nel 1964: «La prima volta che ho letto *I Malavoglia* ci ho visto i calzolari di Vigevano. Penso che se Verga fosse nato qua, avrebbe raccontato la storia di una famiglia di “scarpari”, avrebbe scritto *I Malavoglia* vigevanesi» (G.C. FERRETTI, *Il riccio di Vigevano*, in «Rinascita», XXI, 11, 21 marzo 1964, p. 27.

20 MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 210.

21 *Ivi*, p. 209.

credenze popolari – delle nobili origini e di segni artistici che attestino gli sfarzi passati e in fondo mai tramontati: «la Piazza Ducale costruita sotto Ludovico il Moro» e «affrescata da Leonardo da Vinci» («il Leo»), la torre del Castello Sforzesco progettata da Bramante, Salasco, e addirittura il punto dove «Annibale sconfisse i Romani»; ma ora, si puntualizza con effetto improvviso e graffiante, «c'è la Centrale Edison». E tuttavia questo luogo, anche se improvvisamente storicizzato dall'Edison, rimane autoreferenziale e abbarbicato a un'origine che deve condurre all'autarchia: ossia a quel mondo con i confini rigidi e invalicabili che abbiamo detto prima, e che crea un effetto claustrofobico. Infatti i due storici, che ricordano quelli non meno arruffoni e comici de *Il lavoro culturale* di Bianciardi,²² non solo «litigavano sul nome Vigevano. Secondo uno deriva dal latino antico Vigevano. Per l'altro deriva dal latino ecclesiastico Vigesium»;²³ ma si interessano anche all'etimologia di strade e rioni per comprenderne le origini. Procedure ovvie, si dirà, che però sono determinanti a creare un effetto di immobilità – un costante ritorno alle origini – e di esclusione dal mondo nel momento in cui sono dettagliatamente descritte nel punto strategico del romanzo: l'incipit.

La fagocitante centralità di Vigevano, che si erge a luogo unico e assoluto e divora qualsiasi possibile geografia, trova conferme nel prosieguo del romanzo. Colpisce ad esempio come di Micca, ossia di colui che è protagonista, non si racconti nulla di quando è in guerra. Semmai ad essere riferite, e anche in maniera abbastanza sbrigativa, sono le lettere che arrivano a Vigevano. Ma quanto accade fuori Vigevano, e oltretutto nella condizione estrema del fronte, non ha ragione di essere rappresentato. E a ben vedere Micca non è l'unico a partire. Partono i treni per

22 La concordanza è stata notata da TURCHETTA, *Il calzolaio di Vigevano di Lucio Mastronardi*, cit., pp. 627-628.

23 MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 210.

Milano, colmi di scarpe da vendere, ma al lettore tocca solo di vedere Bertelli o qualche altro industrialotto che carica il vagone; e i Motta vanno addirittura in America, ma del nuovo e grande mondo non si saprà mai nulla; tutt'al più si possono seguire le ultime ore di Cumparuzzu, il gatto lasciato in custodia a Micca, e finito sotto il filobus, non prima di aver «denciato» il povero Sala. Fuori Vigevano gira anche Netto, che nell'autunno del '44, sfruttando la sospensione dei bombardamenti, affronta «un viaggio col campionario d'inverno»²⁴: da quel viaggio non tornerà più. È un altro evento tragico: eppure, al pari della guerra, nemmeno la morte dell'amante e socio di Luisa viene narrata. Insomma nel romanzo è raccontato solo ciò che succede in paese, e quando dei personaggi si allontanano da quest'unico mondo possibile, di loro non si può avere più contezza. È Vigevano l'unico scenario possibile: un piccolo mondo che ingurgita tutto, e diventa una soffocante prigione, al di fuori della quale c'è il nulla.

Il senso di claustrofobia e di isolamento è avvalorato anche dalla gestione del tempo. Colpisce infatti come Vigevano sia rappresentata impermeabile ai cambiamenti storici (anche se poi nei fatti quello che viene raccontato è proprio il trauma determinato da un mutamento socio-economico). La vicenda di Micca, infatti, prende avvio qualche anno dopo la proclamazione dell'Impero fascista (il discorso di Mussolini è del 9 maggio 1936) e alle soglie della sciagurata guerra; del resto il «palazzo Impero, mostra delle calzature», venne costruito nel '38, ossia con «dux imperante», sottolinea Mastronardi con gaddiano sarcasmo. In altre parole la seconda guerra mondiale, che pure spezza l'esistenza di Micca costringendolo ad andare al fronte e a lasciare moglie e ditta, non è uno spartiacque significativo nella società locale. I meccanismi economici e sociali proseguono indisturbati dal fascismo, alla guerra,

24 *Ivi*, p. 304.

all'Italia libera. Per questo motivo nel romanzo le indicazioni storiche sono molto soffuse, così come gli eventi eccezionali (una sola volta compare il Natale, quello del '40), mentre acquistano più peso le espressioni che restituiscono un senso circolare del tempo: il «sabato di paga» o le rituali scadenze fiscali. Il tutto è impastato in un imperfetto, a tratti dominante rispetto all'evenemenziale passato remoto, con continui inserti di presente indicativo, per formulare – attraverso abusati modi di dire nella comunità riportati con il discorso diretto libero – massime di carattere generale.²⁵

Anche il dialetto a pensarci bene è un modo per mostrare come i personaggi de *Il calzolaio* restino aggrappati alla propria terra, rimuovendo tutto ciò che non è Vigevano. Si aggiunga, tra le varie forme dialettali e parlate che si ergono a visibili marche linguistiche, il gusto esibito per

25 Si veda la sequenza, sempre tratta dal primo capitolo, in cui Micca prende moglie. A parte l'aoristo iniziale («decise di mandarlo all'ospizio») e quello conclusivo specifico sull'unione matrimoniale («Si scelse una piccolina», cui segue «Luisa accondiscese»), i due capoversi si distendono in un'evidente alternanza di imperfetto e di presente indicativo, volto – come già detto – a esprimere verità ormai salde, che si tramandano di generazione in generazione; come i modi di dire verghiani. Questo il passo: «Così, arrivato sotto i trenta decise di mandarlo all'ospizio e prendere moglie. Non faceva storie in 'sta faccenda. Voleva una che lavorasse da giuntora e fosse brava nel mestiere. Le giuntore le pagano a quindicina. Una che sa il suo verso prende tanto di più d'un impiegato con tanto di studio e certificato. Se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco. | A Vigevano donne laboriose se ne trova quanto se ne vuole: basta metter fuori il cappello che saltano dentro. Si scelse una piccolina come lui, del suo tempo, senza pretese. Luisa. Luisa accondiscese subito a sacrificarsi a lavorare nei primi anni di matrimonio. Che lei ha sempre lavorato e la fatica non la fa gialla niente» (*ivi*, p. 213).

la ripetizione, sempre più preponderante man mano che si procede nel romanzo:

«Sempre sotta, sempre sotta»; «Da giovine sì, ma sposato, gnént, gnént, gnént»; «*ora* la sabbia, *ora* la terra dura, *ora* la terra bagnata»; «tanànà d'un tanànà. | È vero, è vero»; «toc toc toc, colpi secchi»; «trom! trom! trom!»; «vincere, vincere, vincere»; «cercasi cercasi cercasi»; «scondon scondoni»; «Uguale uguale uguale!»; «vacca per vacca»; «ma strasé strason strasoni, passeggiare parlando di miliun, milun, come patacche, miliun!».

È un tic linguistico che da un lato esprime la frenesia, il movimento e la velocità, e dall'altro restituisce però un senso di immobilità e di stasi.

Il lettore insomma, a vari livelli, percepisce Vigevano come un luogo impermeabile alle sollecitazioni esterne, in cui i cittadini corrono, si affannano, si scontrano gli uni con altri. La scelta di vivere nella frenesia, e per di più nella miseria, per conquistare poi la ricchezza, non sembra un'opzione, né un paradosso imposto dall'emergenza, ma qualcosa di connaturato nell'antropologia vigevanese.

3.2. Bisio e Bertelli: l'ascesa e la catastrofe di Micca preannunciate nell'incipit

Le pagine iniziali contribuiscono a creare un opprimente senso di chiusura anche a livello contenutistico. Proprio nella pagina conclusiva del primo capitolo, Micca, più ammirato che sconcertato, si sfoga con Luisa:

Neh Luisa, t'è sentí? La banca ha chiuso l'ossigeno a padron Bisio. Oggià! E la sua fabbrica passa in mano a

padron Bertelli e padron Neroni a socio. E Bertelli ha su due fabbriche.²⁶

A quest'altezza il lettore non sa ancora chi siano i personaggi chiamati in causa e quale ruolo rivestiranno nel romanzo, ma comprende come Bertelli sia l'industrialotto vincente – e, come un'eccezione, tale rimarrà per tutto il racconto – e Bisio invece colui che ha avuto un'ascesa e poi è drammaticamente crollato, strangolato dalle banche. In qualche modo il lettore entra subito a contatto con quella frenesia di cui si è già detto prima e che Giorgio Bocca, senza conoscere *Il calzolaio*, aveva già descritto nel suo ben noto reportage:

Ora anche i braccianti della Lomellina si inurbano in questa Vigevano dove i contadini possono diventare ciabattini e i ciabattini industriali nel volgere di poche settimane. Avanti popolo, la ricchezza è a portata di mano, di fallimento non si muore e se va bene va bene, il denaro circola, il disoccupato manca, le boutiques, i negozi di primizie, i fiorai sono gli stessi di via Montenapoleone e più cari, gli elettrodomestici e le automobili si vendono che è un piacer.²⁷

Il contatto è con quell'energia cinetica inarrestabile, in cui, come si diceva, atomi si aggruppano, si aggregano, crescono, si disgregano velocemente e poi nuovamente si ricompattano, in una sequenza senza fine. Il lettore percepisce subito questa dinamica, giacché dopo poche pagine viene messo a parte del rapidissimo sunto della vita di Micca, e prende atto come addirittura il matrimonio venga sbrigato come una faccenda puramente burocratica: in sostanza ha preso contatto con la *velocità* che

26 *Ivi*, p. 216.

27 G. BOCCA, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 10 gennaio 1962.

contraddistingue la vita di Micca. Ebbene alla fine del primo capitolo, che ha chiaramente funzione introduttiva, viene inserita l'ultima regola del gioco: questa velocità impone un rapido passaggio di capitali e di merci da uno all'altro degli industrialotti, e l'ascesa e il crollo di ciabattini e padroni. A questo gioco spietato si accinge a partecipare anche Micca: anzi il romanzo si propone – è questo il patto di lettura imposto e la posta in gioco dichiarata – di narrare l'inserimento del protagonista in questo mondo. E la vicenda si dipanerà come già annunciato nell'incipit da Bertelli e Bisio: ci sarà il passaggio da operaio a proprietario di fabbrica – e la possibilità dunque di guardare da pari a pari Bertelli –, ma anche l'onta di fallire e di vedere il proprio nome pubblicato «sull'Informatore, nella colonna protestati».²⁸ Bertelli e Bisio, insomma, raccontano già le sorti che saranno di Micca, ciabattino che diventa

²⁸ MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 304. Naturalmente, al di là del problema pratico – quello di essere protestati – per Luisa e Mario Sala il problema è anche di immagine sociale (per lei: «non uscì per vergogna della gente», *ibidem*) e imprenditoriale (per lui: «in piazza, da certe occhiate, da discorsi interrotti, capiva ch'era sulla bocca di tutti», *ibidem*). Impossibile non notare la convergenza – del resto abbastanza obbligata alla luce del tema trattato – con il XVIII capitolo de *La speculazione edilizia* di Calvino, che si apre proprio con «Il Previdente», «il giornale più letto a ***»: «Un mondo di piccole ditte e tentativi e faccende e ambizioni e naufragi galleggiava in quelle colonne di stampa sbiadita [...]. Anche Quinto, adesso, ogni quindici giorni, vedendo in mano ai concittadini il nuovo numero del «Previdente», si affrettava all'edicola, e in mezzo a loro che già l'aprivano per strada e ne scorrevano ansiosi di verificare la situazione finanziaria delle persone con cui avevano rapporti d'affari, di scrutare il delinearci d'una crisi o d'un dissesto, o soltanto di curiosare nelle tasche altrui» (I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori, 2005 [I^a ed. 1991], p. 858).

«Padron», e poi industrialotto messo in scacco dalle banche. Il primo capitolo non lascia spazio a sviluppi diversi da quelli poi effettivamente seguiti. Il romanzo, insomma, quando inizia ha già concluso la sua vicenda.

4. La voce narrante: la chiave a doppia mandata della claustrobia

4.1. La voce narrante nell'incipit e oltre: il punto di osservazione

Come sempre accade, anche nel *Calzolaio*, nel primo capitolo, vengono stabilite le regole di lettura: più specificamente il narratore si presenta, rivelando dunque quale sarà il canale attraverso cui il lettore potrà penetrare l'universo diegetico che si accinge a scoprire e a vivere.

Ne *Il calzolaio di Vigevano* il narratore chiarisce subito il suo statuto di testimone, che assolve le funzioni di narratore orale, non lontano da quello di Verga (il rimando è d'obbligo), ma nemmeno troppo diverso da quello delle *Cinque storie ferraresi* di Bassani. Si tratta di un membro della comunità, che gode di una visione generale dei meccanismi e degli eventi accaduti in paese. Non è dunque un testimone sul modello di Watson, che deriva la sua superiorità "gnoseologica" dalla convivenza con Holmes, ma si configura come un osservatore che potrebbe riferire gli avvenimenti più o meno privati anche di altri personaggi. Pertanto da un lato è chiaramente superiore, tanto da apparire in alcuni casi onnisciente (ma su questo punto torneremo più avanti) e dall'altro è della stessa sostanza dei personaggi di cui discute: un loro pari. In ogni caso il patto di lettura imposto nell'incipit obbliga il lettore a osservare le vicende dal basso: guardare Vigevano, stando a Vigevano.

Le prime pagine, in cui senza dubbio la voce che si ascolta è quella del narratore, hanno un tono discorsivo, che

man mano diventa sempre più parlato. Dall'inserimento del registro scherzoso nel primo capoverso («parlare di lavoro e quibus»), si passa a moduli che chiaramente rimandano alla modalità del racconto orale: «Il padre di Mario, non discorriamone l'artigiano che era». E le soluzioni parlate e dialogiche (nei confronti del lettore) poi si infittiscono («E la torre, la torre»; «Cercando cercando»), intaccando sia il lessico («sbraconi», «pavé», «barcé»), sia la costruzione sintattica («Che [dopo punto fermo] l'ultima battaglia della prima guerra»), sebbene in questi casi – come vedremo – non sempre sia facile capire chi sta parlando.

Ma il narratore punta ad avvalorare il suo punto di vista dal basso anche mostrando la frequentazione diretta dei luoghi e delle persone, che invece ritiene ignoti al lettore; poiché il lettore implicito è un forestiero. Per questo motivo la voce narrante spiega ad esempio la conformazione sociale di un quartiere, la sua storia e rivendica una conoscenza che risale alle precedenti generazioni:

La Griona è una stradicciola *più vecchia del nonno di nostro nonno*, con stabili del medioevo, porta alla parte alta del paese: la Fiera. Ma soltanto lì potevano trovare un rifugio a un nolo basso. Mario diceva che ci stiamo per poco, il tempo da mettere su fabbrica e via andare.²⁹

Narratore testimone, racconto orale, e appartenenza alla comunità istituiscono un punto di osservazione – che è funzione parzialmente diversa da quella del punto di vista, inevitabilmente compromessa anche con categorie ideologiche – dal basso, tutto dentro Vigevano. E chiaramente questa collocazione impedisce uno sguardo altro, e contribuisce a quel senso di claustrofobia che stiamo indagando.

29 MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 214.

4.2. *Il discorso diretto libero e il punto di vista*

Abbiamo già detto che se l'incipit, in cui il narratore presenta Mario Sala e Vigevano, si contraddistingue per un italiano standard, al cui interno si inseriscono rilevanti tessere dialettali (funzionali alla collocazione interna del narratore), nelle pagine successive, in cui il parlato e il dialetto assumono un peso dominante per non dire esclusivo, diventa più complicato riconoscere la voce narrante.

Certamente è caratteristica del narratore quella di lasciare largo spazio al discorso diretto, contenendo dunque la possibilità di un punto di vista alternativo rispetto a quello dei personaggi. Mario, Luisa, Netto, Marion, Bertelli e gli altri parlano direttamente ed espongono senza ulteriori mediazioni idee, sentimenti, riflessioni. Inoltre è raro che il narratore intervenga per correggere e commentare. Se ne ricava un'impostazione tendenzialmente teatrale, in cui il lettore/osservatore ha la possibilità di uno sguardo d'insieme, e di volta in volta ha la possibilità di ascoltare le parole di un attore/personaggio (emblematico è il secondo capitoletto – nemmeno tra i più brevi del romanzo –, costruito, ad eccezione di brevi didascalie e di altrettanto rapide parole di apertura e chiusura, tutto sul discorso diretto).

Ma andando più nel dettaglio, il problema che si deve affrontare, e che può aiutare a capire l'effetto claustrofobico e soffocante dell'opera, è quello della focalizzazione. Come già detto, il narratore de *Il calzolaio* è un testimone, che dunque non gode di alcuna onniscienza; e tuttavia non solo riferisce nel dettaglio azioni e discorsi dei personaggi, ma riporta con regolarità anche i loro pensieri, gli stati d'animo, le decisioni, secondo un ipotetico principio di focalizzazione interna multipla. Il narratore, dunque, sembrerebbe godere di uno statuto privilegiato. In realtà, a ben vedere, più che di focalizzazione "interna ai personaggi"

si tratta, recuperando una correzione di Bal a Genette,³⁰ di una “focalizzazione sui personaggi”. Il narratore infatti non si sbarazza del suo statuto umano, mortale e finito per ergersi a figura divina capace di abitare l’interiorità altrui, ma si concentra, da fuori, su specifici personaggi, ripercorrendone percezioni, idee, visioni del mondo.

Ora, è da dire che ne *Il calzolaio di Vigevano*, né il protagonista, né gli altri si contraddistinguono per un particolare spessore interiore. Al contrario Mario, Luisa, Netto, Pelagatta ecc. vengono raffigurati nei loro movimenti e nelle loro azioni, anziché nei loro pensieri, e sono proprio le loro imprese a tratteggiarne la fisionomia e a delinearne l’identità. In ogni caso la psiche del singolo non è mai inseguita e rappresentata nei suoi complessi e contraddittori andirivieni, né «l’elemento celebrale» (sono parole di Moravia) ha una sua «prevalenza».³¹ I personaggi, lontani dalla complessità modernista così come da quella degli anni Sessanta, si configurano come tendenzialmente piatti, oltre che immobili, giacché a fronte di molte esperienze non conoscono una vera maturazione ed evoluzione.

Ciò non significa che il narratore non riporti i loro pensieri, sempre connessi per causa o effetto all’azione in corso: ma queste incursioni interiori si limitano all’essenziale, e hanno come unico obiettivo quello di rendere più

30 Cfr. M. BAL, *Introduction to the theory of narrative*, Toronto-Buffalo-London (Canada), University of Toronto Press, 1997² [I^a ed. 1985; trad. ingl. di *De Theorie van vertellen en verhalen*, Muideberg, Coutinho, 1980]; ma su questa distinzione tra «focalisation sur» e «focalisation par» (o più correttamente tra «focalisation sujet» e «focalisation objet») insiste molto anche P. VITOUX, *Le jeu de la focalisation*, in «Poétique», 51, septembre 1982, pp. 359-368.

31 A. PINCHERLE, *C’è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera Letteraria», 41, 9 ottobre 1927, p. 1, ora in P. VOZA, *Nel ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», 37, 2, marzo 1982, pp. 207-212.

perspicuo e comprensibile il comportamento. Basti citare per tutti il terzo capitolo e le fantastiche di Mario sulla fabbrica, ancora tutta da conquistare; si tratta davvero di un sogno elementare, che chiunque può intuire, e oltretutto nemmeno compiuto in un momento preciso, ma collocato durante il consueto «giretto lungo la lea della stazione».³²

Anche lui avrebbe avuto una casa che avrebbe fatto dire alla gente che fuori è niente, è dentro, che bisogna vederla. Di chi è sta casa? Di Sala. Chi è Sala? Lo conosco. Faceva banchetto con me sottopadrone. Anch'io lo conosco, gli dò del tu. Buonassera padron Sala. Di nuovo grazie padron Sala. Lavorare sotto di lui è una fortuna.³³

Quello che rende questo processo davvero claustrofobico è soprattutto il fatto che il narratore non contrappone mai la sua voce, e dunque la sua posizione ideologica, a quanto sostenuto dai personaggi con azioni, parole, pensieri.³⁴ L'ideologia capitalista e vorace, vissuta e

32 MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 230.

33 *Ivi*, p. 231. Secondo Rinaldi questo è addirittura l'unico momento "introspettivo" del romanzo: «Al di là del circolo di scambio non esiste nulla, la psicologia è bandita, se non per quel momento folgorante della meditazione di Mario, che sogna ricchezza e fantastica "Mario Sala industriale"; ma anche qui lo scavo in profondità è fittizio, si riduce alla riproduzione delle probabili parole altrui ed è in fondo smascherato e appiattito dalla connotazione della follia» (R. RINALDI, *Romanzo come deformazione: autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 12).

34 Fa una certa impressione il resoconto del ritorno dalla guerra: «Mario, sceso dal treno, corse alla fabbrica di Pelagatta» (MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 312), senza mettersi alla ricerca della moglie. E quando finalmente arriva a casa, Mario inizia a parlare di affari. Va a dormire tardi, dopo Luisa: «Quando si mise a letto lui, Luisa dormiva forte. Alla mattina non lo trovò più al suo posto. | - Mario? - chiamò. | Andò di là

perpetrata dai vigevanesi, non conosce alternative; anzi si configura come naturale e inevitabile sbocco della situazione sociale e politica. Ma a suscitare questa sensazione è soprattutto la gestione della materia diegetica da parte del narratore. Come ha notato Novelli,³⁵ è il discorso diretto libero, ancor più dell'indiretto libero, a strutturare le pagine de *Il calzolaio*. Sicché la voce del narratore, quando non è estromessa dal più istituzionale discorso diretto, per lo più si mischia e si mescola con quella del protagonista, di Luisa, o spesso della comunità tutta. E poiché per lo più riporta espressioni di carattere generale, col presente indicativo, finisce per oggettivare quanto invece è specifico punto di vista di un personaggio. In sostanza, il lettore segue e ascolta la voce del narratore esterno, il quale però, senza immettere alcuna spia linguistica, riporta in verità le parole di Sala, della moglie, ecc. Queste parole, pertanto, pronunciate non da un personaggio ma dall'autorità che sta raccontando tutta la vicenda, finiscono per avere un valore oggettivo e pressoché indiscutibile.

E in fondo lo hanno. Il narratore infatti può confondere le sue parole con quelle dei personaggi, e non corregge mai il loro discorso diretto, perché la pensa esattamente come loro: tutti, e dunque tutta la comunità, sono costituiti della stessa sostanza. Anche per questo motivo il narratore può riferire i pensieri inespressi dei personaggi: sono gli stessi che avrebbe avuto lui, o chiunque altro, nella stessa situazione. Per chi racconta, dunque, il mondo di Vigevano è trasparente, con azioni prevedibili, che tradiscono pensieri e riflessioni elementari, facilissime da decodificare

a vedere. Lo trovò che stava cucendo un paio di scarpe» (*ivi*, p. 317). Così i due sposi trascorrono la loro prima notte insieme, dopo tanto tempo; e il narratore non si preoccupa di commentare in alcun modo, ritenendolo in qualche modo naturale.

35 M. NOVELLI, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del Calzolaio di Vigevano*, in «Nuova Antologia», 2233, gen.-mar. 2005, pp. 203-212.

da chiunque faccia parte di quella comunità. Del resto tutti perseguono lo stesso fine – l'accumulo di capitale e l'aumento di produzione – e tutti la pensano nello stesso modo. È naturale – e dunque inevitabile – che quell'ideologia castrante e inibitrice di ogni anarchica spinta vitale si erga a unica visione del mondo, mai messa in discussione, né minacciata sia pure da ipotesi poi scartate o sconfitte dai fatti.

È un distanziamento dal modello verghiano. Nel mondo dei *Malavoglia*, infatti, il fischio di compare Alfio ad esempio testimonia la strada non percorribile, ma esistente, dell'amore (tanto che poi l'uomo stesso ne discuterà anche con Mena), mentre il giovane 'Ntoni, inseguendo un modello di vita alternativo a quello faticoso e frustrante imposto dal nonno, consente di vedere il mondo di Acì Trezza da una posizione diversa e straniata. Le strade sognate, tentate e fallite, o abortite in partenza, testimoniano la speranza di un mondo altro. Sebbene in minima parte, e solo per brevi passaggi, in Verga dunque una prospettiva differente da quella seguita da tutti i personaggi, e chiaramente sostenuta dall'autore implicito, riesce a farsi spazio. Ne *Il calzolaio di Vigevano* invece il principio dello straniamento è negato: il lettore infatti non può mai osservare il mondo degli scarpari da una prospettiva differente, perché da qualunque punto del romanzo la via dell'azione è sempre e solo una: un'altra prospettiva non c'è.

Questa chiusura ideologica diventa claustrofobica, perché veicolata, in maniera complice, e dai personaggi, e dal narratore, il quale non si configura mai come inattendibile. Pertanto è, nell'aspettativa del lettore medio, portatore di verità e di oggettività. Dunque nel momento in cui, attraverso il diretto libero, espone con la sua voce concetti dei personaggi, li rende validi e universali. Soffocando la speranza del lettore di un mondo più arioso.

5. Mastronardi e l'onda lunga di Moravia

La claustrofobia narrativa differenzia *Il calzolaio* dal modello verghiano: l'affettività umiliata e la speranza negata, che trovano spazio nei *Malavoglia* attraverso Mena e il giovane 'Ntoni, non hanno alcuna possibile cittadinanza nel romanzo di Mastronardi. La contorta logica autoreferenziale che guida i personaggi è condivisa, anche ideologicamente, dal narratore, che è costituito dalla medesima sostanza: non c'è spazio, dunque, per nessuna prospettiva ulteriore.

Questa impostazione, così rigida e chiusa, mette in scacco anche un accostamento spesso abusato nella lettura del romanzo industriale degli anni Sessanta: quello che affianca Mastronardi a Bianciardi. È indubbio che i due condividano un'origine provinciale, un rapporto non strutturato e non organico con il Partito Comunista, uno scarto rispetto all'italiano standard e vicende biografiche tragiche e disperate. Tuttavia, quando si passa poi all'analisi strutturale delle opere, le coincidenze si arrestano. *La vita agra*, come spiega Bianciardi all'amico Terrosi, è la «storia di una solenne incazzatura, scritta in prima persona singolare». ³⁶ L'espressione di una rabbia antagonista, sebbene velleitaria, è la spina dorsale della narrativa bianciardiana, già a partire da *Il lavoro culturale e L'integrazione*;

36 Lettera di Luciano Bianciardi a Mario Terrosi del 1 marzo 1962, in *Bianciardi com'era*, a cura di M. TERROSI, Grosseto, Il paese reale, 1974 p. 34; qualche mese più tardi, il 14 dicembre 1962, Bianciardi scrive alla sorella: «Il libro mi sta fruttando, oltre che un po' di quattrini [...] offerte di lavoro migliori (anche da parte del «Corriere della Sera») [...] Credi pure, non mi aspettavo né tanto successo, né tanti unanimi consensi. Avevo scritto un libro incazzato e speravo che si incazzassero anche gli altri. E invece è stato un coro di consensi, pubblici e privati, specialmente a Milano» (P. CORRIAS, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011 p. 187).

una rabbia che fa tesoro della lucida denuncia sociale e politica de *I minatori della Maremma*. Insomma, il funzionamento dei romanzi di Bianciardi prevede una dialettica oppositiva e uno scontro vitale, anche se perso in partenza. È proprio questa opposizione apre una visione del mondo alternativa, innervata peraltro anche sul principio di piacere, antieconomico e antiutilitaristico (si pensi alle pagine su Anna e alla convivenza della coppia ne *La vita agra*). Questa dinamica sprigiona un'energia, forse non di speranza ma comunque contrastiva ad ogni forma di soffocante claustrofobia. È una differenza, questa, di cui occorre tener conto anche per quanto concerne una mappatura della "tematica" industriale nel romanzo italiano. Mastronardi coglie il fenomeno all'inizio, quando ancora nel paese anziché al miracolo si guarda con preoccupazione alle condizioni del paese: ancora nel luglio del '58 Togliatti alla Camera esprimeva la sua piena preoccupazione per «un aggravamento della crisi economica. Anzi, questo aggravamento è già in atto. Un'ondata di licenziamenti è in atto tanto nelle industrie controllate dallo stato quanto nell'industria privata».³⁷ La posizione de *Il calzo-laio*, al di là dell'apprezzamento senza confini di Vittorini, rimane comunque limitrofa e particolare, al di qua della svolta sociale impressa dal boom. Bianciardi invece scrive la *Vita agra*, l'unica sua opera che si confronta con il neocapitalismo, dopo che il miracolo si è rivelato; mostrando anche le sue contraddizioni:

ora sembra che tutti ci credano, a quest'altro miracolo balordo: quelli che lo dicono già compiuto e anche gli altri, quelli che affermano non è vero, ma lasciate fare a noi e il miracolo ve lo montiamo sul serio, noi.

37 *Togliatti e il centrosinistra, 1958-1964*, Firenze, Istituto Gramsci-Sezione di Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria, 1975, pp. 56-57.

È aumentata la produzione lorda e netta, il reddito nazionale cumulativo e pro capite, l'occupazione assoluta e relativa, il numero delle auto in circolazione e degli elettrodomestici in funzione, la tariffa delle ragazze squillo, la paga oraria, il biglietto del tram e il totale dei circolanti su detto mezzo, il consumo del pollame, il tasso di sconto, l'età media, la statura media, la valetudinarietà media, la produttività media e la media oraria al giro d'Italia. Tutto quello che c'è di medio è aumentato, dicono contenti [...].
Io mi oppongo.³⁸

Un'invettiva del genere non avrebbe potuto trovare spazio ne *Il calzolaio*, perché nessuno può credere all'esistenza di una dimensione diversa da quella che si sta vivendo.

Ma ciò – è ovvio dirlo – non induca a vedere in Mastronardi uno spalleggiatore del fenomeno in atto. Un più sofisticato meccanismo della regressione (chiamato in causa da Turchetta)³⁹ dà vita a un autore implicito disgustato dalla grettezza del mondo di Vigevano: ma solo disgustato, e non ribelle e “incazzato” come l'io di Bianciardi. Semmai, e recupero ancora una volta un cauto suggerimento di Turchetta,⁴⁰ se si vogliono tentare accostamenti, più utile è chiamare in causa Moravia; e a mio avviso quello de *Gli indifferenti*, atto di apertura di una stagione

38 L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 156-157; e si ricorderà che questo sfogo segue la constatazione che il «miracolo italiano» si deve conciliare con scene selvagge, quale quella «un ubriaco [che] muore di sabato sera battendo la testa sul marciapiede e la gente che passa appena si scansa per non pestarlo» (*ivi*, p. 156).

39 Cfr. TURCHETTA, *Il calzolaio di Vigevano di Lucio Mastronardi*, cit., p. 617.

40 Turchetta chiama in causa i *Racconti romani* (cfr. *ivi*, p. 627)

narrativa di stampo realistico, che, sia pure affiancata da spinte oppostive, domina la scena fino agli anni Sessanta. Ebbene è indubbio che anche *Gli indifferenti* muova al lettore una sensazione di disgusto, frutto di un'atmosfera soffocante che non lascia mai vie d'uscita: è in fondo quel soffocamento che prova Carla e da cui la protagonista si libera solo nel finale accettando in maniera liberatoria la catastrofe del matrimonio con Leo. Anche Moravia, per edificare il suo castello chiuso, all'interno del quale il lettore proverà una mortifera claustrofobia, agisce a due livelli.

In primo luogo costruisce i suoi personaggi tutti con la medesima sostanza: la falsità borghese e l'assenza di ideali. Anche chi, come Michele, sembra provare nostalgia per un mondo sincero e mai vissuto,⁴¹ non oppone mai un attrito vero al meccanismo in atto: non tanto perché dimentica di caricare la pistola che avrebbe dovuto uccidere Leo, quanto perché la passione per i vestiti (metonimia di tutte le apparenze borghesi) lo ha già corrotto, ben prima che inizi il romanzo.⁴² Anche lui, dunque, è parte integrante – e

41 È noto il monologo interiore di Michele sulla mancanza di tragedia nel mondo moderno: «Come doveva esser bello il mondo» pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: “Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe” e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguita l'azione: “ti odio” e zac! Un colpo di pugnale: ecco il nemico o l'amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra» (A. MORAVIA, *Gli indifferenti*. Nota critica di A. GRANDELIS, Milano, Bompiani, 2016, p. 197).

42 Sin troppo facile ricordare come nel primo capitolo la rabbia, autoindotta, di Michele sia prontamente smorzata da un

adorante – del mondo moraviano, e non a caso nel finale deciderà di andare da Lisa e, possiamo immaginare, di accettare un lavoro procuratogli dal padre-nemico Leo. In questo senso nemmeno in Moravia troviamo, all'interno del sistema dei personaggi, una contropunta alternativa.

Ma ciò che rende *Gli indifferenti* claustrofobico come poi lo sarà *Il calzolaio* – ed è il secondo dispositivo utilizzato da Moravia; e poi da Mastronardi – è un narratore che non commenta davvero le bassezze dei suoi personaggi. Anche il narratore moraviano è guidato più da una “focalizzazione su” che non da una focalizzazione interna; e pertanto è più obbligato al discorso diretto, e dunque al mescolamento di voci, secondo un principio che abbiamo già visto sopra. A ciò si aggiunga che la voce narrante de *Gli indifferenti* si affida allo stesso italiano standard (con minimi accenni di modernità sociale: per lo più parole straniere) che utilizzano Carla, Michele, Leo, Lisa e in gran parte Maria Grazia.⁴³ Il narratore, dunque, né da un

complimento di Leo sul vestito: «“Eh eh, che bel vestito che hai...chi te lo ha fatto?” | Era un vestito di stoffa turchina di buon taglio ma molto usato, che Leo doveva avergli veduto addosso almeno cento volte; ma colpito da questo diretto attacco alla sua vanità, Michele dimenticò in un solo istante tutti i suoi propositi di odio e di freddezza. | “Ti pare?...” domandò non nascondendo un mezzo sorriso di compiacimento; «è un vecchio vestito... è tanto tempo che lo porto, me lo ha fatto Nino, sai?”. E istintivamente si girò per mostrare il dorso all'uomo e con le mani tirò i bordi della giacca affinché aderisse al torso» (*ivi*, pp. 14-15).

43 Un parallelo simile è istituito, con Cassola e non con Moravia, da Rinaldi: «Del resto l'unificazione dei piani si verifica anche a livello linguistico, con un rigore difficilmente uguagliabile. Anche il linguaggio di questo romanzo è a senso unico, qui il dialetto costituisce il piano privilegiato su cui scorrono dialoghi, commenti, descrizioni; un dialetto pieno di espressioni gergali, di tecnicismi di mestiere. L'equipotenzialità della superficie, senza punti o zone a livelli differenziati, è assoluta, funzionando sia nel tema sia nella lingua. Non esistono salti di

punto di vista contenutistico, né stilistico segna uno scarto rispetto al mondo narrato. La polemica, che c'è, si struttura anche in questo caso a livello di autore implicito: il patto narrativo, infatti, prevede che il lettore non possa credere lo scrittore consenziente con un ambiente sociale in cui un uomo ricco e *agé* insidia e corrompe la giovane figlia dell'amante (facendola addirittura ubriacare), e cerca di rubare la villa ipotecata, con il consenso, in fondo, di tutti gli interessati. Così come, aggiungiamo noi, il lettore de *Il calzolaio* non può immaginare una complicità autoriale con Mario Sala, che sceglie per moglie una donna a caso, purché sia onesta e lavoratrice: «se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco». ⁴⁴ Ma proprio perché tutta implicita, questa polemica non corrode l'impalcatura claustrofobica; al contrario la

qualità, passaggi da un livello all'altro, concessioni più o meno mascherate ad una lingua della letteratura, ad una intertestualità verbale che riconduca ad altri codici: c'è soltanto un terribile monolinguisimo, l'uso continuo dello stesso uniforme registro, fino a raggiungere un effetto di monotonia che potrebbe paragonarsi ad un capovolgimento puntuale e simmetrico dei procedimenti di Cassola» (RINALDI, *Romanzo come deformazione*, cit., p. 12).

44 MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, cit., p. 213. Anche per questo motivo non convince a pieno l'accostamento, proposto da Novelli (cfr. NOVELLI, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco*, cit., in particolare pp. 206-207), tra Sala e l'eroe kafkiano. K., ne *Il castello*, è sì uno sventurato come Micca, ma comunque esercita una forza oppositiva – e se vogliamo inutile e ingenua – nei confronti del sistema. Questa sua ostinazione a cercare una logica umana all'interno di un razionalismo esasperato e impazzito quale quello che regna nel romanzo di Kafka, suscita nel lettore una sorta di empatia e crea le condizioni perché sgorga una qualche forma di compassione. Questo procedimento non avviene invece ne *Il calzolaio*, in cui Sala è al tempo stesso membro ufficiale del castello e aspirante all'irraggiungibile meta.

avvalora, facendo toccare con mano al lettore una sconfitta già scritta in partenza e mai messa in discussione.

Queste considerazioni, che ovviamente meriterebbero una riflessione più ampia e articolata, ci spingono a considerare l'esperienza di Mastronardi ancora al di qua del confine tracciato dal filone sperimentale e avanguardista predominante all'inizio degli anni Sessanta. *Il calzolaio di Vigevano* rappresenta davvero «una variante del neorealismo in atto»⁴⁵ negli anni Cinquanta, ovvero, correggendo il vocabolario montaliano, dell'ultima stagione del nuovo realismo, aperto da *Gli indifferenti* di Moravia e chiuso da *La giornata d'uno scrutatore* di Calvino. Con i romanzi realistici Mastronardi condivide la «narrazione a sfondo sociale»,⁴⁶ la linearità della trama (in fondo abbiamo ascesa e fallimento di un *self made man*), il freno alle lusinghe della perpetrata e instancabile analisi psicologica, e una denuncia politica, sia pure nelle forme implicite e indirette già esposte sopra. E al tempo stesso, assecondando il progetto di Vittorini, Mastronardi segna la via per uscire dalla prosa edificante del neorealismo, ricostruisce un mondo quasi mitico (riconducibile a quella «specie di triangolo:

45 MONTALE, *Lecture* [Il calzolaio di *Vigevano* di Lucio Mastronardi], cit., p. 2200.

46 *Ivi*, p. 2201; una lettura di questo tipo è sostenuta, anche con sorprendente convinzione, da Calvino nel 1981: «La corrispondenza tra questo “miracolo letterario” e il “miracolo economico” che gli fa da sfondo sembra fatta apposta per la soddisfazione di chi cerca i rispecchiamenti immediati tra storia sociale e letteratura» (I. CALVINO, *Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi*, cit., ora in ID., *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, p. 1168). Fa notare inoltre Zinato che *Il calzolaio* è «inserito, come vuole la tradizione del realismo, in un ciclo romanzesco» (E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di G. ALFANO e F. DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 233-245: p. 238).

*I Malavoglia, Conversazione in Sicilia, Paesi tuoi*⁴⁷ rivendicato da Calvino) ma degradato, e tratteggia «non soltanto il ritratto feroce e lucido di una certa Italia degli anni Cinquanta-Sessanta, tra fasti e nefasti di un “miracolo” effimero e irresponsabile, ma qualcosa di più»: ⁴⁸ una complessa antropologia transtorica, capace di cogliere le più profonde pulsioni umane (simile in questo al tentativo compiuto in altri contesti da Moravia e dalla narrativa realista in genere, che del modernismo si fa «tradizione»).⁴⁹ Mastronardi insomma porta il realismo novecentesco al suo ultimo stadio, senza cedere all'«oltranza stilistica»,⁵⁰ e a volte autoreferenziale, che caratterizzerà invece i decenni successivi della narrativa italiana. Del resto l'obiettivo di Mastronardi è di essere il Verga moderno degli scarpari di Vigevano. Il suo Mario Sala però non ha più «il fiero orgoglio» di Malpelo, ma solo la sua cupa «rassegnazione», oltretutto ancor più «disperata». E di tutto questo non ne è nemmeno consapevole.

47 ID., *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1187-1188.

48 G.C. FERRETTI, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi*, cit., pp. 23-36: p. 27.

49 Riferendosi alla svolta di Moravia, lungo la cui scia posizioniamo Mastronardi, Stefano Guerriero sostiene: «Naturalmente non si tratta di una restaurazione, ma piuttosto della metabolizzazione di quanto di nuovo il modernismo ha portato. Siamo ormai in una fase diversa: anche il modernismo sta diventando “tradizione”» (S. GUERRIERO, *L'editoria e le riviste*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 193-210: p. 210).

50 È la definizione proposta invece da P. ZUBLENA, *Il rovescio del benessere, Il romanzo in Italia. IV*, cit., pp. 87-98: p. 94.

VOLPONI E LA TRADIZIONE DEL ROMANZO MODERNO

1. Volponi, il canone e il modernismo

La legittimazione critica che progressivamente ha riguardato il romanzo di Volponi non ha implicato anche una sua centralità, assoluta ed esclusiva, nel canone: *Memoriale*, *Le mosche del capitale* e soprattutto *Corporale* infatti, pur riconosciute come opere significative del secondo Novecento, non hanno saputo imporsi come modelli di riferimento e come espressione, da sole, di un'intera epoca. Senz'altro non ha giovato in questo senso la perenne associazione letteratura-industria con cui l'opera volponiana è sempre stata etichettata: tale binomio infatti se ha permesso un primo iniziale inserimento nel canone, ha poi finito per confinare i romanzi di Volponi all'interno di recinzioni troppo strette e limitative, e ad appiattirli ad elementi in fin di conti non decisivi (e a un discorso simile condurrebbe anche lo sperimentalismo).¹

Risulta utile pertanto la proposta avanzata recentemente da diverse voci,² secondo cui Volponi sarebbe il portavoce

1 Su questo punto, con nettezza si è espresso Zinato, che ha scritto: «Rischia quindi di diventare banalizzante o riduttiva la collocazione dei libri di Volponi entro fenomeni italiani di breve periodo, come neosperimentalismo e neoavanguardia, o la stessa determinazione della loro prossimità rispetto al dominio del *cult*, al ripiegamento ironico dell'élite intellettuale contemporanea sui prodotti "bassi" o sui giochi dell'intertesto» (E. ZINATO, *Introduzione a P. VOLPONI, Prose e romanzi*, vol. I, a c. di E. ZINATO, Torino, Einaudi, 2002, p. XL).

2 Cfr. T. TORACCA, *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Perugia, Morlacchi, 2020; R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in

più significativo del “secondo modernismo”, del “neo-modernismo”, del “late-modernism”.³ Insomma, al di là delle definizioni, tutte inevitabilmente provvisorie giacché frutto di un dibattito molto ampio e ancora in corso, la grande stagione del romanzo primonovecentesco – Joyce, Proust, Musil, Woolf, ecc; e in Italia Svevo, Pirandello e Tozzi – secondo alcuni critici avrebbe delle continue riemersioni nel corso dei decenni successivi (soprattutto a partire dagli anni Sessanta) e finirebbe dunque per informare l’intero XX secolo: di questa «reviviscenza modernista»⁴ Paolo Volponi rappresenterebbe l’acme.

L’ipotesi gode l’indiscutibile vantaggio di inserire, senza ulteriori mediazioni, Volponi all’interno di una riflessione che abbraccia tutto il Novecento, schivando pertanto il rischio di confinamenti per così dire settoriali (letteratura industriale, sperimentalismo di marca “officinesca”, scrittura di personaggi allucinati, ecc.). E del resto che il modernismo abbia un’onda lunga, e dunque

Sul modernismo italiano, a c. di R. LUPERINI e M. TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12; R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, ivi, pp. 13-38. Ma già Zinato aveva scritto: «Albino Saluggia e Gerolamo Aspri, protagonisti dei primi grandi romanzi di Volponi (*Memoriale, Corporale*), sono parenti prossimi di Zeno Cosini e di Marcel, “personaggi” di un mondo in cui il confine tra autobiografia e romanzo diviene incerto» (G.C. FERRETTI-E. ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo con tre testi inediti*, Lecce, Manni, 2009, pp. 41-42).

3 La definizione è tratta, tra gli altri (e specificamente in un’accezione che qui risulta particolarmente efficace) da R. GENTER, *Late modernism. Art, Culture and Politics in Cold War America*, Philadelphia, University Press of Pennsylvania, 2010; ma cfr. anche T. MILLER, *Late modernism. Politics, Fiction and Arts between the World Wars*, Berkley, University of California Press, 1999, che però, come già indica il titolo, utilizza la definizione per la letteratura e la cultura degli anni Venti e Trenta.

4 DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 34.

continue e profonde ripercussioni, è un dato acquisito (non solo in Italia) e facilmente dimostrabile: è noto infatti che Moravia debba molto a Svevo, che *Il taglio del bosco* di Cassola si possa comprendere solo sulla falsariga di *Dubliners*, che *Il romanzo di Ferrara* venne scritto da Bassani con Proust sotto il braccio, e che Calvino sia impensabile senza Conrad.

Tuttavia a fronte di tali rapporti e debiti, riteniamo che a partire da *Gli indifferenti* di Moravia (1929) in Italia si apra una stagione che segni una discontinuità forte con il passato anche recentissimo (con lo stesso Svevo), e che in qualche moda chiuda con il “modernismo” (inteso questo come categoria non solo interpretativa, ma anche periodizzante); una stagione nuovamente fiduciosa nella parola narrativa quale referente capace di riprodurre linguisticamente e in maniera fedele gli oggetti della realtà, e dunque volta a dare vita ad un “nuovo realismo”; una stagione però che verso la metà degli anni Sessanta si esaurisce, per lasciare il passo alle neoavanguardie, al postmoderno, e a forme romanzesche (cioè Volponi) che tentano, nonostante tutto, di resistere alle forze centrifughe che vogliono far esplodere l’unità narrativa.

Per questi motivi piuttosto che di secondo modernismo preferiamo parlare di “eredità del modernismo” (ovvero di una *condizione modernista*⁵ che attraversa l’intero secolo, e che viene rielaborata da molti autori recuperando stili e strutture primonovecentesche, sebbene in forme rinnovate e accostate ad altre soluzioni letterarie). L’intenzione infatti è quella di rimarcare l’esistenza di due epoche letterarie diverse e discontinue, con processi e dinamiche non sovrapponibili, e con protagonisti differenti, senza naturalmente negare il fatto – ma anzi esaltandolo – che

5 Su questo aspetto mi permetto di rimandare a M. TORTORA, *La condizione modernista: appunti per uscire dalle aporie di un dibattito*, in «La modernità letteraria», 13, 2020, pp. 67-84

una certa narrativa degli anni Sessanta-Ottanta ha saputo proficuamente saccheggiare i padri modernisti. Di questa nuova stagione romanzesca Volponi rappresenta, appunto, l'esempio più alto.

2. *Contiguità con il modernismo*

Anche Volponi, come alcuni autori citati prima, contrae debiti con il modernismo.

In primo luogo, in maniera simile a quanto accadeva con Svevo, Tozzi e Pirandello – limitandoci strettamente al panorama nazionale – anche nell'opera volponiana primo e più urgente oggetto di raffigurazione è l'io, e più specificamente la sua vita psichica e la sua interiorità. Questo indica già l'*incipit* del primo romanzo di Volponi, *Memoriale*: «I miei mali sono cominciati tutti alcuni mesi dopo il mio ritorno dalla prigionia in Germania». ⁶ E se un narratore omodiegetico, ugualmente nevrotico e tutto risolto (o più correttamente irrisolto) nella propria dimensione mentale lo troviamo anche ne *La macchina mondiale* (il cui *incipit* è ancora più emblematico), ⁷ non solo autodiegetico, com'è noto, è invece quello di *Corporale*, che vede alternarsi nei suoi quattro capitoli la prima alla terza persona (nella seconda e nella quarta parte): ebbene non occorrono troppi riscontri testuali per mostrare come anche in questo caso

⁶ P. VOLPONI, *Corporale*, in ID., *Prose e romanzi*, vol. I, cit., p. 5

⁷ Questo è l'attacco iniziale del romanzo: «Il mio pensiero e la mia materia, le lacerazioni che si producono all'interno, nel tracciato della mia macchina e nell'accensione dei diversi commutatori, mi tengono anche vicino alle cose e ai fatti che camminano intorno a me, nella mia casa e nella mia campagna e in questo pezzo di terra marchigiana dalla parte dell'Appennino, che viene chiamato la parrocchia di San Savino» (P. VOLPONI, *La macchina mondiale*, in ID., *Prose e romanzi*, vol. I, cit., p. 235).

la realtà sia integralmente filtrata dallo sguardo – alterato – del protagonista e come la sua rappresentazione finisca per essere fotografia della mente del personaggio piuttosto che dell’oggetto raffigurato.⁸ Non solo, ma come ha ben evidenziato Zinato, è «quando il personaggio è più contiguo all’autore [...] che] scatta l’adozione della terza persona»,⁹ ossia in quei passaggi in cui l’identificazione potrebbe più facilmente condurre alla confessione senza tutte le necessarie mediazioni; è il caso de *Il sipario ducale* ovviamente, oltre che dei due capitoli di *Corporale* prima citati (ma in fondo anche de *Il lanciatore di giavellotto*, il cui statuto autobiografico non è mai stesso messo in discussione): anche in questo caso la terza persona è funzionale alla *mise en page* di un’interiorità molto marcata.

Più in generale, e a prescindere dallo specifico statuto del narratore, in Volponi prende corpo quanto il modernismo italiano avrebbe voluto realizzare, se avesse avuto pieno coraggio: il flusso di coscienza di stampo joyciano, che può darsi solo nel momento in cui elementi tematici e contenutistici si fondono con aspetti linguistici e stilistici. Scrive ancora Zinato che

Al personaggio-coscienza¹⁰ [Volponi] sostituì una pratica di linguaggio che non definisce più il soggetto in una

8 Sintetizza efficacemente Zinato: «Nei romanzi volponiani il problema della rappresentazione del reale si lega infatti indissolubilmente a quella della soggettività. Anche se, all’esordio, alla forma diaristica e memorialistica si affianca un impulso totalizzante verso una scrittura letteraria globale (*La strada per Roma*), solo la prima si rende manifesta negli anni Sessanta, suscitando l’entusiasmo di Pasolini: è lo *schermo* della confessione (nella duplice accezione di riparo e di proiezione) che consente a Volponi, in *Memoriale*, il trapasso dalla poesia al romanzo» (ZINATO, *Introduzione*, vol. I, cit., p. XLI).

9 Ivi, p. XXV.

10 Di derivazione sveviana, potremmo dire.

situazione di controllo rispetto al reale ma lo disperde in particelle di reale razionale libere da connessione univoche, mediante l'accumulo di sostantivi e aggettivi, ripetizioni, contorsioni sintattiche, giochi di parole, come avviene in Joyce e in Céline.¹¹

Insomma, volendolo dire con una battuta secca, sembra proprio che Volponi si riveli capace di portare a pieno compimento il percorso che il modernismo italiano aveva sì iniziato, ma mai concluso.

In secondo luogo anche i romanzi volponiani, ed è implicito in quanto sostenuto finora, si affidano ad una focalizzazione prevalentemente fissa, incentrata però su un personaggio allucinato e mentalmente instabile, al punto da restituire – almeno per quanto concerne la raffigurazione del mondo esterno – un narratore *apparentemente* inattendibile (o almeno *parzialmente* inattendibile). Alcune descrizioni, e tanto più quelle conservate in pagine con

11 ZINATO, *Introduzione*, vol. I, cit., p. XLI. E poi, più avanti: «L'io narrante di Svevo o di Pirandello era rimasto infatti lontanissimo dalle esperienze del flusso di coscienza e, dagli anni Trenta in poi, il romanzo italiano aveva ripescato il naturalismo. La neoavanguardia, che fondava il proprio successo sulla reclamizzazione di quei "ritardi", aveva prodotto la teoria del romanzo come innovazione ininterrotta e macchina metariflessiva, precipitando, come dimostra *Il nome della rosa*, nel gioco post-moderno sulle tecniche del romanzo, atto di morte del romanzo stesso» (ivi, p. XLII, nota 109). Ma si ricordi anche l'appunto autografo, scovato tra i materiali preparatori de *Le mosche del capitale*, in cui Volponi svela un interesse poetico per il modernismo: «Epifania: mostrare ciò che sta dietro, specie alle piccole cose. Proust, Joyce. Sacralità di ciò che passa. La bruttura di una stanza nota, un angolo quiete e consueto diventano una tempesta. I morti vogliono essere parlati e la morte celebrata perché si sottraggano a lascino spazi puliti e adoperabili di vita: altrimenti intervengono seppure segretamente ma molto influenti» (ivi, pp. XI-XII).

narratore eterodiegetico, sono quanto mai esemplificative. Si prenda un passo di *Corporale*:

Guardò il muro di cinta di Santa Caterina, le erbe verdi e pesanti che si arrampicavano all'interno. Fu sorpreso dal guizzo di un passero che volò via alto, con una traiettoria dritta e rapida, oltre l'ultimo timpano della chiesa.¹²

In questa parte, la descrizione sembra essere schiettamente referenziale. Eppure, recuperando in questo un approccio espressionista tipicamente modernista (tozziano e pirandelliano), alcuni particolari non rilevanti vengono messi in rilievo («le erbe verdi e pesanti», il «guizzo di un passero») deformando, nelle proporzioni, la raffigurazione dell'oggetto. Il focus pertanto sembra spostarsi nuovamente sul soggetto. Ma è il prosieguo della descrizione a imporre l'io sul mondo:

Rimase fisso dietro questo volo per qualche istante. Dopo poté riordinare il paesaggio, notando che le erbe del muro erano coltivate e che avevano alla base una striscia di terra scura. La chiesa era irregolare, tendeva a piegarsi con una finta per catturare l'animo di chi la guardava: le grandi inferriate in basso erano intercalate da liste di pietra grigia, più squillante di quella solitamente usata in Urbino, e i tre ordini del timpano, che si stringevano verso l'alto, erano forati di sbieco da una lunga finestra a vetri colorati.

Già a quest'altezza l'ingresso del soggetto è imponente: è lui infatti che «poté riordinare il paesaggio», ricollocando in una giusta posizione (ma ormai giusta per le coordinate di Aspri) le erbe prima notate. Ma al contempo

12 P. VOLPONI, *Corporale*, in ID., *Prose e romanzi*, vol. I, cit., p. 958.

la chiesa subisce le stesse deformazioni delle erbe («irregolare», e pronta «a piegarsi»), che però sono subito messe in relazione con le reazioni del personaggio: la chiesa infatti deve «catturare l'animo di chi la guardava», cioè di Gerolamo.

Il finale della descrizione non lascia poi più spazio ad alcuna oggettività, rendendo invece la fotografia di queste pagine non una raffigurazione del «muro di cinta di Santa Caterina», ma piuttosto un'immagine abbastanza fedele dell'animo del soggetto:

I colori dovevano essere tre o quattro, ma si fondevano sotto la luce ancora radente e andavano a colpire con i suoi raggi al di là dello schermo. Questo ributtò Gerolamo sul letto.¹³

La fusione dei colori non ha più nulla di concreto e rimanda, secondo un principio latamente impressionistico, alla percezione del soggetto, al punto di diventare una raffigurazione di quest'ultimo piuttosto che dell'oggetto (così come suggerito da Hamon).¹⁴ E il fatto che la descrizione pertanto diventi subordinata dimostra come l'accesso al mondo reale sia problematico, non garantito, decisamente incerto. Insomma, con facile equazione, è l'accesso alla verità ad essere messo in discussione: e questo è senz'altro un punto che collima con la poetica modernista.

Infine, anche Volponi – come i suoi sodali del resto: Pasolini, Morante, D'Arrigo, Sciascia – è contemporaneo alla neoavanguardia, non teme di confrontarsi con essa, e cerca soluzioni ai medesimi problemi posti dal Gruppo 63. La risposta che però offre, com'è noto, è opposta a quella avanzata da Sanguineti, Guglielmi, Balestrini:

13 *Ibidem.*

14 PH. HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachett, 1993, in particolare pp. 85-126, e ID., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977, pp. 55-83.

Volponi infatti fa sue le stesse forze centrifughe che agitano e facevano esplodere il romanzo sperimentale, convogliandole però all'interno di un'opera che *nonostante tutto* rimane unitaria, coesa, organica. Si realizza insomma quanto Lukács aveva teorizzato nel '14, quando scriveva: «La composizione del romanzo è un paradossale amalgama di elementi eterogenei e discreti in un organismo di continuo messo in discussione»; sicché il romanzo si configura come una «totalità», benché «una totalità creata», ma sempre a capace di mostrare «tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé». ¹⁵ Sono parole tratte da *Teoria del romanzo*, e da un lato si riferiscono all'Ottocento realista e dall'altro hanno già una sensibilità tutta modernista. ¹⁶ Ebbene Volponi, che non a caso inizia a scrivere proprio negli stessi anni in cui il modernismo italiano viene recuperato, ¹⁷ aderisce alle tesi lukácsiane, costruendo ingranaggi romanzeschi basati proprio sull'opposizione tra forze centrifughe (l'antiromanzo della neovanguardia) e forze centripete recuperate dalla tradizione.

15 Le ultime citazioni sono tratte da G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 111, 65, 87.

16 È lo stesso Lukács a rimarcare la contiguità con il modernismo nella prefazione quando scrive: «la nuova funzione del tempo nel romanzo – basata sulla *durée* bergsoniana – è qui formulata in termini non ambigui. Cosa tanto più degna di nota, dal momento che Proust fu conosciuto in Germania solo dopo il 1920, l'*Ulisse* di Joyce è comparso solo nel 1922 e la *Montagna incantata* di Thomas Mann nel 1924» (ivi, p. 46). Ma su questo aspetto cfr. G. DI GIACOMO, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

17 Risale proprio agli anni Sessanta la scoperta di Tozzi da parte di Debenedetti (G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, in «Aut-Aut», 78, nov. 1963, pp. 28-43), così come è nello stesso decennio che si registra un rinnovato interesse per Svevo, con i saggi – tra gli altri – di Guglielmi, del giovanissimo Pontiggia, di Robbe Grillet, fino al fortunato saggio di B. BARILLI, *La linea Pirandello-Svevo*, Milano, Mursia, 1972.

Un compromesso, questo, che fu già dei modernisti: e del resto, al pari di Svevo e Tozzi e Pirandello, anche Volponi non esita a volgere lo sguardo al sacro Ottocento e addirittura anche più dietro:¹⁸ al Settecento francese, dove trova Rousseau,¹⁹ o all'amatissimo Seicento pittorico (ma il discorso si potrebbe estendere addirittura al Quattrocento).²⁰

E proprio questo compromesso permette a Volponi, così come lo consentì agli scrittori di inizio secolo, di scrivere romanzi, ossia opere unitarie *nonostante tutto*, che hanno proprio nella loro continua messa in discussione i loro margini di innovazione.

18 Cfr. ZINATO, *Introduzione a P. VOLPONI, Prose e romanzi*, vol. III, a c. di E. ZINATO, Torino, Einaudi, 2002, pp. XI-XIV: in queste pagine Zinato sottolinea il legame tra *Le mosche del capitale* e il modello del *Bildungsroman*, riservando accenni anche a Cervantes; mentre più avanti mostra come Volponi aggiorni un topos della modernità, quale quello della percezione notturna della città, descritta da Balzac, da Dickens, da Baudelaire, ecc. (cfr. *ivi*, p. XXIX). Ma ancora sui rapporti tra Volponi e l'Ottocento, Zinato ha ricordato: «fra i materiali urbinati relativi alle *Mosche* vi è un saggio sul romanzo di formazione europeo da Goethe a Flaubert» (FERRETTI-ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, cit., p. 51).

19 In una lettera del 4 maggio 1962 a Giorgio Zampa, riportata alla luce da Zinato, Volponi scrive: «Sono contento che Lei abbia fatto il nome di Rousseau perché la lettura delle *Confessioni*, tre anni fa, qualche mese prima di iniziare a scrivere il *Memoriale*, mi aveva entusiasmato. Non ho bisogno di dirLe che ritengo il libro di Rousseau fondamentale per la nostra cultura e per la nostra libertà (*ivi*, p. 44).

20 Cfr. E. ZINATO, *Tra industria e Rinascimento: Volponi attualizza Alberti. Un'inedita prefazione al Momus*, in «L'Ellisse», I, 2006, pp. 209-222.

3. Eredità del modernismo e romanzo moderno

Tuttavia, a fronte delle contiguità con il primo Novecento appena rilevate, Volponi ha dato vita ad un modello di romanzo che non combacia integralmente con il modernismo. Le differenze, naturalmente, non sono dettate solo dal tempo, ma interessano punti nodali della scrittura romanzesca.

Già uno sguardo d'insieme coglie facilmente come il personaggio di Volponi sia inserito in realtà sociali specifiche e soprattutto specificanti l'individuo. In parte il *milieu* volponiano potrebbe essere in linea con la Trieste di Zeno, con la campagna toscana di Tozzi o con la Sicilia di Pirandello, tutte terre che spiegano i protagonisti delle opere narrative, sebbene sia innegabile che in *Memoriale*, *Corporale*, *Sipario ducale* e *Le mosche del capitale* la caratterizzazione geosociale sia decisamente più marcata.

Ma ciò che veramente crea discontinuità con il primo Novecento è la fiducia che la letteratura possa contribuire a modificare il sistema politico, amministrativo ed economico. È un obiettivo che Volponi dichiara sin dal '66, in *Le difficoltà del romanzo*:

Io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: romperne cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che si potrebbe definire lo *status actualis*, entro il quale una certa società padrona della maggioranza delle sorti, delle attività, delle fabbriche, dell'attualità e di tutte le cose in scatola, costringe la realtà economica, storica, sociale. Questo ordine chiuso dentro lo status non è nemmeno più reale, è convenzionale.²¹

21 P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, in ID., *Romanzi e prose*, vol. I, cit., pp. 1023-1038: p. 1026. Più avanti parla

In queste righe, che in qualche modo sintetizzano l'asse portante di tutta la sua poetica, Volponi lega indissolubilmente realismo e azione politica: scopo della letteratura infatti è quello di mostrare la verità che chi detiene il potere tende ad occultare e a mistificare. E da questo punto derivano poi tutte le altre differenze tra Volponi e certi suoi contemporanei da un lato, e il modernismo dall'altro.

Innanzitutto se per i modernisti la verità, che esiste, è irraggiungibile, per Volponi – ma lo stesso discorso vale anche per Pasolini, per il neoilluminista Sciascia e per Morante, pronta a denunciare lo «scandalo che dura da diecimila anni» – più che inaccessibile la verità è complessa, difficile, sempre troppo nascosta da mille difese e manipolazioni: e tuttavia, almeno ipoteticamente, sempre conquistabile.²²

In questo soccorre il personaggio/protagonista volponiano e quella che Giorgio Patrizi ha definito «la decisione di operare sullo scarto».²³ Albino Saluggia, Anteo Crocioni, Gerolamo Aspri e in parte, ne *Le mosche*, Tecraso (e addirittura lo stesso Bruto Saraccini, con la sua ingenua fiducia riformista che permea la prima parte dell'opera) in virtù della loro palese alterazione psichica introducono nel

di «Possibilità autonoma di intervento non condizionata cioè da schemi sociali» (*ivi*, p. 1029).

22 Illuminanti le parole di Zinato, quando marcano una distinzione tra Volponi e il modernismo: «Alla propensione per la tradizione sterniana della scomposizione di ogni immagine di realtà, tracciata da Pirandello agli inizi del secolo, Volponi sembra affiancare l'opposta tendenza a una ricomposizione della forma, a un'idea di *cosmo* ricondotto a misura utopica e razionale. Nei romanzi volponiani infatti *cosmo* e *caos* convivono» (ZINATO, *Introduzione*, vol. I, cit., p. XXX).

23 G. PATRIZI, *Il primo Volponi: scoria come alterità*, in F. BETTINI, M. CARLINO, A. MASTROPASQUA, F. MUZZIOLI, G. Patrizi, *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995, pp. 37-42: p. 38.

romanzo la loro «voce non omologabile ai parametri della “normalità”»,²⁴ diventando pertanto punti di vista privilegiati, capaci di svelare verità appunto nascoste.²⁵ Infatti se in prima istanza sembrano inattendibili in quanto mentalmente instabili, e sempre pronti a fagocitare il mondo per poi riformularlo sulla base di proprie coordinate, dall’altro la loro “follia” è frutto di quella stessa realtà sociale che osservano, vivono e subiscono.²⁶ Sicché proprio lo scarto che l’allucinato protagonista di Volponi fa misurare rispetto alla normalità falsa e falsificante, permette di smantellare menzogne sociali, di giungere a livelli di realtà più profondi, di aspirare a «una prospettiva di possibile liberazione».²⁷ Scrive ancora Patrizi, riferendosi a *Memoriale* e a *La macchina mondiale*, ma con parole che possono essere estese a gran parte dell’opera volponiana:

24 *Ivi*, p. 41.

25 In relazione all’ultimo romanzo di Volponi, *Le mosche del capitale*, Paghi utilizza una formula che può essere estesa a tutta l’opera: «rispecchiare straniando sembra essere la formula di Volponi, con quel miscuglio di serietà e ironia che fonda l’impianto stilistico» (R. LUPERINI-F. D’AMELY-A. PAGHI, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle Mosche del capitale*, in «Allegoria», 5, 1990, pp. 91-100: p. 99).

26 «L’alienazione che, nel primo libro di Volponi, appariva come conseguenza diretta della fabbrica e della vita in essa, ora sembra fenomeno generalizzato e onnicomprensivo, esito disperante e disperato di un processo senza salvezza cui si guarda privi ormai di ogni illusione» (M.C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 114).

27 P. VOLPONI, *Questa mia Italia corporale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su Corporale*, in AA.VV., *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 51. Ma su questi aspetti cfr. anche G. FICHERA, *Tolto dall’io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Nerosubianco, Cuneo 2012, in particolare il paragrafo *Particolare/universale, ovvero politica, “realtà” e verità*, pp. 34-38.

la realtà, raccontata attraverso il filtro allucinato dello sguardo del protagonista, da un lato conserva una sua oggettività fissa, anonima, impartecipe, dall'altro si delinea improvvisamente come il luogo di valenze negative che assediano l'osservatore proprio con la loro neutra datità.²⁸

Le bizzarrie di Zeno non sono un liquido di contrasto per analizzare meglio il mondo, ma un siero che inquina tutto il romanzo, così da restituire al lettore un cumulo di verità e bugie, senza sapere però dove si trovano le une e dove si nascondono le altre. Le allucinazioni di Albino Saluggia e dei suoi fratelli invece fanno toccare con mano le durezze del sistema, e dunque già al loro manifestarsi si offrono come elementi, magari opachi, di verità;²⁹ e al tempo stesso però le medesime alterazioni oltre a mostrare il vero (quasi fossero dei *sintomi*), lo dicono anche, secondo un procedimento che non è lontano da quello dei buffoni di corte.³⁰ È insomma lo stato di pazzia che permette

28 PATRIZI, *Il primo Volponi: scoria come alterità*, cit., p. 40.

29 Scrive a tal riguardo Zinato: «Da *Memoriale a Le mosche del capitale*, Volponi ha sottoposto a verifica cognitiva e finzionale il proprio lavoro industriale, partendo dagli equivoci e dagli scarti della ragione aziendale. Come per Ettore Schmitz, manager della ditta veneziani a Trieste o a Londra, anche per il narratore-dirigente olivettiano il rapporto fra scrittura e organizzazione produttiva sembra implicare ribellioni, scissioni e conflitti» (ZINATO, *Introduzione*, vol. I, cit., pp. XX-XXI); più avanti Zinato punta l'indice sull'identificazione tra autore e personaggio focale (ossia protagonista): «L'autore si identifica sempre con l'eroe, ne assume punto di vista, empiria sensoria, recettori corporei» (ivi, XXIV).

30 Sulla figura del personaggio "buffone", cfr. quanto sostenuto da Maria Carla Papini: «Ché se, come è stato detto [da Baldacci nella recensione a *Il sipario ducale*], l'impacciata figura del professore urbinato, il suo goffo incedere per le vie del mondo sembra assimilarlo ad un "buffo palazzeschiiano",

all'io volponiano di *dire* quello che alle “persone normali” è impedito.

E *rebus sic stantibus*, non stupisce il diverso posizionamento politico di Volponi rispetto ai romanzieri di inizio secolo. Come ha già mostrato Kermode,³¹ i modernisti sono necessariamente reazionari e conservatori. Svevo, Pirandello e Tozzi vivono il Novecento irrazionale e relativista con una cultura che è quella positivista: è naturale pertanto che tentino di arginare le spinte disgregatrici di qualsiasi forma di unità, e che si assumano come primo compito quello di resistere al caos irrazionale, mantenendo tutto così com'è. Più specificamente l'obiettivo è quello di consegnare ai figli il mondo ordinato che hanno ereditato dai padri: e proprio la tematica padri-figli e la correlata sofferenza per una trasmissione ormai drammaticamente imperfetta, sono temi centrali nell'epoca modernista. Volponi, Pasolini, Sciascia sono antagonisti della società che li ha formati e non hanno timore di rompere il contratto e, sartrianamente, restituire il biglietto: non sarà proprio un caso che Albino, Gaspare e Bruto non hanno figli, mentre, in maniera ancora più significativa, Anteo e Gerolamo addirittura vivono il lutto per la propria prole.³² Il patto generazionale è saltato: i padri scompaiono e ai

di questo “buffo” egli condivide anche l'eroica, implicita grandezza che, così come al personaggio di Palazzeschi, gli deriva appunto dalla scelta, consapevole e volontaria, di assunzione del proprio ruolo di “diverso” [l'aggettivo è di Ferretti, anche lui recensore de *Il sipario*], e dunque anche dalla propria stessa esibita diversità» (PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, cit., p. 57).

31 Cfr. F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, pp. 126-132.

32 Su questo aspetto, e specificamente su *Il lanciatore di giavellotto*, cfr. A. GAUDIO, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, pp. 73-82.

figli non si domanda più nulla, poiché tutta la responsabilità dell'azione è nel presente. E del resto, a far sistema con quanto andiamo sostenendo, nei romanzi di Volponi trova spazio quanto invece era bandito in area modernista: l'amicizia (Aspri e Overath), la cooperazione orizzontale (in fondo *Il pianeta irritabile* è anche un inno alla comunità),³³ l'aiuto tra coetanei (la sinergia tra Gaspare e Vives durante la guerra civile spagnola). Si tratta di un'ulteriore fiducia in un'azione nel presente, che modifichi qui e ora lo stato vigente: la letteratura è uno degli strumenti di questa azione.³⁴

4. Conclusioni

Quanto sostenuto finora ha avuto l'intenzione di sottrarre Volponi e a categorie settoriali troppo restrittive e a un'onda lunga in cui le specificità vengono necessariamente sacrificate. Esiste un romanzo negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, che occupa il centro del campo letterario, confrontandosi con la Neoavanguardia e con il postmoderno: pur contaminandosi con le coeve correnti letterarie, tale romanzo è capace di resistere alle lusinghe autodistruttrici, palingenetiche e ludiche, senza naturalmente arroccarsi in forme di tradizione ormai inapplicabili. Al tempo stesso questo romanzo di fine secolo recupera alcune istanze moderniste – portandole addirittura all'exasperazione (il joyciano flusso di coscienza) – e fa sua quella fiducia nella referenzialità della parola, reintrodotta da Moravia nel '29 e rimasta più o meno inalterata fino ai primi anni Sessanta,

33 Cfr. E. VIGNALI, *Tra passato e futuro: Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a c. di A. BENASSI, F. BIONDI, S. PEZZINI, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 128-142.

34 Su come tale prospettiva si concili con i concetti di utopia e distopia, cfr. S. RITROVATO, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013, pp. 81-98.

come testimoniano *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Una giornata di uno scrutatore*, e poco prima *Il Gattopardo*. E proprio dalla commistione di queste due fasi, come in un hegelismo perfetto, nasce il romanzo contemporaneo a Volponi: un romanzo fiducioso nella propria azione civile e letteraria e che interessa personalità diverse come Morante, Sciascia, Pasolini. Di quest'area Volponi può essere legittimamente riconosciuto come il modello di riferimento e l'esempio più alto, tanto da significare «una svolta nella storia del romanzo italiano del Novecento»³⁵.

35 ZINATO, *Introduzione*, vol. I, cit., p. XLII.

LO SPAZIO DISTORTO NEL ROMANZO INDUSTRIALE DEL SECONDO NOVECENTO

1. Definizione del campo

La letteratura di argomento industriale ha una lunga durata, da *Tre operai* di Bernari (1934) fino alla contemporaneità (anche nella produzione più o meno di consumo come può essere *Acciaio* di Avallone del 2010). Tuttavia è solo intorno agli anni Sessanta, in quel periodo che va da *Tempi stretti* di Ottieri (1957) a *Il padrone* di Parise (1965), o tutt'al più a *Vogliamo tutto* di Balestrini (1971), che questo filone (per evitare il termine «sottogenere» giustamente scoraggiato da Lupo)¹ assume una sua fisionomia e dei connotati più stringenti. È insomma a cavallo degli anni Sessanta che da argomento episodico e prettamente realistico (come ancora è in Bernari o ne *Il capofabbrica* di Bilenchi) diventa un insieme coeso. I motivi di questa convergenza sono sostanzialmente tre.

In primo luogo si impone la figura di Adriano Olivetti, i cui progetti industriali e urbanistici accelerano la

1 Scrive Lupo: «Si tratta di un nutrito elenco di titoli che sarebbe troppo riduttivo considerare un sottogenere e che anzi, tenendo presente quantità e qualità dei risultati raggiunti, sarebbe più corretto ritenere un capitolo a sé della letteratura sul neocapitalismo, una specie di orizzonte poetico-narrativo, il cui epicentro va individuato tanto in precise nozioni geografiche (Ivrea e Pozzuoli) quanto nell'utopia della fabbrica comunità (G. LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2016, p. 119). Certamente Lupo non sbaglia a riconoscere la centralità di Olivetti, che peraltro facciamo nostra anche in questa sede, ma è indubbio che il “romanzo di fabbrica” riguarda anche altri centri oltre Ivrea e Pozzuoli, come altre realtà industriali al di là di quella olivettiana.

riflessione sul mondo-fabbrica, incentivano la speranza di cambiamento, e di fatto scardinano la dialettica padrone oppressore-salariato oppresso, proponendo nuove vie di interpretazione. Inoltre la sua stessa politica culturale avvicina gli scrittori alla fabbrica (ma non tutti vanno alla sua corte; alcuni vengono assunti anche da Pirelli o da altri grandi gruppi) e dunque incentiva l'interesse per il mondo industriale e in molti casi anche il desiderio di partecipazione.

In secondo luogo il quarto numero de «Il Menabò», di un anno successivo alla morte di Olivetti, ha dato compimento critico, teorico e anche storiografico (il riferimento è al saggio di Forti)² a una corrente che confusamente si stava imponendo.

Ma ciò che contraddistingue la produzione con interesse industriale è la questione del genere. Diversi sono i libri che non possono essere rubricati come romanzi, e che sconfinano, senza esserlo pienamente, nel reportage, nel diario, nell'inchiesta, nell'autobiografia. Ebbene in maniera troppo meccanica si è ricondotta questa devianza dal "romanzo istituzionale" (che poi negli anni Cinquanta era il best-seller all'italiana) al tema trattato: l'impossibilità di narrare l'industria avrebbe indotto i romanzieri a cercare vie alternative. Mentre è probabile che il rapporto di cause ed effetti sia (anche) l'inverso. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta – nel '57 esce il *Pasticciaccio* solo per fare un esempio – il romanzo italiano sta lentamente sperimentando nuove soluzioni, e prepara il campo per quello che sarà il terremoto del '63-'65: ossia i convegni palermitani del Gruppo63, che certamente hanno cambiato le parole d'ordine, modificato il canone, implementato i tentativi di uscire dalla gabbia della trama e della mimesis di primo grado (a prescindere poi dai singoli prodotti licenziati

2 Cfr. M. FORTI, *I temi industriali nella narrativa italiana*, in «Il Menabò», 4, 1961, pp. 213-239.

dall'officina neoavanguardista).³ Questa seconda prospettiva – secondo cui il rinnovamento del genere influenza la rappresentazione del romanzo industriale – è alla base delle brevi riflessioni che qui proponiamo. Questo non esclude, naturalmente, che anche l'argomento in sé, secondo un connubio chiaramente inscindibile, abbia avuto una sua influenza sulla forma, come già evidenziato da tutta la precedente critica.

2. *Non si può raccontare ciò che non si conosce*

In un noto dialogo di Gaber, l'“impegnato” domandava polemico al “non so”, reo di aver parlato male de *Gli operai* e più in generale di essere un intellettuale troppo proiettato su sé stesso: «Ci sei mai stato in una fabbrica?». La risposta, tra l'imbarazzato e il riflessivo, era netta: «Veramente no. Che ci vado a fare io in una fabbrica?». Sarà certamente banale ricordarlo, ma sebbene non siano pochi gli scrittori impiegati presso grandi istituti industriali, è da dire che nessuno di questi è chiaramente operaio, e dunque sperimenta in maniera diretta le macchine, l'olio e più in generale la “condizione operaia”. Quest'ultima, infatti, rimane sempre vista dall'esterno, e oltretutto da una posizione alternativa e differenziata, quando non proprio antagonista a quelle delle tute blu: quella appunto dei colletti bianchi. Sicché si crea il paradosso che lo scrittore o non sa – perché come il protagonista gaberiano non ha mai visto una fabbrica – oppure occupa un ruolo e una connotazione che sono antitetici alle aspettative del “romanzo di fabbrica”: l'orizzonte di attesa pretenderebbe infatti la descrizione del mondo operaio e l'accusa dello sfruttamento

3 Più sensibile a far dialogare il romanzo di fabbrica con le coeve poetiche è Zinato; cfr. E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, volume IV, a cura di G. ALFANO e F. DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 233-245, in particolare pp. 235-240.

padronale (come in *Vogliamo tutto*), mentre il romanziere-dipendente-industriale è consigliere del padrone (il tradimento dei chierici su cui si sofferma ancora Lupo)⁴ e organico alla dirigenza dell'impresa. Si spiega allora il monito lanciato da Ottieri già nel quarto numero de «Il Menabò» (ma scritto nel '54), e ripreso immediatamente da Vittorini nel suo editoriale. Il passo, poi rielaborato, è ripreso anche ne *La linea gotica* (1963):

Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra – e non si esce – facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in una industria? I pochi che ci lavorano diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente.

E infine, in maniera lapidaria, Ottieri chiude:

Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno, o, per caso, entrano, e allora non dicono più.⁵

4 Cfr. LUPO, *La letteratura al tempo di Olivetti*, cit., in particolare pp. 199-206 (ma la questione è ripresa più volte nel volume).

5 O. OTTIERI, *La linea gotica: taccuino 1948-1958*, in ID., *Opere scelte*, a cura di C. NESI, Milano, Mondadori, 2009, pp. 360-361.

In maniera frontale Ottieri ritiene che la vita di fabbrica – non quella che scaturisce *dalla* fabbrica, ma quella che si consuma *in* fabbrica – non possa trovare rappresentazione. Ancora una volta, secondo una vulgata che abbiamo già detto essere imperante, il problema è istituito all'interno della tematica stessa, e più specificamente alla collocazione di chi il mondo industriale vuole raccontare: coloro che lo conoscono «tacciono», gli altri «stanno fuori» e non sanno. Eppure nei decenni precedenti qualche cenno in più si aveva sull'officina: lo dimostrano le opere di Bernari (si ricordi quando il padre mostra a Teodoro il funzionamento delle macchine dentro il capannone), in misura minore di Bilenchi, un po' di più il Pavese di *Tra donne sole*, ma anche, ad esempio, Micheli di *Pane duro*, sebbene da una prospettiva piccolo-impiegatizia.⁶ È chiaro che nel giro di nemmeno vent'anni qualcosa è cambiato: a livello sociale, con il neocapitalismo che induce a una generale dematerializzazione dei rapporti, ma anche su un piano più strettamente narrativo, con la ricerca sperimentale in campo romanzesco, che fa apparire vetusto qualsiasi intento descrittivo.

Sicché, limitandoci agli elementi più macroscopici, quello che colpisce del romanzo industriale del secondo Novecento è il fatto che ciò che viene costruito in fabbrica è ignoto, avvolto nel mistero, solo indirettamente colto

6 Di avviso diverso è invece Cesare De Michelis, che riferendosi a Bernari e Bilenchi sostiene «Poiché la fabbrica resiste impenetrabile e irrappresentabile, sarà la città a diventare lo scenario degli orrori della modernizzazione, la città nella sua smisurata dimensione metropolitana» (C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria*, II. *Il XX secolo*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI e C. OSSOLA, Firenze, Olschki, 1997, p. 839). Sul romanzo industriale del primo Novecento, con una prospettiva diversa da quella di De Michelis, cfr. G.F. VENÉ, *Capitale e letteratura. Dall'illuminismo a "Pirandello fascista"*, Milano, Garzanti, 1974, in particolare pp. 387-401.

attraverso piccoli particolari. Se in *Memoriale* non è mai detto che il prodotto finale è la macchina da scrivere,⁷ in *Tempi stretti* abbiamo informazioni solo sulla tipografia/casa editrice dove lavora Marini, ma non certo sulla fabbrica di Emma⁸ (come nei romanzi di Arpino del resto).⁹ E in fondo sfuggente è anche l'impresa libraria di Parise, ne *Il padrone*; mentre è dato per implicito, ma occorre aspettare circa cento pagine per saperlo, che lo «pizzicologo» di *Donnarumma all'assalto* lavora all'Olivetti di Pozzuoli (ovviamente mai nominata, come mai menzionato direttamente è il luogo geografico).¹⁰ Insomma i personaggi di questi romanzi sono sì raffigurati nella giornata lavorativa

7 Si veda la seguente citazione, che è abbastanza indicativa per *Memoriale*: «All'inizio, quando i pezzi finiti erano ancora pochi sembravano nella cassetta tanti poveri orfanelli, vestiti di grigio con le bocche aperte e i loro denti; quelli da finire, ancora molti di più, erano prepotenti e sembravano un reggimento di soldati armati di spade» (P. VOLPONI, *Memoriale*, in *Id.*, *Romanzi e prose*, I, a cura di E. ZINATO, Torino, Einaudi, 2002, p. 122).

8 Cfr. la seguente citazione, che si riferisce al periodo iniziale del lavoro di Emma: «Né prima né dopo capì che cosa accadesse intorno a sé nella distesa di macchine, attraverso la bassa selva dei reparti. Certo nessuno glielo spiegò mai: l'avevano portata al suo posto di peso» (O. OTTIERI, *Tempi stretti*, Matelica (MC), Hacca, 2012, p. 55).

9 In *Una nuvola d'ira* si parla genericamente di «otto ore al laboratorio, da sedici anni» (Giovanni Arpino, *Una nuvola d'ira*, Milano, Mondadori, 1974 [1^a ed. 1962], p. 48), vissute da Speranza di «meccanico di razza speciale» (ivi, p. 51) per Angelo. Poche informazioni si hanno anche di Ugo, operaio a Torino ne *Gli anni del giudizio*.

10 Totalmente divergente è il caso de *Il calzolaio di Vigevano* di Mastronardi, il cui obiettivo ultimo è indicato già nel titolo: ma in questo caso si è calati in una realtà geografica che lavora unicamente il cuoio, le pelli e dunque produce borse, cinte e scarpe.

– Albino Saluggia su tutti – ma sembrano non sapere cosa producono in fabbrica (come non lo sa il lettore). Vengono invece colti nel loro sforzo meccanico e ripetitivo (ancora *Memoriale*), controllati da un cronometrista (*Donnarumma all'assalto*), stanchi e psichicamente disturbati dallo stare molte ore in piedi a compiere sempre l'identico movimento, in gara con il tempo (Emma in *Tempi stretti*).¹¹ È la rappresentazione, evidente, dell'*alienazione*: l'operaio ridotto allo stato di pura esecuzione meccanica, perde il senso della propria azione per diventare una «semplice cellula di risposta funzionale»¹² a un sistema più complesso.

Ma nella gran parte dei casi il mondo industriale e la condizione operaia, per utilizzare ancora l'efficace espressione di Simone Weil, sono descritti proprio da queste donne e questi uomini automizzati. C'è chiaramente una motivazione politica e di denuncia alla base di questa scelta,¹³ ma anche una trasformazione in atto nel mondo del romanzo. La stagione aperta dagli *Indifferenti* nel '29, che chiudeva con il modernismo, sta conoscendo i primi segni di crisi: giovani scrittori, sollecitati in questo proprio da Vittorini che dell'uscita dalle secche del neorealismo aveva fatto la sua parola d'ordine (come dimostra

11 Si ricorderà che Emma «prende la rincorsa, badando alla velocità, a finire presto e ciecamente come se davvero i pezzi [e si noti la ricorrenza del termine «pezzi» in tutta la narrativa di argomento industriale] potessero finire: svuotata la cassetta, un manovale ne portava un'altra piena, essi erano numerosi come i granelli della sabbia» (OTTIERI, *Tempi stretti*, cit., p. 58).

12 M. HORKHEIMER, *Eclisse della ragione*, Torino, Einaudi, 2000², p. 126.

13 È la prima parte degli obiettivi che Scalia si poneva sempre sul quarto numero del «Menabò»: «Il compito di una letteratura contemporanea è, certo, quello di anticipare, nella rappresentazione dell'*alienazione industriale*, il divenire della liberazione dall'*alienazione industriale*» (G. SCALIA, *Dalla natura all'industria*, in «Il Menabò», IV, 1961, p. 108).

l'esperienza, benché a volte confusa e contraddittoria, dei "Gettoni"). Viene meno dunque la garanzia del narratore onnisciente e totalmente attendibile, o di quello testimone che è affidabile perché racconta quanto ha realmente visto, per lasciare spazio a narratori che smentiscono la propria attendibilità, siano essi eterodiegetici (obbligato il rimando a Gadda) o omodiegetici (il caso dell'*Isola di Arturo* è evidente, per tacere di *Notizie dagli scavi* di Lucentini). Ebbene quanto si registra a livello generale, accade anche nel microcosmo della letteratura industriale. Se Arpino persiste in moduli realistici – almeno da un punto di vista strutturale – in moltissimi altri casi abbiamo invece gradi diversi di inattendibilità da parte del narratore e di focalizzazioni fisse o comunque legate a personaggi, spesso poco lucidi, e in ogni caso inaffidabili: non solo Albino Saluggia, ma ad esempio la voce narrante di *Tempi stretti*, che assume l'ottica ristretta dei suoi personaggi, sempre pronti a cadere in errore, e caratterizzati da una visione troppo particolare e limitata del mondo circostante.

Questo vuol dire che la rappresentazione dello spazio in questi romanzi non è oggettiva, ma filtrata dai personaggi: per questo motivo il lettore non può sapere cosa si produce nelle fabbriche (nel profondo non lo sa nemmeno chi ci è dentro, perché quel prodotto finito non lo vede mai) e non ha mai accesso a una rappresentazione generale e distaccata del mondo industriale. Quello spazio infatti non è mai descritto oggettivamente, ma sempre nella maniera in cui è percepito e vissuto dall'eroe.

3. *La fabbrica si espande e invade la vita privata*

Il romanzo che più di altri propone una visione soggettiva dello spazio industriale e della fabbrica nello specifico è senza dubbio *Memoriale* di Paolo Volponi (1962). La storia, com'è noto, è raccontata per iscritto da un narratore psicotico, con una percezione alterata dalla realtà, e pagina

dopo pagina con una fisionomia sempre più inattendibile. Ci teniamo a sottolineare l'evoluzione e i progressivi cambiamenti del narratore, poiché, contrariamente a quanto è stato più volte sostenuto, non è così certo che Albino Saluggia, nella finzione narrativa, abbia redatto tutto il suo memoriale nella casa materna dove si trova nell'ultimo capitolo. È vero che nell'incipit il protagonista dichiara di avere «già compiuto trentasei anni»¹⁴, e dunque di scrivere nel 1956 (ultimo anno del diario), ma è anche vero che in più punti dell'opera Albino si tradisce e fa capire che il suo resoconto è il frutto di un diario tenuto a caldo. Altrimenti non si capiscono gli improvvisi presenti indicativi che spuntano dal testo. Ad esempio in una pagina che racconta gli eventi del 1946, Saluggia, avendo un'ottica che non è quella che risale al suo ingresso in azienda (il '46 appunto), ma nemmeno al momento della sua espulsione (il '56), scrive:

Ho ancora oggi un lavoro, pur dopo tante sventure e i cattivi disegni dei medici. Un lavoro che mi pesa molto ma che mi dà da mangiare. Certe sere, specie d'inverno, esco solo dalla fabbrica già semispenta, dopo tutti gli altri. Mi illudo di essere contento di uscire, e immagino di sentire il caldo delle case di tutti e di essere aspettato nelle mille case della città o dei paesi vicini. A casa mia sono anche più solo, perché mia madre ogni giorno si allontana di più da me ed aumenta le sue lunghe pause di silenzio.¹⁵

14 VOLPONI, *Memoriale*, cit., p. 5.

15 *Ivi*, p. 18. Poco più avanti, in un altro passo, meno trasparente di questo ma che comunque rivela la presenza in fabbrica di Saluggia, si legge: «So che un mio collega di lavoro ha a casa la madre pazza che deve chiudere a chiave nella stanza da letto, dalla mattina alla sera, per poter venire a lavorare. Un altro si ubriaca, insieme alla madre. Lascia la moglie e raggiunge la madre all'osteria; trascorrono la serata bevendo e abbracciandosi come due ubriaconi. Spesso fuggono insieme, per mesi interi:

Quando scrive questa pagina il narratore è ancora in servizio; ossia il momento di stesura (il posizionamento temporale del narratore potremmo dire) è precedente alla sospensione che chiude il romanzo.¹⁶ Questo significa che in molte pagine l'eroe-narratore riferisce i suoi stati d'animo a caldo; e conseguentemente anche la descrizione, la rappresentazione e la percezione della fabbrica sono riferite in diretta, e dunque condannate a modificarsi nel tempo. Insomma quando si analizza il romanzo si deve essere consapevoli che il punto di vista non è fisso, ma si sposta progressivamente con il processo diegetico, così come l'interpretazione del reale si evolve e matura. Anche la fabbrica, perciò, non può essere raccontata una volta per tutte, perché cresce, si modifica e cambia; cambia insieme al soggetto che la racconta.

In *Memoriale*, la prima visione della fabbrica corrisponde a quella di un luogo certamente imponente e forse minaccioso («chiesa» e o «tribunale» com'è noto), ma senz'altro chiuso e delimitato, al punto che è possibile distinguere un «dentro», che è proprio dell'industria, e un «fuori», dove invece il mondo del lavoro non arriva:

La fabbrica, grandissima e bassa, ronzava indifferente, ferma come il lago di Candia in certe sere in cui è il solo, in mezzo a tutto il paesaggio, ad avere luce. Nemmeno in Germania avevo visto una fabbrica così grande; così tutta grande subito sulla strada, senza recinti e cancellate dove

prendono una sola stanza in albergo, bevendo sempre come matti e andando a tutti i divertimenti» (*ibidem*).

16 Il narratore non si posiziona mai oltre il momento della lettera di sospensione, con la quale si chiude il romanzo; lo ricaviamo proprio dall'ultima pagina dell'opera: «Dopo un interrogatorio di pochi minuti, mi hanno sospeso dal lavoro per tre giorni e mi hanno detto che mi consegneranno una diffida scritta di licenziamento. [...] Tra pochi giorni, come la lettera per me, arriveranno gli stormi, a branchi aguzzi» (*ivi*, p. 231).

la gente potesse lavorare avanti e indietro, tra il chiuso e l'aperto. Io pensavo che una fabbrica avesse bisogno di movimento e quindi di cortili e di spazi, un poco come le officine dei meccanici, dove gli operai in tuta trafficano sempre tra il banco, le macchine e la strada. Le porte di queste officine reggono chiavi, martelli, tubi, e servono a provare le vernici e i fuochi. La fabbrica era invece immobile come una chiesa o un tribunale, e si sentiva da fuori che dentro, proprio come in una chiesa, in un dentro alto e vuoto, si svolgevano le funzioni di centinaia di lavori. Dopo un momento il lavoro sembrava tutto uguale; la fabbrica era tutta uguale e da qualsiasi parte mandava lo stesso rumore, più che un rumore, un affanno, un ansimare forte. La fabbrica era così grande e pulita, così misteriosa che uno non poteva nemmeno pensare se era bella o brutta. Ed anche a tanti anni di distanza, dopo tanti anni durante i quali vi ho lavorato, non so dire se la fabbrica sia bella o brutta, perché per tanti anni questo interrogativo anche se mi è venuto in mente non è mai stato decisivo, proprio come per una chiesa o per un tribunale.¹⁷

Tre elementi colpiscono di questa descrizione: in primo luogo, sebbene non abbia recinzioni («recinti»),¹⁸ la fabbrica è comunque percepita come un luogo distinto dal resto (e si noti che la parola «dentro» è citata più volte); in secondo luogo è accostata al mondo naturale attraverso una similitudine, che non sovrappone i due mondi (industria e natura), ma li pone solo in parallelo (molto banalmente Saluggia fa riferimento al «lago di Candia» perché quello è il suo immaginario); infine, ma questo è marginale nel

17 *Ivi*, p. 14.

18 Queste recinzioni compaiono, invece, nella rievocazione di Vittorio Gregotti; già il titolo del suo memoriale è del resto indicativo: *Recinto di fabbrica* (Torino, Bollati Boringhieri, 1996).

nostro discorso, proprio uno degli elementi su cui Olivetti ha sempre puntato – la bellezza dei luoghi – è qui messo in discussione («non so dire se la fabbrica sia bella o brutta»).

Queste riflessioni, rielaborate nella finzione narrativa probabilmente nel '56, riferiscono però della prima visione del colosso industriale; e dunque si collegano a un Albino Saluggia che non è ancora operaio, si sente ancora elemento diverso dalla fabbrica, e in quanto uomo campestre ha ancora una divisione netta città/campagna, che nel nostro discorso diventa fabbrica-lavoro vs. lago-famiglia.¹⁹

19 Mentre ritorna a Candia, dopo aver ispezionato dall'esterno la fabbrica, e tra l'altro mentre fuma una sigaretta regalata da un operaio, Albino pensa: «Io non potrei vivere in città, pensavo, dove mi sento solo e dove vedo benissimo che la gente è cattiva, troppo furba e interessata. In città c'è da stare attenti con chi si parla, perché può sempre capitare l'incontro con un ladro, un pazzo, un assassino, una donnaccia o con truffatori e maghi. L'aria stessa della città mi stanca e mi fa sudare, soprattutto la schiena, i piedi e le mani. In città possono vivere le ragazze che hanno da passeggiare e possono lavorare nei negozi, dietro i banchi e le vetrine, meglio che nelle fabbriche o nei campi; e poi, come dicevo, ladri e altri malvagi oltre agli studenti e agli operai condannati; oltre a carceri, ospedali e medici, caserme e carabinieri e molti caffè e cinema per i ladri, le loro donne e i poveri derelitti. Trovare una strada è una fatica e così sapere dove andare. Io amo la campagna che dice prima, con strade e viottoli, che cosa si deve fare e che si fa vedere tutta, onestamente. Amo la campagna più ancora del mio stesso paese; ma non l'amo come un contadino perché il contadino ha, di fronte alla campagna, un formicolare interessato e zappa e taglia ogni giorno come certi animali che rovinano il legno. Se la campagna fosse lasciata rigogliosa e sola oltre ad essere più bella darebbe anche più frutti, da accogliere con giudizio. Non vorrei, io, nemmeno possedere terra perché uno finisce per sentirla propria e vorrebbe poi custodirla e difenderla e tagliarla dal resto del paese e vorrebbe governare i mutamenti del tempo sui suoi alberi e campi e magari scacciare i corvi e gli altri animali. La terra è forte e non può essere dominata da nessuno e ripara da se stessa ai suoi

Man mano che si procede nel testo, la fabbrica viene descritta sempre più come un luogo innaturale, in cui ad esempio «l'aria calda di giugno [è] più calda e *malata* intorno alla fabbrica come davanti a un forno»,²⁰ e con una temporalità artificiale, che distacca dal mondo reale: «Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi»;²¹ più in generale l'officina diventa alternativa alla natura.²² Inoltre è caratteristica della fabbrica il rumore assordante che stordisce e cattura il soggetto: «Il rumore mi rapiva; il sentire andare tutta la fabbrica come un solo motore mi trascinava e mi obbligava a tenere con il mio lavoro il ritmo che tutta la fabbrica aveva». ²³ E parole ancora più severe sullo strepito spaventoso dei macchinari si trovano ne *La Linea gotica*, quando Ottieri riesce finalmente a visitare l'Alfa Romeo:

I reparti sono quasi tutti un *inferno di rumore* e di caldo. I rumori esplodono come durante un bombardamento e ognuno pare l'ultimo, definitivo, dopo il quale crollerà tutto, mentre è solo uno fra migliaia di fragori continui.²⁴

mali. Così pensavo nel treno, mentre il viaggio finiva verso gli alberi del lago di Candia ed io fumavo la sigaretta dell'operaio, una delle prime della mia vita» (VOLPONI, *Memoriale*, cit., p. 10).

20 *Ivi*, p. 17, corsivo mio.

21 *Ivi*, p. 47.

22 Si legga la seguente citazione: «Fuori cadeva un brutto inverno, nero e nevoso; di una brutta neve sempre marcia e tra le nebbie. La fabbrica rimaneva pulita, con le sue porte luminose e profonde e i suoi angoli nei quali né l'inverno né la notte riuscivano ad attaccare niente» (*ivi*, p. 57).

23 *Ivi*, p. 47.

24 OTTIERI, *La linea gotica*, cit., p. 263. Ma «il frastuono ritmico delle macchine» ad esempio si ha anche nella ditta Alessandri di *Tempi stretti* (OTTIERI, *Tempi stretti*, cit. p. 49).

È naturale pertanto che il luogo di lavoro diventi sempre più, in *Memoriale*, un microcosmo chiuso, che fagocita l'individuo e ne distrugge lo spirito e la socialità: «In quell'officina che aveva preso un tono compatto e duro, illuminata di verde, *non era possibile niente di particolare*: nemmeno un'amicizia, o una parola che non fosse riposta nei pensieri, che non lievitasse dalla testa come un fumo». ²⁵

È già sul finire del '47 che la fabbrica, antagonista alle stelle, al clima e al lago di Candia, aggredisce anche il mondo naturale, per inglobarlo e farlo suo. C'è una scena che segna questo passaggio: quando Saluggia, ormai sempre meno lucido, assiste all'antropomorfizzazione degli oggetti artificiali. È il caso delle due scavatrici, che «lavoravano ai lati del terreno con grande rumore; ruotavano e si dirigevano l'una contro l'altra. Si fermavano, facevano un altro giro, giravano in alto la pala, l'affondavano nella terra, rifacevano un giro e riprendevano a muoversi in senso contrario». ²⁶ Ebbene a un certo momento una delle scava-

25 VOLPONI, *Memoriale*, p. 54, corsivo mio. Non diversa è la situazione di Emma in *Tempi stretti* di Ottieri: «Emma lavorava in fabbrica, in mezzo agli altri, come da sola. Non le nascevano amicizie intorno» (OTTIERI, *Tempi stretti*, cit. p. 54). Questa dinamica, in ogni caso, era stata già ben descritta da Simone Weil: «Per me, personalmente, lavorare in fabbrica ha voluto dire, che tutte le ragioni esterne sulle quali si fondavano la coscienza della mia dignità e il rispetto di me stessa, sono state radicalmente spezzate, in due o tre settimane, sotto i colpi di una costrizione brutale e quotidiana. E non credere che ne sia conseguito in me qualche moto di rivolta. No; anzi, al contrario, quel che meno mi aspettavo da me stessa: la docilità. Una docilità di rassegnata bestia da soma. Mi pareva d'essere nata per aspettare, per ricevere, per eseguire ordini – di non aver mai fatto altro che questo – di non dover mai far altro che questo. Non sono fiera di confessarlo» (S. WEIL, *La condizione operaia*, Milano, SE, 2016, p. 127).

26 VOLPONI, *Memoriale*, cit., p. 76.

trici non riesce a scavare: si inceppa, trova ostacoli, a tratti si blocca. Per superare la fase di stallo è necessario l'intervento dell'altra scavatrice; questo passaggio, però viene riferito (e visto) da Saluggia come una vicenda i cui protagonisti non sono dei macchinari, ma due essere animati, che di fronte a una difficoltà si aiutano reciprocamente:

Poi una, la prima, cominciò a strepitare regolarmente, quasi cantando; l'altra la seguì più piano. I rumori aumentarono insieme e le due macchine si abbracciarono, sempre più strette. Capii che l'una aiutava l'altra e che insieme facevano forza nella stessa direzione. Con la sua pala, una spingeva l'altra sotto il sedere e la rinalzava al fianco. Finalmente furono libere, si voltarono le spalle e ripresero il loro lavoro.²⁷

Le scavatrici cantano, hanno un sedere e un fianco, si abbracciano. L'antropomorfizzazione dimostra che ormai non c'è più nulla oltre la fabbrica. Per questo motivo il protagonista può più avanti sostenere: «la fabbrica fu la cosa che mi interessò di più: la mia vita divenne quella del mio lavoro».²⁸

27 *Ibidem.*

28 *Ivi*, p. 179. È da dire che però in Saluggia il mito della campagna persiste a lungo; del resto, come ricorda De Michelis, «L'unica alternativa all'“orrore” della fabbrica che avvelena giorno per giorno la vita di chi ci lavora e ci fatica è la possibilità di “tornare in campagna”, di ritrovare a contatto con la natura quel piacere di vivere che altrimenti è impossibile» (DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, cit. p. 849). La dicotomia industria-campagna è di Saluggia, ma non di Volponi, il quale del resto vede proprio in questa falsa alternativa un segno di sconfitta. Come già ricordava Trockij, polemizzando con Razmkin, «La terra e la macchina sono contrapposte tra loro come l'eterna fonte della poesia e la sua fonte effimera, e, naturalmente, Razmkin, da quell'idealista immanente e semimistico cauto e farisaico che è, dà la preferenza all'eterno rispetto all'effimero.

È chiaro che nel finale (ad esempio nelle pagine del '53) la stessa Candia diventi poco ospitale, e più in generale tutto il mondo fuori della fabbrica si presenti come monotono: «Le strade dei giorni seguenti furono sempre le stesse. Tutto era monotono, come in un viaggio lungo, quando uno abbandona e si lascia accompagnare dal loro movimento pendolare».²⁹

La parabola di Saluggia, qui descritta sommariamente, caratterizza anche gli operai degli altri romanzi: Emma in *Tempi stretti* vede progressivamente divorato il suo mondo intimo e sentimentale, e di pari passo umiliata ogni giovanile e ingenua speranza. Per tacere del protagonista de *Il padrone* di Parise, costretto a subire le inutili e umilianti iniezioni di vitamine prescritte autoritariamente dal signor Max, e poi a sposare, contro la sua volontà, una minorata impostagli dalla madre del suo padrone. E lo stesso processo colpisce anche Mario ne *Il calzolaio di Vigevano*, che procrastina l'amore, e poi il benessere con la moglie, fin quando è sottoposto, direttamente o indirettamente (attraverso le leggi di mercato), alla grande industria. È insomma nella vita privata che si vedono gli effetti della fabbrica. Ed è proprio questa, per le ragioni sin qui esposte, che viene maggiormente raccontata e rappresentata.

4. Conclusioni provvisorie

Dal quadro sin qui descritto, seguendo soprattutto le pagine di *Memoriale*, ma avendo presenti anche quelle di altri romanzi (Ottieri, Mastronardi, Parise), si nota come la fabbrica sia descritta dal punto di vista dell'operaio (o del salariato di basso livello come in Parise); e tuttavia questo racconto non restituisce le reali dimensioni e funzioni del

Ma in realtà questo dualismo della terra e della macchina è fittizio» (L. TROCKIJ, *L'arte della rivoluzione*, in ID., *Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 222).

²⁹ VOLPONI, *Memoriale*, cit., p. 209.

luogo di lavoro: non si sa cosa si produce, non si riferisce la topografia, manca nel complesso una visione d'insieme.

Maggiore attenzione, invece, viene riservata alla vita privata, la quale però è ostaggio anch'essa del padrone: così di Saluggia sappiamo le assurde cure con Fioravanti, di Emma e Marini possiamo seguire il loro sfortunato amore (e i loro ancora più sfortunati amplessi), mentre *Il padrone* inchioda il lettore a una vicenda in particolare, quella che concerne il progetto/obbligo di matrimonio del protagonista.

Anche gli ambienti privati vengono maggiormente descritti: in fondo a Candia, in *Memoriale*, ci muoviamo con più consapevolezza che a Ivrea (benché il treno, anno dopo anno, fino alla comparsa poi di Giuliana, porti il mondo operaio anche in campagna, sancendo così il tramonto del mito di natura a lungo difeso da Albino). E le povere case di *Tempi stretti*, de *Gli anni del giudizio* o de *Il calzolaio di Vigevano* sono descritte nel dettaglio, al fine di far comprendere al lettore le ristrettezze fisiche, che sono a loro volta manifestazione empirica di quelle economiche (si pensi alla casa in affitto che deve prendere il giovanissimo impiegato ne *Il padrone*; ma conferme si hanno anche in *Donnarumma all'assalto*, con rifugi di fortuna, spesso di origine naturale).

Anche i quartieri operai – ma questo vale indirettamente anche per *Il fabbricone* di Testori – sia pure nel loro anonimato (e anche nella loro interscambiabilità) godono di una fotografia all'interno dei romanzi: ancora *Tempi stretti* e *Il padrone*.³⁰

30 La raffigurazione dei quartieri dormitorio della classe operaio fa emergere maggiormente la condizione di sfruttamento e di umiliazione dei lavoratori, alla luce delle tesi proposte e messe in pratica invece da Olivetti. Si vedano i saggi di urbanistica degli anni Trenta, ora raccolto in A. OLIVETTI, *Civitas hominum. Scritti di urbanistica e di industria 1933-1943*, a cura di G. LUPO, Torino, Aragno, 2010.

Si salvano, come è ovvio che sia, i lavoratori con alte cariche di responsabilità e i padroni stessi. È Max, o peggio ancora sua madre, a gestire le visite in casa propria del giovane impiegato parisiense. Mentre lo psicologo di Ottieri caccia fermamente Dattilo, in *Donnarumma all'assalto*, non appena lo vede chiacchierare con sua moglie di fronte a casa sua. Sono insomma i dirigenti – a vario livello – che possono mantenere una vita privata (benché anche loro siano vittime spesso di alienazione e perdita di controllo: si pensi all'incauto intervento pubblico del dirigente ne *Il congresso* di Bigiaretti, alla frustrazione, addirittura onirica, del protagonista di Buzzi ne *Il senatore*, che addirittura non conosce il suo padrone, e alla requisitoria sempre di Buzzi in *L'amore mio italiano*).

È in questo scacco della vita privata, reso visibile attraverso una calcolata gestione degli spazi, che trova compimento la rappresentazione di quella che è l'alienazione dell'operaio. È questo, in fondo, il vero oggetto del romanzo di fabbrica.

5. *Le ultime fasi del romanzo di fabbrica: qualcosa cambia*

Eppure se seguiamo il decorso del romanzo industriale lungo tutta la sua evoluzione notiamo che non sempre la fabbrica è avvolta nel mistero.³¹ Nel libello memorialistico-autobiografico di Gregotti, *Recinto di fabbrica*, gli ambienti sono descritti con precisione. L'ormai affermato Vittorio ricorda quando bambino girava per i reparti dell'azienda paterna, oppure vi lavorava durante le vacanze

31 La fabbrica viene disegnata con sempre maggiore precisione tanto più ci spingiamo all'inizio del nuovo secolo. Una certa aria di "ritorno alla realtà" sembra infatti caratterizzare anche il romanzo industriale; a dimostrazione che la specifica forma romanzesca non è influenzata (solo) dal tema, ma anche (ovviamente) dalle correnti letterarie contemporanee e dalle parole d'ordine vigenti.

scolastiche. E addirittura c'è spazio, nel finale, per un rapido parallelo tra il mondo industriale-infantile, e quello nuovo e informatizzato, ormai gestito dal sapiente fratello.

Ma anche Buonocore, l'eroico protagonista de *La dismissione*, che si dà anima e corpo allo smontaggio dell'Iva di Bagnoli, ci tiene a mostrare al lettore la conformazione di quello che è stato il suo mondo. Addirittura a un certo punto mostra al lettore il disegno della «Macchina di colata continua»; non solo lo mostra, ma implora chi legge di osservarlo con attenzione:

E qui consentitemi una preghiera. Non puoi immaginare quanto mi renderesti felice inserendo nel libro [qui Buonocore si rivolge a Rea stesso] che andrai a scrivere uno di questi disegni, uno soltanto, am con la raccomandazione al lettore di non girare subito pagina, di non metterlo sbrigativamente da parte rifiutando con pregiudiziale insofferenza, ma di osservarlo attentamente, di meditarlo, di sottoporlo a un'accurata ricognizione, centimetro per centimetro, lungo l'armoniosa successione curvilinea dei neri e dei bianchi, dei pieni e dei vuoti.³²

Non c'è spazio per analizzare l'evoluzione di questo filone romanzesco a cavallo tra XX e XXI secolo, ma colpisce che a fornire una rappresentazione precisa dello spazio industriale sia anche Alfonso in *Vogliamo tutto*: sia l'ambiente torinese della Fiat, che quello meridionale vissuto nel periodo dell'Ideal Standard.

A ben vedere questi tre resoconti sono forniti da narratori e personaggi di estrazione molto diversa: da un figlio di un industriale, da un tecnico specializzato molto apprezzato dai vertici, e da un operaio massa. Cosa unisce allora questi tre soggetti? Il fatto che tutti e tre sono usciti dal mondo industriale: chi per seguire la propria vocazione di

32 E. REA, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 123.

architetto, chi perché ha visto chiudere il polo siderurgico dove ha sempre lavorato, chi perché ha lasciato perdere tutto, alimentato da una rabbia sovrumana.³³

Allora tutto questo ci riconsegna una traccia, sebbene tutta da verificare, che forse corregge quanto sostenuto da Ottieri ne *La linea gotica*. È senz'altro vero che la fabbrica non è raccontabile da chi la vive o da chi non c'è mai stato. Ma c'è una terza categoria di scrittori (Balestrini, Rea, Gregotti) che la fabbrica l'ha vissuta e poi persa o abbandonata. Questi autori, col senno di poi e al passato remoto, possono raccontare l'officina, il suo funzionamento e la vita che vi si crea. Questo sembra dirci l'analisi della rappresentazione dello spazio nel romanzo industriale del secondo Novecento.

33 Proprio in *Vogliamo tutto*, Davì vede l'inizio di una nuova stagione del romanzo industriale: «Con l'affacciarsi degli anni '70, dopo l'“autunno caldo”, i temi diventeranno: la rabbia, l'invettiva, il rifiuto, la rivolta» (L. DAVÌ, *Narrativa di fabbrica*, in *Letteratura e industria*, cit., p. 1235).

INDICE DEI NOMI

A

- Accrocca, E.F. 35
Agamben, G. 213
Albaladejo, T. 21
Alberti, L.B. 298
Aleramo, S. 73, 77, 252
Alessandrini, E. 179
Alfano, G. 252, 286, 309
Algranati, M. 168
Allegretti, P. 223
Alvaro, C. 30, 51
Ambrose, C. 18, 32, 36
Amery, J. 217
Ammaniti, N. 226
Annibale 267
Antonello, A. 109, 121
Arbasino, A. 249, 277
Arpino, G. 11–12, 145, 176, 223, 225–228, 230–250,
252–256, 259, 312, 314
Asor Rosa, A. 263–264
Auerbach, E. 248–249, 260
Avallone, S. 307

B

- Bacon, F. 167, 169
Bal, M. 276
Baldi, G. 186, 198
Baldini, A. 191–192, 205, 208, 224–225
Balestrini, N. 253, 296, 307, 326
Balzac, H. 298
Banti, A. 146, 230
Baranelli, L. 22, 136
Barberi Squarotti, G. 311
Barenghi, M. 76, 94, 151, 272, 286

- Barilli, B. 26, 253, 258, 297
Barilli, R. 26, 253, 258, 297
Bassani, G. 11–13, 107–109, 112–113, 117, 122, 124–131, 134–137, 139–173, 175–178, 180–190, 193–195, 197–198, 200–201, 203, 207, 216–220, 225, 227, 239, 241, 245, 247, 251, 260, 273, 291
Bassi, G. 51
Bassignana, P.L. 75
Bataille, G. 117
Baudelaire, C. 169, 298
Belpoliti, M. 210
Benassi, A. 304
Benigni, R. 207, 220–221
Beria, L.P. 82
Berlinguer, M. 52
Bernari, C. 259, 307, 311
Berto, G. 250, 258
Bertolucci, A. 159
Bertoni, F. 178, 225
Bettini, F. 300–301
Bianchi Bandinelli, R. 75
Bianciardi, L. 25, 27–28, 30, 32, 39, 41, 71–73, 262, 267, 277, 280–282
Biason, R. 228
Bigiaretti, L. 324
Bilenchi, R. 307, 311
Billiani, F. 111
Biondi, F. 304
Bizzarri, A. 192, 206
Bobbio, N. 24
Bocca, G. 271
Boccaccio, G. 32
Boggione, V. 195
Boito, C. 154, 168
Bollati, G. 75, 148, 166–169, 205, 213, 317
Bonardi, G. 176
Borgia, C. [duca Valentino] 86

Boschetti, A. 111
Bourdieu, P. 109–111, 122–123, 130, 138, 259
Bramante 267
Brancati, V. 30, 32, 176, 230, 245
Brignetti, R. 142
Bruck, E. 207, 220
Bufalino, G. 32
Bukowski, C. 224
Buzzi, G. 262, 324

C

Cadioli, A. 246–247, 259
Caetani, M. 107–110, 112–115, 117–118, 120–125, 129, 131, 133, 135–136, 138, 157
Calvino, I. 10, 21–23, 26, 45, 48–49, 51–52, 62, 67, 76–77, 89, 94, 108, 135–136, 140, 142–147, 149–152, 154, 156, 160, 162, 165, 168, 172–173, 176, 228–229, 236, 238, 241, 245, 247, 249–250, 257, 262, 272, 286–287, 291
Camerano, V. 228
Camon, F. 125
Campeggiani, I. 181
Cancogni, M. 245
Cantimori, D. 51
Capasso, A. 79
Caporale, V. 92
Caproni, G. 45–48, 52
Carducci, G. 94
Carlino, M. 300
Carocci, A. 161, 166–167
Carver, R. 224
Cases, C. 168
Cassola, C. 12, 25, 27–28, 30, 32, 39, 41, 71–73, 139, 145, 156, 162, 172, 176, 228–229, 247, 259, 284, 291
Castellana, R. 178
Cavalli, S. 257
Cecchi, E. 26, 134

Cecco, F. 265
Cechov, A. 88
Cervantes, M. 298
Char, R. 117
Chiara, P. 225, 227
Chiaromonte, N. 25
Chico Rico, F. 21
Chu, M. 19
Consiglio, A. 103
Consolo, V. 21, 249, 253
Contini, G. 24, 128, 162, 164, 171, 175–176, 180, 182–
184, 189, 207, 217–219, 241, 247, 249, 259, 305
Corrias, P. 280
Cotroneo, R. 124, 184, 194, 218, 251, 260
Courier, P.L. 32
Crainz, G. 261
Craveri, R. 124
Cro, S. 125
Croce, B. 24–25, 125
Croce, E. 120, 124
Crovi, R. 145–146, 228, 260
Cucchi, A. 78

D

d'Amely, F. 301
d'Annunzio, G. 94
D'Arrigo, S. 296
D'Arzo, S. 142, 149
Damiani, R. 223, 231–234, 256
Davì, L. 326
Davico Bonino, G. 168
De Benedetti, L. 208
de Céspedes, A. 73, 252
De Cristofaro, F. 252, 286, 309
De Gennaro, R. 261
de Laval, K. 157
De Luca, G. 120

De Luna, G. 224
De Mauro, T. 28
De Michelis, C. 228, 311, 321
De Robertis, G. 134
De Sanctis, F. 96
Debenedetti, G. 101, 103, 183, 192, 205, 209, 297
Dennett, L. 121
Detloff, M. 179, 190
Di Biase, C. 91, 95
Di Giacomo, G. 297
Dickens, C. 298
Distefano, B. 21, 32
Dolfi, A. 180, 185
Donnarumma, R. 177, 179, 225, 289–290, 312–313,
323–324
Dostoevskij, F. 88–89

E

Eco, U. 254
Eichmann, A. 193
Einaudi, G. 24, 40, 52, 121, 131–133, 139–145, 147–
150, 152–173, 192, 206, 208, 223, 245–246, 257
Elisabetta I 88
Elkann, A. 80
Emanuelli, E. 78
Ernaux, E. 91
Esposito, E. 104, 143

F

Falcetto, B. 94, 272
Falqui, E. 134
Fargue, L.P. 123
Fasoli, D. 176
Fastelli, F. 233
Fenoglio, B. 22, 228–229
Ferrante, E. 226
Ferretti, G.C. 109, 116, 127, 134–135, 170, 176, 180,

224, 228, 244, 247–248, 259, 265, 287, 289, 298, 302
Ferretti, M. 135
Fichera, G. 301
Fiorani, L. 113
Fiore, T. 27–30, 32, 39, 45, 79
Flaubert, G. 298
Foà, L. 145–146, 152–162
Fonzi, B. 146
Forti, M. 308
Fortini, F. 108, 134–135, 175–176, 178
Foster Wallace, D. 224
Fradà (prof.) 34
Frandini, P. 180
Frank, A. 151, 192, 206
Frank, N. 151, 192, 206
Freud, S. 184
Frustaci, V. 51–52
Fruttero, C. 145, 161

G

Gaber, G. 309
Gadda, C.E. 225, 250, 258, 314
Gaertner, J.A. 31
Gallo, N. 163, 170
Gambaro, E. 73, 252
Garrone, D. 94
Garzanti, L. 121, 143–145, 158–159
Gatto, A. 46
Gatto, M. 64
Gaudio, A. 303
Genette, G. 276
Genter, R. 290
Gentile (Sansoni editore) 153
Gifford, H. 183
Gimmi, A. 243
Ginzburg, L. 24, 50–52, 60–62, 88
Ginzburg, N. 10, 39, 43, 50–54, 56–65, 67–73, 149, 173,

207, 219, 239, 241, 245, 251–252
Giolitti, A. 136
Giorcelli, C. 118, 137
Goethe, J.W. 298
Gor'kij, M. 90
Gordon, R. 191, 205
Gramsci, A. 29, 65, 237, 246, 281
Grandelis, A. 283
Grass, G. 258
Grasso, G. 228
Gregori, G. 192, 206
Gregotti, V. 317, 324, 326
Grignani, M. A. 91, 257, 264
Guarnieri, S. 228
Guerriero, S. 109, 116, 127, 180, 227, 287
Guglielmi, A. 176, 296–297

H

Hamon, Ph. 296
Himmler, H. 82
Hitler, A. 80–82
Hollander, P. 76

I

Iacovello, A. 45
Italia, P. 135, 142

J

Jovine, F. 46–48, 230

K

Kafka, F. 285
Kennedy, J.F. 169
Kermode, F. 303
Kirov, S.M. 81
Knopf, A. 157
Kruscev, N. 75, 79, 89

Krylov, I.A. 89

L

La Penna, D. 111

La Rocca, N. 34

Landolfi, T. 225

Langella, G. 181

Larbaud, V. 123

Laterza, V. 21, 24–25, 27–28, 31, 39–40, 63

Lenin, V.U. 88–89

Leonardo da Vinci 79, 267

Leone X 88

Leonetti, F. 228, 249

Lermontov, M.J. 89

Levi, C. 27–28, 30, 32, 39–41, 47–48, 73, 77, 191, 207–208, 210–216, 221, 250–251

Levi, Lazzaro 191, 207

Levi, Lia 221

Levi, P. 11, 48, 77, 191, 207–208, 210–216, 221, 250–251

Limentani, G. 207

Linder, E. 158

Loy, R. 221

Lucentini, F. 258, 314

Ludovico il Moro 267

Lukács, G. 297

Luperini, R. 179, 289, 301

Lupo, G. 228, 307, 310, 323

M

Macchia, G. 99, 120, 137

Machiavelli, N. 88

Majakovskij, V.V. 91

Malaparte, C. 79, 86

Malatesta, G. 231

Malerba, L. 176, 249, 253

Manetti, B. 252

- Manganelli, G. 173, 225, 249
Mann, T. 297
Manzoni, A. 96, 141, 239, 251
Martelli, S. 47
Martinengo, M. 21
Marx, C. 246
Mascaretti, V. 142, 197
Masoero, M. 224
Mastronardi, L. 12–13, 257–258, 260–268, 272, 274, 277–278, 280–282, 284–287, 312, 322
Mastropasqua, A. 300
Mattioli, R. 124, 170
Meacci, G. 225
Melville, H. 161
Merola, N. 232–234, 245
Micheli, S. 311
Mihaileanu, R. 207
Mila, M. 24, 52
Milani, M. 111
Miller, T. 290
Millu, L. 191, 208, 210–212
Mineo, N. 95
Minoia, C. 143
Misul, F. 191, 208
Moliterni, F. 23, 28–29
Mondadori, Arnaldo 141
Mondadori, Alberto 170
Mondello, E. 58
Montagnana, R. 71
Montale, E. 101, 103, 245, 260, 286
Montella, C. 228
Monti, A. 232
Morante, E. 73, 207, 216, 218–220, 230, 245, 247, 252, 296, 300, 305
Morante, M. 34
Moravia, A. 11–12, 30, 40, 75, 79–90, 104, 127, 129, 183–184, 227, 230, 239, 245–246, 250, 253, 255–256,

258–259, 276, 280, 282–284, 286–287, 291, 304
Munari, T. 150
Muscetta, C. 51–52, 140, 147–149, 152
Musil, R. 290
Mussolini, B. 46, 80, 268
Muzzioli, F. 300

N

Nekrasov, N.A. 89
Nesi, C. 310
Nessi, M. T. 144–145
Nicolai, G.M. 78
Nigro, S.S. 231
Nissim, L. 191, 208
Noël Schifano, J. 17
Novelli, M. 278, 285

O

Olivetti, A. 307–308, 310, 312, 318, 323
Omodeo, A. 140
Onassis, J. 169
Onofri, M. 17, 22, 29
Ortese, A.M. 77, 228
Ossola, C. 311
Ottieri, O. 71, 245, 262, 307, 310–313, 319–320, 322,
324, 326

P

Paghi, A. 301
Pagliara Giacobuzzo, M.B. 31
Pajetta, G. 192, 206
Palazzeschi, A. 113–115, 302
Pancrazi, P. 134
Papini, M.C. 233, 301–302
Parise, G. 262, 307, 312, 322
Pasolini, P.P. 135, 293, 296, 300, 303, 305
Pasternak, B. 136, 183

- Patrizi, G. 300–302
Paulhan, J. 123
Pavese, C. 51–52, 72, 107, 142, 151, 311
Pecoraro, F. 226
Pedullà, G. 19, 31
Pellini, P. 178
Pericle 88
Perli, A. 135, 195
Petrignani, S. 50, 52–53
Petroni, F. 128
Petroni, G. 109, 112–115, 132–134, 157, 245
Pezzini, S. 304
Picasso, P. 189
Piccolo, F. 226
Pierangeli, F. 91
Pieri, P. 142, 180, 197, 200
Pietropaolo, A. 20
Piovene, G. 39–41, 57
Pirandello, L. 12, 17–18, 32, 92, 96–100, 102–103, 178, 258, 265, 290, 292, 294, 297–300, 303, 311
Policastro, G. 225
Pomilio, M. 13, 57, 91–104
Ponchiroli, D. 168
Pontiggia, G. 258, 297
Porta, C. 140–141
Pratolini, V. 176, 245
Privitera, D. 30
Proust, M. 13, 92, 129, 178, 181, 184–185, 188, 248, 290–291, 294, 297
Pugliese (Einaudi editore) 154

Q

- Quarantotti Gambini, P.A. 156

R

- Radogna, S. 146
Ragone, G. 247, 259

Raimo, C. 225
Rea, E. 325–326
Ricciardi, R. 115, 120
Rigoni Stern, M. 228
Rinaldi, R. 277, 284
Ritrovato, S. 179, 304
Rizzarelli, M. 62
Robbe Grillet, A. 258, 297
Rodano, F. 44
Rossi, V.G. 78
Rousseau, J.J. 298
Roversi, R. 135
Russo, L. 94–95

S

Salasco? 267
Salinari, C: 243
Saltikov-Scedrin, M.E. 89
Sanguineti, E. 173, 176, 249, 296
Sartre, J.P. 107
Savarese, N. 26
Savinio, A. 225
Scalia, G. 313
Scarpa, D. 51, 57–58, 68, 76, 192, 205
Scianna, F. 223
Sciascia, L. 10, 17–33, 35–39, 41, 48, 71–73, 296, 300, 303, 305
Scotellaro, R. 25, 30, 39, 41, 48, 62–63, 67, 72
Scrivano, R. 231, 245
Seminara, F. 228
Sereni, C. 252
Sereni, V. 170, 243
Seroni, A. 134
Shakespeare, W. 88
Silone, I. 25, 230, 245
Simonelli, L. 265
Simonetti, G. 177, 226

Sinisgalli, L. 45
Sisti, A. 223
Sofocle 88
Soldati, M. 226–227, 259
Solgenitsin, A.I. 80
Spielberg, S. 207, 220–221
Spignoli, T. 233
Spila, C. 142
Spinazzola, V. 235, 244, 255, 258
Squillacioti, P. 21
Stalin, I. 76, 79–82, 84, 88–89
Sullam, S. 109, 121
Svevo, I. 12–13, 92–93, 97, 101–103, 129, 178,
181–182, 184–186, 188, 239, 248, 258, 290–292, 294,
297–298, 303

T

Taviani, G. 225
Tedeschi, G. 51, 191, 208, 210–211
Terra, S. 44, 49–50, 54
Terrosi, M. 280
Tesio, G. 151, 223
Testa, E. 195–197, 211
Testori, G. 228, 277, 323
Tirinanzi de Medici, C. 226
Tobino, M. 176, 228–229
Togliatti, P. 281
Tolstoj, L. 89
Tomasi di Lampedusa, G. 136
Toracca, T. 40, 92–93, 179, 289
Tortora, M. 113–115, 122, 127, 138, 179, 200, 227, 287,
289, 291
Tortorella, G. 44, 53
Tosone, A. 228
Tozzi, F. 12, 92, 178, 186, 239, 290, 292, 297–299, 303
Traina, G. 20, 24, 31, 33, 36
Trockij, L. [o Trotsky, L.] 88, 321

Tucci, N. 143
Turchetta, G. 263–264, 267, 282
Turgheniev, I.S. 89
Turi, G. 247, 259

V

Valech Capozzi, A. 191, 208
Valenzano, G. 192, 206
Valeri, D. 153–154, 157
Valery, P. 123
Valli, S. 114, 118, 121–122
Vallone, A. 31
Vancini, F. 161
Vasari, B. 192, 206
Vené, G.F. 311
Veneziano, G.M. 234
Verga, G. 32, 93–97, 99–100, 186, 195, 265, 273, 279, 287
Vignali, E. 304
Villani, P. 91, 99
Vinciguerra, M. 68
Vitacolonna, L. 21
Vitelli, A. 158
Vitoux, P. 276
Vittorini, E. 10, 23–24, 26, 32, 43, 103, 107, 142–145, 147, 173, 227–230, 257, 260–261, 265, 281, 286, 310, 313
Vittorini, U. 43–45, 48–49, 52–54
Volponi, P. 12–13, 135, 179, 185, 249, 253, 258, 262, 289–305, 312, 314–315, 318, 320–322
Voza, P. 104, 276

W

Wahl, F. 151
Weil, S. 313, 320
Weinrich, H. 32

Z

Zago, N. 22

Zampa, G. 245, 298

Zangrandi 73, 252

Zanini, R. 223

Zinato, E. 19, 286, 289, 293–294, 298, 300, 302, 305,
309, 312

Zola, E. 96

Zublena, P. 287

