

CRISTINA BENUSSI

*Il romanzo italiano da D'Annunzio al neorealismo*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA BENUSSI

*Il romanzo italiano da D'Annunzio al neorealismo*

*Il contributo analizza lo sviluppo del romanzo novecentesco, lungo il percorso che inizia nell'età giolittiana con il mutamento del ruolo degli scrittori e conseguentemente del loro linguaggio. Attraversata la guerra e proseguendo dentro il fascismo si può seguire la trasformazione della nozione di campo letterario, che progressivamente si apre a scritture più comunicative fino a coincidere in qualche caso con il parlato, dando così vita al cosiddetto neorealismo nel secondo dopoguerra. Questo "stile semplice" poggia su una nozione di realismo resa complessa dalla molteplicità delle culture che sottostavano a un progetto di rinnovamento democratico della letteratura.*

Il romanzo è il genere narrativo su cui si è maggiormente soffermata la critica, perché il più coinvolto nei processi di formazione di un immaginario sociale oggi affidato anche a nuove forme di narrazione. Le ricerche si sono confrontate su problemi di ordine narratologico, sui rapporti tra narratività e strategie editoriali, sui paratesti, sulle scelte linguistiche e stilistiche, sulle sociologie relative all'autore e al pubblico, sulle implicazioni antropologiche dei diversi immaginari frequentati, sulle ibridazioni dei linguaggi narrativi con quelli cinematografici, pittorici, del fumetto e dei nuovi media, sulle correnti e sulle collane di consumo, sul riuso di mitologemi classici, e così via. La mappatura dei cantieri aperti coinciderebbe dunque con l'intero panorama delle critiche letterarie che hanno studiato testi, autori e correnti letterarie, le cui occorrenze sono in buona parte da tutte condivise. A seguito delle proposte dei geocritici si stanno ora definendo diverse tipologie di mappature letterarie, basate sull'idea dello spazio quale elemento morfogenetico, con relative analisi sui luoghi, reali e immaginari, del racconto. Si è allungato anche il fronte dei *Cultural studies*, oltre che dei *Gender studies*. Gli studiosi della contemporaneità sono ben consapevoli che il romanzo è parte, ormai non più maggioritaria, di una narrativa più diffusa che plasma etiche oltre che estetiche, e che il terreno su cui può mantenere ancora aperta la sfida è quello della comunicatività sia linguistica che simbolica.

Se dunque devo evidenziare una storia, tra le altre possibili, che illumini le problematiche del romanzo dal decadentismo al neorealismo, scelgo di indicare la sequenza di un percorso teorico orientato verso l'oggi, in cui si è palesemente attestato quello che possiamo chiamare lo *stile semplice*, vicino anche al parlato, come, in maniera assai diversa ma con intento analogo, aveva a suo tempo suggerito Manzoni<sup>1</sup>. Visto il ruolo formativo che le narrazioni, quali che siano, hanno avuto ed ancora hanno sulla realtà di una coscienza collettiva, opto per una storia che privilegi un allargamento significativo del campo letterario. La traccia è quella indicata da Paul Zumthor e fatta propria da Pierre Bourdieu<sup>2</sup>, che inizia la sua ricostruzione a partire dal medioevo, attraverso l'analisi di un'attività, quella letteraria, che ora il nuovo lettore integra attraverso il medium del suono e dell'immagine. Pierre Bourdieu<sup>3</sup> nota come a un certo punto quel campo si era invece ristretto al punto da dichiarare la propria estraneità al sistema, per sancire il distacco polemico di una buona parte della cultura umanistica dai principi culturali e politici necessari allo sviluppo tecnologico e capitalistico della borghesia imprenditoriale. Questa svolta è stata impressa dai simbolisti francesi, che avevano di fatto esibito una vera e propria dichiarazione d'indipendenza, con l'autofondazione di un campo autonomo e separato: l'artista si doveva caratterizzare proprio per lo scarto e la diversità rispetto ai criteri dominanti in tutti gli altri settori produttivi di un capitalismo che aveva come principale obiettivo la produzione di merce e di ricchezza. Era l'arte per l'arte, teorizzata dal decadentismo, coltivata in un territorio definito a partire dalla sua estraneità al sistema socio-politico; se finiva per «rispecchiarlo», assumeva

<sup>1</sup> Il riferimento va ad E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>2</sup> P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la "Littérature" médiévale*, Paris Seuil, 1987.

<sup>3</sup> P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

comunque una posizione di scarto e di differenziazione, quale risposta a criteri ritenuti fallaci rispetto alla ricerca di una verità e di una autentica felicità<sup>4</sup>.

D'Annunzio dunque ha accompagnato la fine di un'epoca, quella che, seppur in ritardo sul resto d'Europa, aveva visto la nazione accompagnare la crescita di un ceto dirigente i cui valori, come è noto, il Vate non condivideva. Seppur letto da un pubblico non necessariamente ipercolto, lo scrittore si sentiva depositario di una concezione preziosamente alta della letteratura e dello stile. Incarnava il proprio estetismo in personaggi portatori di ideali che presupponevano la ricerca di una bellezza e di una cultura come beni, se non disinteressati, comunque preclusi alla vita degli uomini comuni.

Ma nel giro di pochi anni molte cose erano cambiate, anche in Italia: il decollo industriale aveva portato alla ribalta un nuovo pubblico e nuovi addetti alla cultura, impiegati in strutture giornalistiche, editoriali, cinematografiche e così via. Molti si adeguarono scrivendo buoni romanzi di consumo, come Luciano Zuccoli, Lucio D'Ambra, Guido da Verona, Antonio Beltramelli, per citarne solo alcuni. Ma se non si volevano carezzare le attese scontate di un pubblico ormai ampio e stratificato, che nei valori piccolo-borghesi veicolati da un linguaggio frustrato si riconosceva, come restituire alla letteratura un nuovo potere di rappresentazione simbolica del mondo e delle sue convenzioni sociali e culturali?

La perdita del ruolo di "vate" produsse infatti una crisi d'identità epocale. A parte narratori come Corradini, autore di romanzi in cui i temi del nazionalismo e dei suoi miti venivano palesemente celebrati, altri si ponevano il problema di come farsi, altrimenti, cinghia di trasmissione tra classe politica e ceto dei colti. Papini e Prezzolini raccolsero la sfida fondando «La Voce», interprete plurale, dal punto di vista ideologico e poetico, della generale *deprecatio temporum* contro l'angusta gestione giolittiana del potere e di un intero ceto politico incapace di esprimere un progetto coerentemente adatto a risolvere gli squilibri creatisi in una nazione ormai avviata all'industrializzazione. Scriveva Prezzolini: «Quando questa massa di imbroglioni [...] avrà ridotto male l'Italia e i suoi organi, bisognerà pure che l'Italia cerchi in se stessa quel "governo" che non ha. E se allora troverà delle persone che sappiano che cosa si deve fare [...] allora l'Italia si rivolgerà a loro naturalmente».<sup>5</sup> Di fatto la classe dirigente, che prima aveva identificato la nazione con la lingua e il suo grande patrimonio culturale, nel cui nome si erano aggregate le forze risorgimentali, ora chiedeva di aggiornarne l'immagine nazionale sotto il profilo delle sue potenzialità economiche: il liberalismo di Pantaleoni, le teorie delle *élites* di Mosca e Pareto, il culto dell'*homo faber* di Morasso, la necessità, rilevata da Gini, di rinforzare geneticamente la classe dirigente, lo studio di Colajanni sulle forme più moderne di convivenza civile, le diverse proposte protezionistiche di Leone Carpi, Turiello, Rocco, la filosofia del numero di Mosso, e così via, sottolineavano unanimemente la necessità di rafforzare più che la tradizione culturale, l'immagine dell'Italia del lavoro e della produzione. Se chiare erano le aspirazioni dei ceti economici, meno compatte apparivano invece quelle dei "colti": la letteratura, dicevano, per attirare l'attenzione ed essere davvero strumento di cambiamento epocale, doveva essere più aderente alla vita. Gli scrittori sapevano tuttavia di dover rinnovare statuto e linguaggio espressivo, nel nome di quell'Italia del lavoro che stava modificando status sociali e valori morali: «Non promettiamo di essere dei geni» scriveva Prezzolini nel secondo numero della rivista «ma promettiamo di essere onesti e sinceri [...] di lavorare abbiamo voglia»<sup>6</sup>. Nel momento in cui si impegnavano a guidare il *deréglement* epocale, i giovani scrittori d'Italia non si proponevano più come demiurghi, o vati, ma come operatori culturali. Erano tutti dichiaratamente antidannunziani e appartenevano a pieno diritto alla civiltà moderna, pur con retaggi ideologici ancora ancorati al proprio breve passato. Slataper, Boine, Serra, Papini, Soffici da quelle pagine si interrogavano sul senso da dare al loro «lavoro», che non aveva però un obiettivo mirato. Negli stessi anni, più o meno, i futuristi si rivolgevano a un pubblico in

<sup>4</sup> Mi riferisco al saggio di A. SCURATI, *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani, 2012, 15.

<sup>5</sup> G. PREZZOLINI, *Che fare?*, «La Voce», II (1910), 28, 343-344: 344.

<sup>6</sup> G. PREZZOLINI, *La nostra promessa*, «La Voce», I (1908), 2: 5-5, 5.

cerca, intanto, di emozioni visive, tattiche, olfattive, legate a un moderno mondo tecnologico in opposizione a quello «passatista» antropocentrico. Liquidato il positivismo, e accantonato il neo idealismo crociano, i vociani si trovavano pertanto allineati con molte delle premesse su cui era cresciuta la cultura europea primo novecentesca, in cerca di nuovi parametri conoscitivi: si abbandonavano ad analisi coscienziali, celebravano l'impeto della giovinezza sulla prudenza dell'età adulta, esaltavano la vita sulla forma, la libera ricerca di sé sull'adeguamento alle convenzioni sociali. Entrava così in crisi proprio il genere romanzo, almeno come era stato concepito fino ad allora, con la sua struttura chiusa, il sistema di personaggi ben articolati, una logica consequenziale: Slataper, Boine, Serra, ma anche Papini e Soffici, al di là di suggestioni ideologiche pur assai diverse tra loro, esprimevano soprattutto il loro disagio nei confronti della cultura dei padri, franata davanti a un cambiamento epocale di tale portata. Dovevano prima interrogarsi: «O allora? Scriviamo: ma per far chiaro dentro di noi [...]»; ma intanto sarebbe utile spalancare i vetri e anche la porta perché ci tiri (*dalla campagna*, Papini) una buona ventata di tramontana [...]. Ma anche l'arte ha una moralità tutta sua, specifica, al di sopra della morale umana, perché la supera e la precede» proclamava Slataper in un suo articolo-manifesto<sup>7</sup>. Capiva, con gli altri, che andava rifondato quel genere così caro alla borghesia ottocentesca desiderosa di veder rappresentato attraverso il romanzo, come diceva Boine, in «idilli il mondo, a quadratini, a disegni ordinati»<sup>8</sup>. E dunque il triestino non aveva dubbi nel confermare a Soffici che «il nostro genere sarà probabilmente il *diario*». Che fosse una posizione largamente condivisa lo dimostrava quanto scriveva di seguito al suo interlocutore: «Come vedi non faccio altro che plagiarli. Ma mi piace parlare delle nostre persuasioni»<sup>9</sup>. Anche Jahier era d'accordo: «La nostra arte è autobiografica: essendo fermi a un bivio, pieni di solitudine e di aspettazione per colui che forse cammina tra noi e svelerà la sua faccia nel suo momento»<sup>10</sup>. Le solide categorie sistemiche del positivismo e dell'idealismo non erano in grado di comprendere i grovigli dell'animo dei vociani, che per farlo preferivano rivolgersi al bergsonismo, all'intuizionismo, al pragmatismo, al relativismo, al niccianesimo, ovvero a filosofie asistematiche. Insomma dalle ceneri del romanzo naturalista, e di quello decadente, cari all'Ottocento, si salvavano dunque solo frammenti di un sapere che escludeva la centralità unificante dell'"io", o la sublimazione di qualche suo mito, come per l'appunto quello dell'esteta dannunziano. Pirandello l'aveva già provato quando aveva scritto quel romanzo "umoristico" che è *Il fu Mattia Pascal*. L'esplosione dell'unitarietà del soggetto, capace di riconoscersi solo nei frantumi di un'esperienza che non aveva più una valenza unificante e totalizzante, non poteva che ricusare ogni esemplarità, così come ogni valore simbolico. Soffici con il *Lemmonio Boreo* (1912), Papini con *Un uomo finito* (1912), Slataper con *Il mio Carso*, Boine con *Il peccato* (1914) e Jahier con *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915) si chiedevano, dandosi risposte ovviamente diverse, quale potesse essere la via del loro impegno, posto che «la fede nell'attimo»<sup>11</sup>, di cui parlava Slataper, e la «complessità simultanea»<sup>12</sup>, di cui discorreva Jahier, dovevano pur conciliarsi con un principio di organizzazione e di ordine. I diversi "io" narranti, in luogo di un racconto ordinato e concluso, depositavano così confessioni, dialoghi con se stessi e con altri ipotetici interlocutori, frammenti di una prosa che enfatizzava, in rapporti diversi, l'iteratività, l'oscurità, l'interrogatività, l'eterno ritorno, il ritmo ditirambico, la rivolta dell'io contro la morale del gregge. Federigo Tozzi, pur vicino a un cattolicesimo conservatore, nel 1913 scriveva *Con gli occhi chiusi* (uscito però, probabilmente rivisto, solo nel 1919), dove il difficile rapporto col padre, ai cui valori castranti era viceversa solidale la collettività d'appartenenza, rendeva il protagonista inetto a leggere le dinamiche psicologiche dell'ancora agraria provincia senese. Pirandello, che con *I vecchi e i giovani* aveva riconosciuto la fine del sogno risorgimentale,

<sup>7</sup> S. SLATAPER, *Ai giovani intelligenti d'Italia*, «La Voce», I (1909), 37:149-149,149.

<sup>8</sup> G. BOINE, *Un ignoto*, «La Voce», IV (1912), 6: 750-752, 751.

<sup>9</sup> S. SLATAPER, *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1950: 268-269. La lettera è dell'11 aprile 1911.

<sup>10</sup> P. JAHIER, *La salute*, «La Voce», IV (1912), 30: 861-861, 861.

<sup>11</sup> SLATAPER, *Epistolario...*, 268.

<sup>12</sup> BOINE, *Un ignoto...*, 752.

mentre arrivava anche in Italia la guerra, nel 1915 pubblicava a puntate *Si gira ...* (rielaborato e pubblicato nel 1925 con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). All'interno di una struttura quasi diaristica innestava un'autocritica profonda dell'intellettuale, il cui ruolo sociale in una cultura dell'industria appariva degradato e condannato a poter solo registrare con occhio impassibile il film della vita che gli scorreva davanti. Poi la guerra: l'interventismo vociano sembra essere stato lo sbocco, più che di un nazionalismo politico, di un'irrequietezza incapace tuttavia di incanalare il «lavoro» verso un obiettivo condiviso da tutti, in un incontro costruttivo con gli altri. La guerra, per molti, pareva placare non solo un bisogno di fare, ma anche di rimuovere quella parte borghese di un sé che nelle trincee avrebbe potuto trovare forse nuovi valori per cui vivere e scrivere. Era un'illusione che, al di là delle scelte individuali, tutti pagarono duramente. Serra lo presagiva, come mostra il suo *Esame di coscienza di un letterato* (1915), confessione di un fallimento generoso e della tragica consapevolezza che il conflitto non avrebbe cambiato niente, né avrebbe redento o migliorato alcuno, seppur consentiva di recuperare un valore di fratellanza e di solidarietà con il popolo combattente. Morì, come Slataper, nel 1915 sul Podgora.

Quando tutto fu finito, il romanzo dette segni di ripresa, perché troppo era stato l'orrore vissuto, e troppo grande la responsabilità di un ceto intellettuale che voleva capire le cause di quella sua adesione sconsiderata. Svevo, mentre le truppe vittoriose sbarcavano a Trieste, iniziava *La coscienza di Zeno*, romanzo dalla struttura narrativa completamente sconvolta, come sconvolto dalle logiche di guerra era rimasto l'autore: per la prima volta nella sua narrativa il protagonista non è un intellettuale che cela la propria inattualità culturale dietro maschere fallimentari, ma un veritiero mentitore perditempo, che con la guerra impara a farsi pescecane, seppur ironicamente consapevole di adeguarsi a valori propri di una società destinata a implodere su se stessa. Il romanzo uscì nel 1923, nello stesso anno in cui Borgese, critico influente, invocava il ritorno al romanzo: «Sintesi, architettura, libro: queste le parole con cui approssimativamente si può contrassegnare il nuovo gusto». *Tempo di edificare* insomma, un «redde rationem» cui gli scrittori, seppur «di molto diverse origini» avrebbero dovuto indirizzare il bisogno di «un libro concludente e conclusivo»<sup>13</sup>, lontano dal frammentismo primo novecentesco. Il libro iniziava nel nome di Giovanni Verga, l'edificatore per eccellenza. Era dedicato a Federigo Tozzi che intanto, accanto a *Giovani. Novelle*, aveva pubblicato *Tre croci* (1920) e *Il podere* (1921) e che Borgese vedeva come continuatore del maestro catanese. Sbagliava evidentemente, perché tutt'altro che di realismo si trattava, anche se avvertiva che il modello ottocentesco era da aggiornare.

Borgese stesso provò a dare il proprio contributo alla causa scrivendo *Rubè*, romanzo in cui il protagonista testimoniava il disorientamento di un'intera generazione tra l'interventismo prima e la delusione dopo la guerra, interprete di un disagio che lo portava a morire in un corteo bolscevico nel quale era capitato per caso. L'intellettuale piccolo borghese, individualista ed incerto, non sapeva da che parte stare. Il turbolento biennio rosso, in cui organizzazione economica, assetto istituzionale e ruolo della cultura sembravano dover essere messi del tutto in discussione, si era chiuso nell'accettazione del richiamo all'ordine interpretato poi dal fascismo. Tutt'altro che coeso nelle sue aspirazioni politiche e tutt'altro che omogeneo nelle sue manifestazioni letterarie, grazie anche allo sfruttamento ideologico di un moderno sistema tecnologicamente della comunicazione, il mussolinismo riuscì tuttavia a convogliare il consenso popolare intorno a mitologie semplificate e acritiche, quali quello Stato, la famiglia tradizionale, l'ordine sociale, la felicità nel lavoro. Poco spazio al dissenso era concesso agli scrittori che non si allineavano e che non accettavano di celebrare quegli *idola*, che infatti furono puntualmente seppur sommessamente contestati, ovviamente in direzioni psico-antropologiche più che politiche. In un sistema letterario assai stratificato, in cui trovavano posto mussoliniani e fascisti di "sinistra", a-fascisti e antifascisti, i temi erano interni a un immaginario che prendeva spunto comunque da un'analisi della propria condizione esistenziale, seppur declinata poi in forme diverse: andavano dal realismo magico di Bontempelli al sarcastico surrealismo di Savinio,

<sup>13</sup> G. A. BORGESSE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, V, 254, 255.

dall'implacabile espressionismo anche linguistico di Gadda al preziosismo solariano di Bonsanti, Manzini, Banti, ed altri ancora. Certo, protagonista della scena letteraria era, nonostante tutto, ancora il genere racconto, realista, surrealista, espressionista o altro che fosse: Cecchi, Loria, Bilenchi, Bonsanti, Savinio, Alvaro, Gadda, Landolfi, Delfini, Moravia ne produssero in gran copia. Né va dimenticato che l'ermetismo influì non poco sulla formazione di scrittori che sembravano voler aderire a un nuovo realismo, invocato da più parti come controparte di una mitologia di regime.

E uscivano infatti testi importanti in questa prospettiva: un giovanissimo Moravia pubblicava nel 1929 *Gli indifferenti*, mosaico di influenze culturali diverse, costruito su uno schema di personaggi dai rapporti complessi che si esprimono in un linguaggio decisamente prosastico: è attraverso questa lingua della cronaca, priva di qualsiasi ricerca calligrafica, che viene registrata una vicenda familiare in cui tutto ciò che accade è dentro la psicologia dei personaggi. Scrittore cittadino, sapeva bene che era impossibile uscire dalla logica del profitto e della ricerca di un benessere materiale, e dunque la rivolta interiore del suo personaggio, il giovane Michele, era destinata a rientrare. Il *Bildungsroman*<sup>14</sup> ottocentesco non poteva riuscire a Moravia, anche perché la prospettiva borghese era, al momento, l'unica che conosceva: l'autore si schiacciava sul personaggio, analista utopico di una condizione esistenziale interna ad una classe priva di ideali, che non fossero il possesso, di cose e persone, sicura di non rischiare alternative alla propria egemonia culturale e sociale.

Altra fu la soluzione "realistica" scelta da Alvaro per *Gente in Aspromonte*, scritto nel 1930 ed ambientato in un'Italia in cui non erano ancora scomparse ampie zone economicamente e culturalmente rurali. La misura del romanzo breve gli consentiva di trasfigurare miticamente alcune figure tipiche di un contesto per certi versi arcaico, letto come realtà antropologicamente segnata dall'appartenenza a una cultura, a un paesaggio ed a un'organizzazione sociale che non potevano che appartenere a quella terra, seppur assurdevano a significazione universale. La fatica e le vicende di una folla di personaggi tragicamente autentici nelle loro passioni, e chiusi entro i confini del loro paese, diventavano simboli di un'entità mitica e lontana, di un'infanzia che era mondo vergine e incorrotto. Trasfigurate liricamente le genti d'Aspromonte erano, ovviamente, ben lontane dai Malavoglia verghiani, e da quella sua lettura "impersonale" che era ormai impossibile ripristinare. E Verga veniva invocato anche dentro una delle istituzioni più prestigiose del regime, quella Reale Accademia d'Italia dove Pirandello, il 3 dicembre 1931, così contrapponeva lo scrittore catanese a D'Annunzio: «i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno "stile di cose", gli altri d'uno "stile di parole"; due grandi famiglie o categorie di uomini che vivono contemporanei in seno a ogni nazione, sono in Italia, forse più che altrove, ben distinte e facilmente individuabili»<sup>15</sup>. «Stili di cose» dunque, ad appoggiare una sempre più frequente richiesta di realismo, il cui modello, da più parti, era individuato nel romanzo russo. Una precoce occorrenza del termine neorealismo, infatti, può essere fatta risalire al 1928, utilizzata da Ettore Lo Gatto nel titolo del primo capitolo del suo *Letteratura sovietista*.<sup>16</sup> Pure Umberto Barbaro a quel romanzo si riferiva in un saggio dal titolo *Letteratura russa a volo d'uccello*, uscito a puntate dal 2 novembre 1930 al 22 febbraio 1931 sull'«Italia letteraria», auspicando un «neorealismo che pur rifacendosi alla letteratura dell'Ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non d'avanguardia»<sup>17</sup>. Pannunzio a sua volta dalle pagine del «Saggiatore» notava come gli sviluppi della filosofia, della fisica e delle scienze sociali avessero modificato la percezione della realtà, tanto che il romanzo aveva acquisito i caratteri di uno «studio simultaneo a numerose prospettive e nello stesso tempo indagante in profondità, della vita e dell'uomo centro e animatore di essa»<sup>18</sup>. Il romanzo europeo più rappresentativo veniva individuato in *E adesso*

<sup>14</sup> V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.

<sup>15</sup> L. PIRANDELLO, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Roma, Salerno Editrice, 1993, 31-32.

<sup>16</sup> E. LO GATTO, *Letteratura sovietista*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1928, 3.

<sup>17</sup> Ora in U. BARBARO, *Neorealismo e realismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, vol. I, 108.

<sup>18</sup> M. PANNUNZIO, *Del romanzo*, «Il Saggiatore», II (1932), 11:432-434, 433.

*pover'uomo* di Hans Fallada che, a differenza di altri espressi dalla *Neue Sachlichkeit*, aveva saputo far nascere da una ricostruzione amara e desolata della storia qualcosa di confortante, una fiducia nella vita e un'aspirazione a migliorarla. L'uso del termine neorealista veniva adottato anche in una recensione di *Tre operai* di Carlo Bernari, pubblicato nel 1934 nella collana di scrittori giovani curata da Cesare Zavattini. Va da sé che il protagonista, l'operaio Teodoro, si faceva interprete di un ribellismo destinato alla sconfitta, sia sul piano sentimentale che politico. Se c'erano richiami alla *Neue Sachlichkeit*, come per esempio l'ambientazione in un Napoli atipica, industriale e piovosa, essa, per esplicita dichiarazione dell'autore nella *Nota 1965* al suo romanzo, gli veniva però dalla lezione figurativa di Sironi, o cinematografica dei vari Dupont, Vidor, Sternberg, Murnau, Dreyer, Pabst, Dovgenko, Eisenstein, Pudovkin.

Altre sollecitazioni erano offerte ai romanzieri italiani che volevano aderire a un nuovo realismo. Si trattava della letteratura americana, letta dai nostri autori e traduttori, Vittorini e Pavese, anche come modello di una nuova epica. Notava Pintor:

Come in ogni vero rivolgimento letterario, i nomi che contano fra gli scrittori americani d'oggi, Hemingway, Faulkner, Saroyan sono soprattutto gli inventori di uno stile; ma il loro è uno stile sotto cui è ancora fresca la materia terrestre, che deve la sua pienezza alla presenza di nuovi oggetti: di nuove macchine e di nuove case, di nuove relazioni tra gli uomini». <sup>19</sup>

Nuove immagini e nuove situazioni narrative venivano dunque proposte, anche dal cinema, che spingeva a «vedere e a comporre secondo nuove misure» modificando «la storia e la geografia dei nostri cervelli»<sup>20</sup>. La società americana pareva riuscita a produrre una cultura, prima che una letteratura, capace di infondere energie nuove e di insegnare un nuovo modo di leggere il mondo.

Ma come quella letteratura ha potuto influire sul romanzo italiano? Lo diceva molto bene Pavese, allorché poneva in parallelo il suo Piemonte con le diverse regioni d'America, dall'Ohio, all'Illinois, dal Nebraska all'Alabama e così via: queste, grazie ad autori come Dreiser, Lewis e Anderson, sono diventate l'America

giungendo così alla creazione di una coscienza umana e di un linguaggio ricchi di tutto il sangue della provincia e di tutta la dignità di una vita rinnovata [...]. Noi, piemontesi, pensiamoci, nel nome dei quali, con l'Alfieri, è pur cominciata storicamente questa rinascita e che, a cominciare appunto dall'Alfieri, attraverso il D'Azeglio, l'Abba, fino al Calandra e più giù, non abbiamo mai avuto quell'uomo e quell'opera che, oltre ad essere carissimi a noi, raggiungessero davvero quell'universalità e quella freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto ai conterranei.<sup>21</sup>

La scoperta della provincia come dimensione più ampia, non solo nazionale, veniva dunque enfatizzata da Pavese, che provava a modificare anche il linguaggio dei propri personaggi, uomini comuni parlanti uno slang nostrano, collocati in ambienti diversi dai salotti borghesi, anche in osterie fumose e in cinema di periferia. Vittorini, fascista di sinistra che si stava accorgendo dell'abbaglio preso, faceva della sua Sicilia un luogo mitico, descritto in forme espressive che privilegiavano effetti di suggestione, sfocianti in immagini musicali e simboliche. Quella Sicilia infatti, come diceva forse per aggirare la censura, avrebbe potuto essere anche Persia o Venezuela, mentre la *Conversazione* tra il protagonista e uomini incontrati nelle più diverse circostanze sull'isola cominciava a incentrarsi sulla denuncia condivisa di un comune «mondo offeso». L'obiettivo più che politico era esistenziale, per far chiarezza dentro di sé e portare alla luce tutti quegli elementi del proprio dostoevskiano "sottosuolo" che potessero spiegare, e razionalizzare, i propri moti istintuali, gli «astratti furori» avvertiti dal protagonista.

<sup>19</sup> G. PINTOR, *La lotta contro gli idoli. «Americana»*, in ID., *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, Torino, Einaudi, 1950, 213.

<sup>20</sup> Ivi, 217.

<sup>21</sup> C. PAVESE, *Middle West e Piemonte*, in ID., *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, 34.

Siamo ormai nella fase calante di un consenso al fascismo affievolito dalla guerra di Spagna e dall'aggressione all'Etiopia. I più giovani si stavano affacciando su una soglia che svelava altre possibilità d'esistere.

Pur all'interno di una varietà eterogenea di scelte stilistiche, il realismo degli anni Trenta registrava dunque una certa persistenza di una prospettiva autobiografica che non poteva ancora diventare rappresentazione corale, seppur nuove erano le ambientazioni, le condizioni sociologiche dei personaggi e le prospettive aperte alla realtà sociale. Continuava ad essere posta al centro la giovinezza dei protagonisti come si evince dagli *Indifferenti* di Moravia, dal *Garofano rosso* (1933-35) di Vittorini, dai *Vent'anni* di Alvaro, dai *Tre operai* di Bernari, ma anche dalla *Singolare avventura di viaggio* (1933) di Brancati, dalla *Miseria* (1941) di Bilenchi e così via; ma, diversamente dal ribellismo vociano, le tappe di questo impossibile *Bildungsroman*, sia per quanto riguarda l'incontro con la femminilità che il confronto con i meccanismi sociali ed economici del mondo adulto, erano orientate verso l'inserimento finale in un'esistenza collettiva, e dunque un'assunzione di responsabilità, pur talvolta velleitaria. Alcuni, i siciliani Vittorini e Brancati, ma anche i toscani Bilenchi e Pratolini, maturavano una posizione politica critica, propria di chi è stato fascista di sinistra. Pavese scriveva quei *Paesi tuoi* che, nell'affrontare il tema del rapporto antropologico tra città e campagna, sembrava condensare il senso spiegato a guerra conclusa di un andare «verso il popolo», non per «travestirlo, farne un oggetto dei nostri gusti», come aveva fatto il fascismo, ma perché «si è popolo»<sup>22</sup>. Questo romanzo, che può essere letto anche come una satira feroce contro Mussolini, eroe della *Battaglia del grano*, mostra alcune ascendenze letterarie che Leone Ginzburg, russista di fama, aveva certamente depositato nel *milieu* culturale di Torino, nel cui liceo D'Azeglio Pavese si era formato.

La cultura avrebbe dovuto impegnarsi non solo per l'anima dell'«uomo che soffre» in un «mondo offeso», come aveva scritto ossessivamente Vittorini nella sua *Conversazione in Sicilia*, ma anche per cambiare le condizioni economiche necessarie a vivere. Si può forse spiegare così perché molti intellettuali passarono senza troppi traumi dall'adesione a un fascismo di sinistra al PCI, operazione facilitata dalla partecipazione di militanti comunisti ad attività culturali organizzate da alcuni fogli del G.U.F e dei Littoriali, per intercettare e ri-orientare il dissenso. Poi un'altra terribile guerra, la destituzione di Mussolini, l'armistizio, la Resistenza e il ritorno alla vita democratica. Questa volta il *Bildungsroman* diventava un'ipotesi praticabile, poggiando su valori condivisi di cui l'antifascismo era quello più evidente. Nasceva da un'esperienza ora davvero comune a tutti, militari e civili, intellettuali, borghesi ed operai, tutti protagonisti di storie personali più o meno drammatiche. Come ricordava Calvino nella *Prefazione* del 1964 al suo *Sentiero dei nidi di ragno*, tutti avevano una storia da raccontare sicché «l'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo»<sup>23</sup>. Veniva così nuovamente offerta agli intellettuali, dopo quel Risorgimento cui avevano così fecondamente contribuito, la possibilità di contare. Pintor ne rivendicava il ruolo: «Musicisti e scrittori dobbiamo rinunciare ai nostri privilegi per contribuire alla liberazione di tutti»<sup>24</sup>.

Se, come nota Maria Corti<sup>25</sup>, il linguaggio delle relazioni e dei racconti apparsi sulle pagine della stampa clandestina influì anche sul linguaggio letterario del dopoguerra, bisogna riconoscere che le forze antifasciste restituirono alla scrittura il senso di un impegno mai più eguagliato. Chiedeva l'editorialista de «La vallata», organo del CLN della provincia d'Aosta: «Non strappate questo foglio, diffondetelo anche se vi costa rischio: è questo un modo umile ma concreto di partecipare alla lotta per la Liberazione»<sup>26</sup>. La parola scaturita dal basso, ovviamente, fu uno degli equivoci che gli scrittori di professione colsero immediatamente. Se i temi (la guerra, la resistenza, la prigionia, le esperienze che tutti avevano comunque vissuto in quegli anni) erano comuni, le scelte stilistiche erano ben diverse per ogni autore, che comunque

<sup>22</sup> C. PAVESE, *Il comunismo e gli intellettuali*, in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968: 214-215, 215.

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1974, 7.

<sup>24</sup> PINTOR, *Lettera al fratello Luigi*, in *Il sangue d'Europa ...*, 187.

<sup>25</sup> M. CORTI, *Il neorealismo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>26</sup> Da vedere D. TARIZZO, *Come scriveva la Resistenza. Filologia della stampa clandestina 1943-1945*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, 3.

si trovava ad operare in un clima politicamente mutato. L'editoriale del primo numero di «Società», organo di quel PCI che, come è noto, egemonizzò piuttosto a lungo cultura letteraria del dopoguerra, annotava che si sarebbero ora potuti enfatizzare valori prima inconcepibili, certamente di ordine morale, ma anche sociale.

Tantissimi sono i testi cui potrei far riferimento relativamente a una volontà testimoniale capace di porsi come emblematica di esperienze vissute da molti. Per quanto riguarda l'esperienza confinaria ricordo che uscì già nel 1945 *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi. Per quella resistenziale rimando a due racconti del 1946, *Il mio granello di sabbia* di Luciano Bolis e *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* di Nuto Revelli. Per la letteratura concentrazionaria mi riferisco a quel capolavoro che è *Se questo è un uomo* di Primo Levi, uscito nel 1947. Diversa è la notorietà e il valore letterario delle opere citate, accomunate però dal fatto che sono scritte in prima persona, sicché autore, narratore e protagonista vengono facilmente assimilati tra loro dal lettore comune: in tutti i casi, inoltre, emerge la volontà da parte dell'autore di farsi, più che protagonista, testimone di eventi che devono essere comunicati a chi voglia conoscerli. Si tratta di una documentazione asciutta, relativa alle esigenze elementari della vita (la fame, la paura, la morte, la sofferenza fisica, la mancanza di libertà, la presentazione dei propri compagni di un viaggio ormai finito) e a un periodo storico preciso della biografia di chi scrive e di chi legge. L'intreccio ha una direzione unica, coincide con la vita dell'autore, mentre i personaggi che con lui interagiscono sono poco caratterizzati, e nella loro varietà contribuiscono alla messa in scena di un'intera collettività.

Diverso è il caso della letteratura in cui la propria esperienza viene filtrata da un personaggio d'invenzione. Per quanto riguarda la Resistenza il primo romanzo è quello di Vittorini, *Uomini e no*, uscito nel 1945. L'autore, a capitoli alternati, sdoppia il narratore, mettendo in scena il confronto tra le due tensioni, quella del combattente Enne 2, partigiano che ubbidisce alla logica politica dello scontro armato, e quella dello scrittore, che lo incalza in un serrato confronto coscienziale su tematiche antropologico-esistenziali, attivando costantemente il filtro della memoria. Vittorini in sostanza non muta registro rispetto al passato, usa una lingua sostanzialmente lirico-fonologica, che si fa comunicativa solo nei capitoli in cui segue il percorso politico di Enne 2, vittima della propria coscienza, nonostante la vittoria degli antifascisti. Ed era ovvio che il fondatore del «Politecnico» pensasse a una cultura capace di esprimere sentimenti non solo politici, e non solo di sinistra, come scriveva sul primo numero, ma si rivolgesse anche ai cattolici nel nome di una «cultura capace di lottare contro la fame e le sofferenze»<sup>27</sup>.

E dunque una produzione eterogenea dal punto di vista estetico-ideologico venne appoggiata dal PCI, che anzi auspicava un blocco di forme di espressione artistico-letterarie orientate verso una comune posizione antifascista<sup>28</sup>. Un cambiamento nella nozione di realismo si ebbe a partire dal 1947-1948, anno in cui, con la sconfitta delle sinistre, si capì che era davvero «finito il dopoguerra», come annotava Franco Fortini<sup>29</sup>. Il realismo divenne un canone orientato a sinistra, grazie anche all'uscita, in pubblicazioni filologicamente discutibili, di alcune parti dei *Quaderni del carcere* (e delle *Lettere dal carcere*) di Antonio Gramsci. E dunque la domanda gramsciana del perché l'Italia non avesse una letteratura nazional-popolare cominciava a porsi in maniera stringente ai nostri scrittori. Gramsci pensava al *narodnost'* teorizzato negli scritti di Marx ed Engels, di Lenin, ripreso poi da Lukács. La cultura russa e la sua letteratura erano ben diffuse, come ricordava anche Calvino nella *Prefazione* del 1964, e come incalzava Vittorini pubblicando alcuni suoi autori sul «Politecnico». Ancora a Verga l'establishment comunista guardava, l'autore che sulle pagine dell'«Ordine Nuovo», nel lontano 28 gennaio 1922, era stato paragonato da Mario Sarmati ai romanzieri russi. I romanzi più noti, e comunque quelli da cui, in combinazioni diverse, qualcosa presero non pochi degli scrittori sono *Oblòmov* di Ivan Gončarov, *La madre* e *I coniugi Orlov* di Maskim Gor'kij, *La disfatta* di Aleksandr Fadeev, *I*

<sup>27</sup> E. VITTORINI, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», I (1945), 1: 1-1, 1.

<sup>28</sup> B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, 146-195.

<sup>29</sup> F. FORTINI, *Cos'è stato il Politecnico*, in Id., *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, 75.

*dissodatori* di Michail Šolochov, *Come fu temprato l'acciaio* di Nicolaj Ostrovkij e *I giorni e le notti* di Konstantin Simonov, *L'armata a cavallo* di Isaak Emmanuilovič Babel'.

I cosiddetti neorealisti furono pertanto molto diversi tra loro seppur concentrarono la loro attenzione su tematiche morali comuni e su problematiche che riguardavano il mondo del lavoro e dei rapporti di produzione. Ciò nasceva, tra l'altro, dalla necessità di aprire il sistema letterario a un dialogo con altre categorie sociali, ben più ampie delle *élite* dei colti e degli specialisti, come aveva auspicato Gramsci. Così il problema stava, da parte degli scrittori che si riconoscevano nel PCI, nello scegliere il tipo di rapporto con quella classe subalterna cui era difficile diventare realmente organici, evitando comunque, come dimostra la dura replica di Vittorini a Togliatti sul «Politecnico», di farsi mosche cocchiere di un progetto politico. Il marxismo storicista prendeva il via dalla lezione di Lukács dei *Saggi sul realismo*: «lo scopo dell'umanesimo proletario è di ristabilire nella vita stessa l'uomo "totale", l'uomo completo, di far cessare nella realtà pratica la deformazione e la frantumazione dell'esistenza umana, causa della società classista»<sup>30</sup>. La descrizione avrebbe dovuto lasciare il posto alla narrazione, e la lingua avrebbe dovuto avvicinarsi il più possibile a quella della comunicazione. È ovvio che «non si poteva più scrivere un romanzo come nell'Ottocento», ma l'altro parametro invocato «un asse ideologico che sorreggesse l'opera»<sup>31</sup>, per lo più inclinata verso il socialismo, implicava che avrebbe potuto essere ripristinata una nuova forma di romanzo di formazione. L'*engagement*, seppur lontano dalle rigide forme educative proposte da Zdanov in Unione Sovietica, divenne così il progetto comune, ma ben diversamente interpretato dagli scrittori rispetto ai teorici. Come è stata vista la Resistenza negli anni del dopoguerra, allorché l'afflato antifascista si era di molto affievolito? Prendiamo qualche esempio, come Calvino e *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947; Pavese e *La casa in collina* scritto tra il 1947 e il 1948; Renata Viganò e *L'Agnese va a morire*, 1949. E proviamo ad accennare a come è stato risolto il problema del rapporto con il popolo, fiorentino per Pratolini di *Cronache di poveri amanti*, 1947; romano per Moravia di *La romana* 1947.

Pavese, come aveva fatto Vittorini in *Uomini e no*, adottò la strategia della memoria soprattutto per approfondire una personale autoanalisi, raccontando il periodo tra un prima e un dopo la guerra civile, cui non aveva partecipato. La massima profondità narrativa scatta nei momenti di maggior tensione, quando vengono provocate interrogazioni capaci di mostrare tutte le incertezze, i dubbi, e i disorientamenti di un protagonista che si apre al lettore in modi certamente più pacati rispetto a quelli tesi e incalzanti di Vittorini.

Calvino ha giocato su tutt'altro registro, fornendo a Pin, protagonista del *Sentiero di nidi di ragno*, un punto di vista originale, quello di un adolescente che, ignaro della storia, tuttavia casualmente stava dalla parte giusta. Pin pensa a voce alta, garantendo all'autore uno spettro linguistico ampio, e una mancanza di prospettiva ideologica che viene discussa solo in un capitolo, il IX, quando l'autore si cela dietro le sembianze di un partigiano studente, il commissario Kim. La Resistenza dunque veniva vista come forse la visse l'intero popolo italiano, adolescente dal punto di vista politico, e come la combatté gran parte dei partigiani del romanzo, mossi dalle motivazioni più diverse ed impensabili. Più forte sembrava essere stato il versante privato-esistenziale della lotta, il cui esito positivo, dati i difetti e le incapacità di molti dei suoi protagonisti, la collocava in un contesto avventuroso ed epico- fiabesco. Antiretorico dunque, come *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, romanzo narrato da una voce capace di assumere esperienze e sensazioni proprie di un sentire comune. Fuori da una logica politica, e da ogni velleità di analisi storica, la decisione di combattere dalla parte giusta era stata presa da Agnese per una crudeltà ingiustificata, che l'ha portata a lottare fino a sacrificare la sua stessa vita. Qui, più che mai, la descrizione di alcuni episodi si basa su similitudini che richiamano il mondo della quotidianità, attraverso un linguaggio che mima il parlato.

Se passiamo alla *Romana*, possiamo constatarne come sia stato difficile invece per Moravia avvicinarsi al mondo popolare, per il quale non era scattato nessun entusiasmo ideologico.

<sup>30</sup> G. LUKÁCS, *Introduzione a Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, 14. Si tratta di una traduzione di M. e A. Brelich del suo studio *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realistik*. Il saggio originale era del 1945.

<sup>31</sup> C. SALINARI, *La sorte del romanzo*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano 1967, 175.

Contro ogni diffuso populismo, scopriva una sostanziale sintonia tra i valori borghesi e quelli del proletariato, che aspira alla normalità piccolo-borghese, nonostante la sua apparente vitalità ed esuberanza. Pratolini invece con le sue *Cronache di poveri amanti* riportava il narratore ad una onniscienza quasi ottocentesca, inserendosi con riflessioni d'indole morale dentro il racconto di quel microcosmo popolare che è stata via del Corno, ai cui statuti morali ed affettivi ha dato la sua adesione piena. Riuscì dunque ad esprimere tutta la ricchezza e la dignità dell'esperienza quotidiana collettiva, esaltando i codici comportamentali di un popolo che a volte lo portava a parlare dal punto di vista di un "noi".

Siamo decisamente fuori dal dopoguerra, quando Francesco Jovine pubblicò *Le terre del Sacramento* (1950), romanzo davvero corale, in cui il narratore storico riuscì a fondere il suo punto di vista di studioso con quello del narratore onnisciente. Grazie al confronto con il punto di vista espresso da altri personaggi, lo studente Luca Marano mostra di avvicinarsi all'identità dell'intellettuale organico che Gramsci avrebbe voluto, e infine muore nel corso di una manifestazione di protesta. Jovine scriveva quando l'unità antifascista era ormai solo un ricordo, eppure, grazie al valore sacrificale di quella morte, continuava a sperare in una possibile rinascita. Pratolini nel 1955 chiudeva davvero un'epoca, con *Metello*, romanzo di formazione dal finale pacificato, che provocò una famosa polemica tra i critici marxisti, relativamente alla possibilità che da un vago neorealismo la narrazione epica fosse approdata a un realismo pieno. Ma, come scriveva Calvino negli «Anni Cinquanta il quadro era cambiato [...] e il romanzo italiano prendeva il suo corso elegiaco-moderato-sociologico in cui tutti finimmo per scavarci una nicchia più o meno comoda (o per trovare le nostre scappatoie)»<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> CALVINO, *Prefazione ...*, 9.