

## Romanzi o narratori, I

Mladen Machiedo

Facoltà di Lettere, Zagreb

L'autore propone l'applicazione d'un personale metodo di verifica – quello delle angolazioni incrociate – alla narrativa italiana moderna e contemporanea. La prima visuale abbraccia globalmente il campo delle poetiche «storiche» più o meno sanzionate. Non mancano pertanto aspetti nuovi o diversamente messi in risalto nei rapporti reciprocamente ridefiniti. Si passa così dal progresso come intenzione nel *neorealismo*, poetica del vero ma pure dell'utopia, all'abbandono della linearità nel *neosperimentalismo*, come momento critico e dilemmatico, all'urto della *neoavanguardia*, neoromantica nella sua esaltazione della scrittura, al più tollerante *postmoderno*, riconoscibile nella tendenza minimalista di chi elude la storia e privilegia l'atmosfera del luogo. Una rilettura dei così detti neorealisti *controcorrente* coincide con la seconda visuale, complementare rispetto alla precedente, intenta a misurare la portata antropologica di Carlo Levi, il surreale in Moravia, l'archetipo e il mito in Pavese, rispettivamente il dubbio «scientifico» sul romanzo in Vittorini.

«Beh, mentre lui cerca d'orientarsi, noi potremmo chiederci che cosa infine o che particolare sentimento lo spingesse lì. Ma forse non ne vale la pena... Brama (inane) d'avventura, amor di mistero? Magari; o magari, più semplicemente, una cupa disposizione dell'animo cui urgebbe specchiarsi in un fraterno paesaggio».

(T. LANDOLFI, *Stazioni morte*)<sup>1</sup>

«La storia ci libera via via dal passato (...). Cumuli di materia non 'storificata' ingombrano le vie del mondo».

(A. SAVINIO, *Dico a te, Clio*)<sup>2</sup>

«Poiché il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti».

(L. SCIASCIA, *La colonna infame*)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ne *Le più belle pagine* (a cura di I. CALVINO), BUR, Milano, 1989, p. 384.

<sup>2</sup> Adelphi, Milano, 1992 (1<sup>a</sup> ed. 1939), pp. 11–12.

<sup>3</sup> Prefazione ad A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, Bompiani, Milano, 1985, p. XXIX.

Chi ha cercato e cerca ancora di seguire la narrativa italiana moderna e contemporanea nei limiti possibili d'una particolare situazione ed esperienza straniera (dove la stessa informazione bibliografica decresce e l'acquisto dei libri cala sotto quote minime), non può aspirare ad una panoramica esauriente, né è disposto, d'altro lato, ad accettare senza cautela tutto quello che porta il «marchio di garanzia» del luogo d'origine.

Esaminare l'oggetto dai vari punti di vista, bersagliarlo, anzi, di visuali incrociate, per vedere quanto ne può sopravvivere nella cenere del tempo trascorso, può essere un'atipica ma efficace premessa metodologica. Penso, in primo luogo, ad una traversata di poetiche (dal neorealismo in qua) che dia un orientamento generico d'intenti, poi al capovolgimento della rispettiva letteratura «ufficiale» (dove l'ufficialità s'identifica con un certo *establishment* letterario), alle alternative (e rivalutazioni) dovute alle promozioni personali di spinte «estrane» al dominante gusto italiano, poi ai casi isolati maggiormente concentrati sulla pagina (ossia sulla densità della scrittura), poi ad una certa contemporaneità di punta, a qualche filo o filone segreto che trapassi la stratificazione delle poetiche e della loro messa all'opera, infine ad una *miscellanea* di questioni supplementari, tra cui sicuramente non l'ultima, per importanza, quella che riguarda il confronto (certo non valutativo, metodologicamente da scartare) tra il romanzo italiano e la novellistica relativa. Servano tali accenni come una specie d'approssimativo sommario anticipato.

Si punta sul «nuovo» (dalla «scienza nuova», se non addirittura dal «dolce stil nuovo») quando si crede nel valore del tempo. In questo senso corrisponde al neorealismo una sostanziale spinta in avanti, diciamo il *progresso come intenzione*: da non confondere, comunque, con il circostanziale abbandono d'una più conseguente, ma anche più schematica linearità strutturale. Da *Il carcere a Paesi tuoi* (e oltre) la circolarità, esistenzialmente motivata, torna ossessiva ad es. nei romanzi di Cesare Pavese. È curioso notare che nelle pagine di quest'autore, uno dei presunti «capiscuola» del neorealismo, il termine manchi proprio là dove sarebbe più che lecito aspettarselo. In un'annotazione de *Il mestiere di vivere*, datata al 26 novembre 1949, dunque nel suo ultimissimo periodo, Pavese elenca alcune precisazioni di poetica applicabili ad un arco quasi ventennale delle sue opere (a partire dal 1930). Vi appaiono naturalismo, mito e simbolo nelle loro varie sfumature: salta agli occhi, invece, l'assenza totale del termine «neorealismo». Né si tratta dell'unica smentita di questo scrittore.<sup>4</sup> Apparirà appena due mesi prima della morte di Pavese la «parola fatale e accusatrice» con il suo prevalente «senso cinematografico», atta a definire le prime opere di Visconti, Rossellini e De Sica,<sup>5</sup> per dar spazio, poi, al seguente dilemma, che sembra implicare polemicamente anche il contributo del parlante: «Come avviene che la stessa etichetta definisca con lode una cinematografia e con biasimo una narrativa, che pur sono nate

<sup>4</sup> A proposito del romanzo *Il carcere* e della sua stesura, PAVESE stesso, con alquanto amnesia, ne indica due date diverse - 1937, poi 1939 (*L'influsso degli eventi*, rispettivamente *Intervista alla radio*, ne *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1962, 4<sup>a</sup> ed., pp. 246, 293) - comunque molto anteriori alla stampa, ma se ne serve appunto contro le fissazioni schematiche della critica incredula: lo stile di quel romanzo «tutto evocativo e fantastico minaccia di rovinare la teoria - afferma lo scrittore - ch'io abbia cominciato proprio in quell'anno col neo-realismo all'americana» (*idem*, p. 293).

<sup>5</sup> *Idem*, p. 292.

contemporaneamente sullo stesso terreno intriso di succhi americani?».<sup>6</sup> Il problema della definizione vacante è tutt'altro che personale. In una nota diaristica, pure del 1950, il complementare Elio Vittorini attribuisce similmente «un valore critico decisivo» al neorealismo cinematografico per relativizzare (in maniera inconsapevolmente crociana!) il corrispondente fenomeno letterario: «In sostanza tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori...».<sup>7</sup> Occorre aspettare gli anni '60, affinché – retrospettivamente – siano chiarite alquanto le idee. Figlio letterario dei due precedenti, Italo Calvino, nel ristampare il suo libro d'esordio *Il sentiero dei nidi di ragno*, può affermare ormai con maggior certezza: «Il 'neorealismo' non fu una scuola (cerchiamo di dire le cose con esattezza), fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie...».<sup>8</sup> Un critico per eccellenza, qual è Giuliano Manacorda, offre una cauta conferma accanto alle testimonianze dei tre scrittori-coprotagonisti (caratterizzati, però, da un comune e crescente interesse anche teorico): «...e così il 'neorealismo' – dice Manacorda in una parentesi – veniva a indicare piuttosto un tempo che non un modo della narrativa...»;<sup>9</sup> e successivamente (sempre negli anni in cui si credeva ancora nella storia più o meno positivista e obiettiva fin dal titolo!): «L'unità di intenzione, più che l'unità di risultato è ciò che definisce il neorealismo».<sup>10</sup>

Le ultime citazioni (ammesso, dunque, che si tratti d'un periodo) possono render giustificato un breve accenno ai così detti precursori. Per lo meno tre opere – di Corrado Alvaro, d'Ignazio Silone e di Carlo Bernari – nel breve diapason di tempo dal 1930 al 1934 (in quanto date di stesura e di pubblicazione in Italia o all'estero) s'inseriscono nell'ipotetico confronto con quanto seguirà. Eppure l'Alvaro «calabrese» (posteriore al suo urbano, notturno labirintismo espressionista e anteriore all'«utopia negativa» che lo avvicinerà a Huxley e Orwell), ossia l'autore di *Gente in Aspromonte*, risulta archetipicamente terreno e sconsolatamente verista, anche quando lo scontro di classe (tra pastori e padroni) anima la sua narrativa. La *Fontamara* (pure toponimo meridionale) di Silone si esaurisce, invece, nel documentarismo d'uno scontro analogo (ma con il più attuale «squadrismo» fascista), la cui manifestazione è ormai politica, prima che l'autore si dedichi (come avverrà) alle dialogiche analisi della dittatura e alle saggistiche «uscite di sicurezza» dai dogmatismi non più nazionalmente localizzati. Il più vicino ai futuri Pavese, Vittorini e altri risulterebbe senza dubbio Bernari: con qualche attacco tipo «Teodoro esce dal carcere...»,<sup>11</sup> rispettivamente con un «garofano

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> E. VITTORINI, *Neorealismo in Italia. E autobiografia*, in *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1970 (1ª ed. 1957), p. 356.

<sup>8</sup> I. CALVINO, prefazione alla nuova ed. de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964 (1ª ed. 1947), p. 9. L'autore dà un'idea (*idem*) pure della rispettiva dimensione linguistica: «Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato 'neorealismo'». L'«impasto» rivela, comunque, la posteriore esperienza (rispetto al tempo descritto a ritroso) del neosperimentalismo. Era più netta una distinzione paveseiana (del '39): Berto, protagonista dei nascenti *Paesi tuoi*, non si esprimeva in un italiano sforzatamente fatto derivare dal dialetto, bensì lo scrittore cercava di tradurne il pensiero (prelinguistico, miracolosamente trasferito in italiano!); *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1962 (1ª ed. 1952), p. 156. In ambedue i casi l'intervento dell'autore s'impone a qualsiasi presunto mimetismo.

<sup>9</sup> *Storia della letteratura italiana contemporanea* (1940–1965), Editori Riuniti, Roma, 1967, p. 29.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>11</sup> *Tre operai*, Mondadori, Milano, 1966 (1ª ed. 1934), p. 218.

rosso» nelle pagine finali di *Tre operai*.<sup>12</sup> Echi crepuscolari ed elementi onirici attenuano la carica di questo romanzo su un'Italia industriale, antiturstica, nelle cui «inquadature» quotidiane non è difficile riconoscere qualche De Sica, posteriore almeno d'un decennio, come in questa, scelta quasi a caso: «Teodoro è seduto nella stanza che funge da cucina e da camera da pranzo. Maria va ad aprire le imposte, e la luce si diffonde nell'ambiente; gli spessori di grasso dei tegami e del fornello diventano lucenti nel sole che irrompe...».<sup>13</sup> Se l'indice dei nomi allegato alle voluminose *Lettere di Pavese* (I- II, 1300 pp. cca) può fare da test alla memoria (o all'amnesia!) letteraria dei neorealisti, conviene constatare che i nomi di Silone e di Bernari non ci si riscontrano, mentre quello di Alvaro (citato in una lettera del '35), in relazione ad un incontro ai tempi del confino pavese, visibilmente non lascia traccia. Né il nome di Bernari appare mai nelle monografie più note dedicate a Elio Vittorini!<sup>14</sup>

Il rapporto della narrativa neorealista propriamente detta con il cinema deve sottintendere il primo uso del termine, dovuto a Umberto Barbaro sulle pagine della rivista romana «Il film» nel 1943, in relazione al realismo lirico del francese Marcel Carné, regista recensito de *Il porto delle nebbie* (realizzato cinque anni prima). Ammesso che sia lecito far derivare il neorealismo vero e proprio da *Lavorare stanca* (1936), da *Il carcere* (scritto certamente entro il '39) e dai *Paesi tuoi* (1941) di Pavese, rispettivamente almeno dalla *Conversazione in Sicilia* (1941) di Vittorini (alle opere dei quali si uniranno Vitaliano Brancati, Carlo Levi, Vasco Pratolini, entro certe date Alberto Moravia e altri), è evidente che la relativa cronologia cinematografica incomincia dopo. Vanno distinti, pertanto, due suoi periodi: nel primo - dal 1943 al 1952 - non si riscontrano modelli letterari nazionali, ma appena appena *Il postino suona due volte* dell'americano Cain nell'*Ossessione* di Visconti e il verismo de *I Malavoglia* ne *La terra trema* dello stesso regista; nel secondo periodo - dal 1953 al 1962 - abbondano, al contrario, opere letterarie filmate: dalle *Cronache di poveri amanti* di Pratolini-Lizzani a *Tra donne sole/Le amiche* di Pavese-Antonioni, a *La ciociara* di Moravia-De Sica, a *Il bell'Antonio* di Brancati-Bolognini, alla *Cronaca familiare* di Pratolini-Zurlini (opera in qualche modo conclusiva e limitativa, lirica e a colori). Se il *Metello* pratoliniano (nel 1955) segna la fine del neorealismo letterario e annuncia il carattere conflittuale interno del successivo neosperimentalismo, conviene notare che l'esperienza (e la moda) cinematografica è di alquanto maggior durata; si protrae fino al *Metello* di Bolognini (nel 1970), caso senz'altro assai limitrofo! (Parallelamente con il «secondo tempo» della cinematografia, inizierà pure il distacco dai modelli letterari neorealistici; più precisamente dal *Senso* di Visconti nel 1954, tratto da Boito, mentre lo stesso regista ricorrerà in seguito alle opere di Testori, Tomasi di Lampedusa e D'Annunzio; nei film d'Antonioni si nasconderà un diverso Pavese, conforme alla «trilogia d'alienazione»; in Pasolini, dopo la prima presa diretta della realtà sottoproletaria, agiranno *Il vangelo* di Matteo, poi Sofocle, Euripide, Boccaccio,

<sup>12</sup> *Idem*, p. 229. Sull'attacco anche politico di VITTORINI (ancora fascistoide e populista), apparso in «Bargello» nel 1934, lo stesso BERNARI in una *Nota* tardiva (del '65); *idem*, pp. 238-239.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>14</sup> Tanto circa il contesto estetico del neorealismo. Varie opere appartengono, invece, ad un affine clima storico e politico, la più importante delle quali sembra la *Marcia su Roma e dintorni* di EMILIO LUSSU (già romanziere della I<sup>a</sup> guerra mondiale in *Un anno sull'altipiano*), non solo per la rispettabilissima data di pubblicazione: Parigi, 1933. È un trattato politico sulla presa di potere effettuata da Mussolini e sulla «tecnica» della dittatura in generale (si veda la ristampa einaudiana, Torino, varie ed. dal 1945 agli anni '70).

Chaucer, i racconti di *Mille e una notte*; mentre Fellini farà basare il suo «anticasanova» su una lettura polemica delle *Memorie*, inserendovi pure un dialettale contributo di Zanzotto.) In maniera meno visibile la narrativa dei sceneggiatori Cesare Zavattini, Ennio Flaiano e Goffredo Parise (l'ultimo a dire il vero, collaboratore d'un Fellini ormai postneorealista) può rivelare altri contatti. Una sequenza antologica del *Miracolo a Milano* (nel 1950) – capolavoro della stagione con il poco posteriore *Umberto D* – tradisce ad es. quel particolare mondo emarginato, che tra surreale, umorismo e non-senso prebeckettiano deriva, fin dal titolo, da *I poveri sono matti* (nel 1937), come pure dal passo seguente: «Improvvisamente s'intese nel cielo nero un gran battito d'ali. Gli occhi del Signore illuminarono il cielo e Bat vide infiniti stormi di poveri emigrare verso le terre calde: sarebbero scesi in riva ai laghi turchini e nei campi di grano».<sup>15</sup>

Lo stesso Zavattini e altri in seguito propongono definizioni e ripensamenti che, pur riferendosi alla cinematografia, sono in grado di chiarire meglio la rispettiva attività dei prosatori. Il neorealismo, proclama ottimisticamente Zavattini nel 1952 (ossia in accordo con la fine del «primo tempo» sopra menzionato), «ha prospettive assai più vaste di quanto oggi si possa pensare: dare al cinema la sua missione di esame, di esplorazione del reale».<sup>16</sup> Sette anni dopo, nei mesi in cui sta girando *La dolce vita*, Federico Fellini liquida ormai polemicamente una stagione: «L'atteggiamento di quelli che rimpiangono il neorealismo è antistorico».<sup>17</sup> Nonostante il rifiuto, il bilancio (per chi aveva firmato, non si dimentichi, *La strada* e *Le notti di Cabiria*) non è per nulla trascurabile: «Il neorealismo, effettivamente, ha lasciato una traccia incancellabile in noi. Come stato di animo si può considerare un'esperienza determinante. L'anticonformismo, la curiosità del documento, l'immediatezza, la sincerità sono strumenti giusti. Ma non mettiamoli in mano ai funzionari d'estetica».<sup>18</sup> Nel 1975 Carlo Lizzani può agire da storico in un testo significativamente intitolato *Il neorealismo: quando è finito, quello che resta*. La cronologia de «movimento» riguarderebbe «forse il decennio che va dal 1943 al 1952»,<sup>19</sup> coincidendo con il «primo tempo» dell'elenco prima proposto. La svolta si spiega con il «miracolo industriale», con la «fuga dalle campagne», rispettivamente con le «masse destinate a divenire stotoproletariato urbano».<sup>20</sup> Anche in questa testimonianza d'un ex-protagonista si salva un'esperienza, per giunta non completamente priva di prospettive: «In tutto il cinema italiano successivo non è andata persa l'attenzione alla cornice sociale in cui si svolge il vivere dell'uomo».<sup>21</sup> (Effettivamente Lizzani non ha torto, se si pensa a Petri, Damiani, Rosi, Pasolini, Bertolucci, Olmi, Scola, i fratelli Taviani, Amelio...). Vale la pena di sottolineare un malinteso, individuato dall'autore del saggio: il neorealismo viene attribuito ogni tanto all'estero perfino al cinema italiano degli anni '70. L'equivoco,

<sup>15</sup> C. ZAVATTINI, *I poveri sono matti*, Bompiani, Milano 1983, p. 72.

<sup>16</sup> C. ZAVATTINI, *Alcune idee sul cinema*, in AA. VV., *Letteratura e cinema* (a cura di G. P. Brunetta), Zanichelli, Bologna, 1976, p. 80.

<sup>17</sup> F. FELLINI, *Bloc-notes per 'La dolce vita'*, ne *La dolce vita* (a cura di T. Kezich), Cappelli, Bologna, 1960 (3<sup>a</sup> ed.), p. 30.

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> C. LIZZANI, in AA. VV., *Il neorealismo cinematografico italiano* (a cura di L. Micciché), Marsilio, Padova, 1975, p. 98.

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Idem*, p. 103.

storico-estetico si può aggiungere ormai, è sorto in relazione a *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi-Rosi, come pure in relazione a *Il contesto/I cadaveri eccellenti* di Sciascia-Rosi, ambedue a colori e corrispondenti a «letture» ben diverse dei modelli scritti (il secondo dei quali collocabile di per sé al di là dei moduli neorealistici).

Ammesso che il neorealismo sia anche una poetica e non soltanto un periodo, bisogna esaminare alcune sue componenti costitutive: il verismo (con tendenze popolari successive), l'americanismo e la riscoperta di Gramsci (quest'ultima come fattore esplicativo-costitutivo a posteriori). Per Pavese (nel 1950) la «poetica del verismo» equivale ad una «ottocentesca formulazione del neo-realismo». <sup>22</sup> Oggi sarebbe facile insistere su alcune divergenze: i neorealisti mirano all'Italia, pur partendo dalle loro regioni (o tornandovi, come Vittorini in *Conversazione in Sicilia* o il personaggio rimpatriato ne *La luna e i falò* di Pavese), in linea di massima rifiutano il naturalismo (pur cedendo ai suoi procedimenti ogni tanto in pratica) e soprattutto il fatalismo di chi sopportava il mondo senz'agire. Il superamento del «verismo regionale ottocentesco» a favore di «tutto il vasto mondo», riconoscibile nella «provincia americana», si trova in Calvino, il quale, nella prefazione della già menzionata ristampa de *Il sentiero dei nidi di ragno*, spiega anche questo legame determinante. <sup>23</sup> Più volte nel suo *Diario in pubblico* (nel 1937 e nel '41 ad es.) Vittorini, curatore imminente dell'ormai stracciatata antologia *Americana*, non cela l'entusiasmo proprio a quella sua giovanile «progettazione»: «questa specie di letteratura universale ad una lingua sola ch'è la letteratura americana di oggi»; «L'America è oggi (...) una specie di nuovo Oriente favoloso...» ecc. <sup>24</sup> Nel saggio *Ritorno all'uomo*, la cui stesura coincide con i primi giorni del secondo dopoguerra, Pavese chiarisce l'accusa d'«esterofilia», lanciata ai neorealisti dal fascismo, e il bisogno d'un «calore umano», cercato «in America, in Russia, in Cina e chi sa dove». <sup>25</sup> Nel 1959, in un testo destinato alle conferenze presso varie università americane, Calvino sente ancora il bisogno di confessare (probabilmente non solo per venire incontro alla destinazione): «...l'America era una gigantesca allegoria dei problemi nostri, di noi italiani d'allora». <sup>26</sup> L'anglomania, anche linguistica, scavalca i confini estetici e generazionali: il coetaneo di Calvino Beppe Fenoglio, post-naturalista o iperrealista, ne è l'esempio forse più lampante. In direzione opposta, qualche «scoperta dell'America» precedente al neorealismo può riguardare, invece, certe lacune sorprendenti. *Viaggio a Montevideo, Pampa, Passeggiata in tram in America e ritorno* (curioso titolo che presuppone Genova fusa con la terra d'oltreoceano senza punteggiatura!) e altri testi nei *Canti orfici* di Dino Campana offrono (nel 1914!) la visione d'un'America libera e selvaggia, democratica e barbara, all'insegna d'un anarchismo che non diventa programma sociale. Però Campana non viene mai menzionato nell'epistolario di Pavese, né altrove, nonostante la lettura comune (e la poetica in parte accettata) di Whitman. Curiosa amnesia dei neorealisti! Ad ogni modo il «decennio delle traduzioni» (1930-1940) è accompagnato, all'estero e in Italia, da una serie di reportages: *Viaggio in America* di Mandel'stam (1933, diario d'un soggiorno di

<sup>22</sup> *La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., p. 358.

<sup>23</sup> Ed. cit., p. 9.

<sup>24</sup> *Diario in pubblico*, ed. cit., pp. 97, 166.

<sup>25</sup> *La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., p. 217.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, p. 48.

tre anni anteriore, attaccato poi dalla «Pravda»), *America, primo amore* (1935) di Soldati, *America amara* (1940, cinque edizioni fino al '47) di Cecchi. E viceversa? *Conversazione in Sicilia*, apparsa in traduzione negli Stati Uniti nel '49, esce con la prefazione di Hemingway, ma la moda si esaurisce presto: fino all'84 in quel paese non risultano tradotti ad es. *Uomini e no*.<sup>27</sup>

Cominciata nel 1947, la riscoperta postuma di Gramsci appoggia il neorealismo ormai ben diffuso e ne approfondisce e attualizza il contesto attraverso un rifiuto precocemente datato (quindi ancora inconsapevole) degli schemi imposti nel frattempo dal realismo socialista (tratto non indifferente in chi, passando doppia censura, si rivolgeva con le sue lettere dal carcere mussoliniano alla lontanissima famiglia russa). I punti di contatto più o meno diretti, ma sempre posteriori, tra neorealismo e Gramsci potrebbero riassumersi così. 1. I nuovi narratori «si riconoscono» nell'ideale gramsciano d'una cultura nazional-popolare, favorevole al limite perfino al folclore arretrato, distinta comunque dal populismo demagogico, quest'ultimo individuato in maniera militante in autori cattolici (da Manzoni ai suoi seguaci) o in qualche nemico implicitamente estetico non meno che esplicitamente ideologico, ad es. nel frammento che segue: «D'Annunzio si presentava come *la sintesi popolare* di tali sentimenti: 'apoliticità' fondamentale, nel senso che da lui ci si poteva aspettare tutti i fini immaginabili, dal più sinistro al più destro, e l'essere D'Annunzio *ritenuto popolarmente* l'uomo più intelligente d'Italia» (sottolineato da M.M.).<sup>28</sup> 2. L'ideale modesto - si è tentati di dire concetto estetico, ma si tratta in fondo d'un programma socio-ideologico - da Gramsci esposto in una cronaca teatrale del 1917 (nel periodo precarcerario), e altrove, riguadagna nel momento particolare, in cui vengono pubblicati i suoi scritti: «...perché rappresentare dei grandi moribondi è più facile che rappresentare dei piccoli vivi che dimostrino quotidianamente nelle piccole cose specialmente, la loro elevazione».<sup>29</sup> 3. Gramsci e Pavese si occupano, alla loro insaputa reciproca, contemporaneamente dello stesso autore: Sinclair Lewis, premio Nobel nel 1930. Commentando il romanzo *Babbitt* di quest'ultimo, il critico sardo insiste sull'autocritica della civiltà americana per concludere (conseguente nel suo proprio sforzo internazionalista): «L'antiamericanismo è comico, prima di essere stupido».<sup>30</sup> 4. La storia del termine «neorealismo» si complica in retrospettiva. Esso appare in una nota gramsciana sul romanzo *Emigranti* del calabrese Francesco Perri, pubblicato nel 1928. Ma non si sa esattamente a chi andrebbe attribuita quella «specie di neorealismo», ancora in concomitanza con il verismo: al critico o al romanziere stesso («Secondo il Perri...» ecc.).<sup>31</sup>

Sul piano pratico Gramsci dimostrò il suo antidogmatismo ed anche l'assenza di risentimento personale, occupandosi del nemico politico Pirandello («firmatario» del

<sup>27</sup> Stando alla bibliografia di A. TRALDI, *Fascismo e letteratura*, Bastogi, Foggia, 1984.

<sup>28</sup> A. GRAMSCI, *Marxismo e letteratura* (a cura di G. Manacorda), Editori Riuniti, Roma, 1975, p. 289.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 422. Anche le *Lettere dal carcere* gramsciane (dalla loro prima ed. del '47) riconfermano l'uso dello stile medio.

<sup>30</sup> *Marxismo e letteratura*, ed. cit., p. 294. Si veda C. PAVESE, *Sinclair Lewis*, ne *La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., pp. 5-32, fin dall'attacco: «Questi americani hanno inventato un nuovo modo di bere, Parlo, s'intende, d'un modo letterario» ecc.

<sup>31</sup> *Marxismo e letteratura*, ed. cit., p. 300.

delitto Matteotti nel 1924), in una ventina di scritti nell'arco quasi ventennale, iniziato ancora nel '16. La sua esaltazione del folclorico *Liola*, in cui gli parve di scorgere una farsa in quanto prolungamento d'una particolare tradizione della Magna Grecia, regge come lettura supplementare, ma resta discutibilmente correttiva di fronte al Pirandello «europeo» e alla sua rivoluzione scenica.<sup>32</sup> Scavalca il neorealismo, pur interessando ancora la sociologia, il modello della recensione teatrale lanciato da Gramsci: spettacolo, pubblico e critico formano un triangolo triplicemente dialettico, in cui il terzo fattore approva o non approva (avrà il coraggio di non approvare!) la reazione del secondo.

Sorvolando, viceversa, sui dubbi «extraneorealistici» intorno a Gramsci (ad es. la metastorica distinzione tra poeti «contenutisti» preferiti ai poeti «calligrafi», contraddittoria in un critico storicista,<sup>33</sup> oppure l'antropocentrismo della «filosofia della prassi» marxista sorda alla dimensione cosmica, per non parlare d'una vera e propria allergia metafisica!), rimane pertanto un altro punto discutibile, che coinvolge e trascende gli anni della ricezione gramsciana. L'incontro mancato tra politica e letteratura (per giunta «impegnata»), prima dello scontro diretto fra Togliatti e Vittorini (sul «Politecnico») e della conseguente ragion di partito (leggasi: del più forte!), provoca nel critico sardo una riflessione che lascia perplessi: la letteratura mirerebbe al presente e la politica al futuro.<sup>34</sup> Gramsci sacrifica alla leggera l'utopia letteraria e inconsapevolmente mette in dubbio la sua propria (in qualsiasi modo venga classificata): l'uomo neorinascimentale collettivo rimane un'illusione nel crescente mondo-formaciao. Per fortuna (o purtroppo) i neorealisti non si ponevano problemi così lungimiranti con le rispettive soluzioni fatue.

Indubbiamente, il neorealismo s'unisce (come puntata estrema d'un filone settecentesco-ottocentesco) alle poetiche del vero, ossia a quelle che da una parte cercano la spinta nell'esterno, nel reale (e sono nel caso concreto: la guerra, la resistenza, la «cronaca») e dall'altra vogliono estendere il loro effetto, anzi la loro efficacia, oltre la scrittura e di nuovo al reale (in quanto azione, trasformazione della società, politica culturale ecc.). Questo rapporto è ben definito nella lettera all'editore premessa da Carlo Levi (nel 1963) alla ristampa di *Cristo si è fermato a Eboli*: l'«amore», dunque una carica emotiva in pericolo, proviene dal «vero» e sostiene il «mondo».<sup>35</sup> Non si dimentichi che perfino Pavese (perfino, in quanto professionista e intellettuale,

<sup>32</sup> R. JACOBBI, incline alla riscoperta dei fatti sorprendenti e paradossali, ha trovato in un giudizio di C. Bo, critico ermetico per eccellenza (!), nel 1968, la più sincera rivalutazione di GRAMSCI: «Noi non parlavamo mai di Pirandello, non lo consideravamo, era famosissimo in tutto il mondo, era Premio Nobel, ma per chi aveva vent'anni nel 1930 Pirandello non esisteva. (...) c'è invece il giudizio positivo di un critico di cui in quegli anni nessuno conosceva neppure il nome: Gramsci. E questo è anche indicativo, perché Gramsci apprezzava tanto Pirandello? Perché apparteneva ad un altro tipo di letteratura che era il contrario della letteratura italiana, di quella che è ancor oggi la letteratura italiana» (secondo R. JACOBBI, *Guida per lo spettatore di teatro*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1973, p. 151). L'interesse gramsciano per il comediografo può trovare una base comune nell'impostazione prevalentemente semantica del messaggio. L'imperfetta scrittura di Pirandello ovviamente non s'inseriva nel perfezionismo postsimbolista degli ermetici.

<sup>33</sup> A. GIORDANO, *Gramsci (la vita il pensiero i testi esemplari)*, Accademia-Sansoni, Milano, 1971, pp. 120-122.

<sup>34</sup> *Idem*, parafrasi della cit. di Gramsci, p. 223.

<sup>35</sup> Ed. Einaudi, Torino, 1964, p. VII.

non autodidatta) aveva scritto: «I libri non sono uomini, sono mezzi per giungere a loro...» (sottolineato da M.M.).<sup>36</sup> Gli schematismi di poetica non potevano non ripercuotersi nella struttura tipica del romanzo. In un saggio dal titolo *Un'opinione sul neorealismo* (1950) Carlo Emilio Gadda, prossimo antenato dei neosperimentalisti e della neovanguardia, rimprovera all'ismo ancora in corso quattro limiti: mancanza di aspettazione o mistero, eventi giustapposti (ossia racconto «granulare»), personaggi trasformati in simboli e tono asseverativo (di chi non ammette replica).<sup>37</sup> Sul personaggio sacrificato - senza ricompensa strutturale - non mancano testimonianze dirette. Anche in tale contesto (parlando di sé in terza persona) Pavese ripete la già notata parola fatale: «I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine» (sottolineato da M. M.).<sup>38</sup> Ma che dire poi dei nomi simbolici tipo «Coi Baffi», «Senza Baffi», «Cane Nero», «Faccia Cattiva», «Muso-di-Bove», «Unghia Nera», «Fazzoletto Rosso» ecc. o dei combattenti trasformati in cifra, come «Enne 2», dove l'impersonalità clandestina richiama involontariamente l'umanità cancellata delle vittime, vale a dire i numeri impressi davvero sulle braccia dei prigionieri nei campi di concentramento!<sup>39</sup>

«Difficoltà dell'arte: dare come sorpresa cose ben note», propone Pavese nel 1947 nel suo diario,<sup>40</sup> convinto d'aver individuato, se non risolto, almeno sulla carta un problema di poetica, che paradossalmente gli si rovescia addosso trasformato in questione stilistica. Se le cose sono «ben note», la novità sul versante del significato sarà tanto più difficile; si risolverà appunto in una prosa «di cose», denotativa. La novità in quanto «sorpresa» non può riferirsi che al significante, ossia al lirismo della scrittura. Ecco perché *Il mestiere di vivere* diventi in pratica, e mi pare che ciò sia stato già osservato, una ricerca sul mestiere di scrivere! La non coincidenza tra significante e significato (perché la sorpresa risulta un sovrappiù qualitativo e un meno quantitativo rispetto al ben noto!) appartiene agli aspetti critici più trascurati intorno al neorealismo, benché i protagonisti più consapevoli ne abbiano lasciato qualche confessione lacerante. Così Vittorini nel 1937: «E dacché uno sceglie, e tutto il resto della realtà lascia fuori, come può chiamarsi 'realista'?»<sup>41</sup> E Carlo Levi nel 1950: «Noi sappiamo che tutto il resto, quello che non diciamo, e dobbiamo trascurare, esiste, e ne sentiamo l'esistenza come una nostalgia, un sentore di cose perdute». <sup>42</sup> Il reale che sfugge, l'insufficienza dell'opera d'arte di fronte alla totalità suscitano la pena del non-detto e del non-dicibile, pena paradossalmente inerente a qualsiasi letteratura realistica, a differenza di quella, diciamo, «fantastica» in partenza. La non riconosciuta, né teorizzata, tecnica di trasferimento nei suoi vari modi (non solamente come metafora = trasporto) doveva offrire una soluzione parziale al problema. Così la nota

<sup>36</sup> Leggere, ne *La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., p. 222.

<sup>37</sup> C. E. GADDA, *I viaggi la morte*, Garzanti, Milano, 1977 (1ª ed. 1958), p. 211.

<sup>38</sup> *Intervista alla radio*, ne *La letteratura americana*, ed. cit., p. 294.

<sup>39</sup> Esempi indistintamente tratti dai romanzi di E. VITTORINI: *Conversazione in Sicilia*, *Uomini e no* e *Le donne di Messina*.

<sup>40</sup> *Il mestiere di vivere*, ed. cit., p. 310.

<sup>41</sup> *Diario in pubblico*, ed. cit., p. 80. Cade così pure l'ipotesi di rispecchiamento «oggettivo», messa in dubbio ormai da GRAMSCI: «Ma la vita e il gusto di un tempo sono qualcosa di monolitico o non sono invece pieni di contraddizioni!» (*Marxismo e letteratura*, ed. cit., p. 330).

<sup>42</sup> C. LEVI, *L'orologio*, cit. da G. FALASCHI, *Carlo Levi*, La Nuova Italia, Firenze, 1978 (2ª ristampa accresciuta), p. 90.

trasformazione etnografico-zoologico-fantastica, a catena (di donne in costume del paese fatte farfalle e queste, a loro volta, diventate furie) in *Cristo si è fermato a Eboli*<sup>43</sup> oppure la bidirezionale fusione associativa tra mamella e collina in *Paesi tuoi*.<sup>44</sup> Il lirismo si ottiene pure mediante un ragionamento a scatti, che a volte riesce a presentare simultaneamente aree semantiche analogiche o lievemente differenti. «Mi par d'essere caduto dal cielo, come una pietra in uno stagno».<sup>45</sup> In questa frase pure di Carlo Levi coesistono rapporti semantici peso-alto e peso-basso, senso traslato e senso letterale, immagini simboliche per indicare civiltà e preciviltà, Nord e Sud ecc.

Sulla memoria letteraria dei neorealisti s'è già detto qualcosa. Rara, per conseguenza, la cornice shakespeariana (con riferimenti anche interni a Macbeth) da Vittorini autoimposta alla sua *Conversazione in Sicilia*, le cui cinque parti corrispondono ai già obbligatori cinque atti. Un'epigrafe dell'ermetico Montale premessa a *Il quartiere* di Pratolini e un'altra da *King Lear* in apertura de *La luna e i falò* di Pavese esauriscono presto la ricerca in questa direzione nelle opere di narrativa. Anche quando si traduce (Melville ad es.) si cerca soprattutto lo stimolo vitale, necessario al presente. Il pedagogismo dei neorealisti si rivela, quindi, una lama a doppio taglio. Nell'anno del suo suicidio (1950), Pavese annota: «La cultura deve cominciare dal contemporaneo e documentario, dal *reale*, per salire - se è il caso - ai classici. / Errore umanistico: cominciare dai classici. Ciò abitua all'irreale, alla retorica, e in definitiva al disprezzo cinico della cultura classica - tanto non ci è costata niente e non ne abbiamo visto il valore (la contemporaneità al loro tempo)».<sup>46</sup> Chi s'imbatteva studente o perfezionando in quelle riflessioni nel corso dei due decenni successivi (dovendo assistere alle lezioni sul «primo» Pirandello o sul giovane Pascoli, presunti moderni o contemporanei) poteva vivere un felice attimo di catarsi. Oggi potrebbe richiamare, attualizzando la citazione, la teoria di Jauss. Eppure... Pavese stesso aveva già tradotto (si suppone tra il '47-'48) e nascosto quella *Teogonia* di Esiodo che, pubblicata nell'81 (al tramonto della neoavanguardia!), avrebbe rappresentato, non senza stupore, la sua assoluta vetta linguo-stilistica.

Tenendo conto, dunque, della crisi nella sua poetica stessa e dell'insufficienza della sua memoria letteraria, può, e come può in tal caso, riscattarsi il neorealismo? La sua poetica della speranza, fondata sul vero, appartiene ormai al passato, alla storia letteraria e cinematografica. La sua poetica dell'utopia d'un mondo felice conserva forse un'attualità più durevole: anche nel nostro mondo tecnologizzato e tecnocratico. Si può distinguere, pertanto, nel neorealismo una fase storica e un messaggio metastorico. Appartengono alla prima i contrapposti (e datati) «uomini e no», ma si distacca da essa il precedente Vittorini del «mondo offeso»,<sup>47</sup> come pure Primo Levi in *Se questo è un uomo* (1947), ipotesi-domanda più neosperimentale avanti lettera che neorealistica, su quanto sia sopportabile nella degradazione dell'essere anonimo in qualsiasi inferno contemporaneo. *L'uomo come fine* moraviano (nel 1962) rinuncia utopicamente all'equazione storia = violenza. Ma già Pavese aveva scritto nel suo saggio futurologico

<sup>43</sup> Ed. cit., pp. 197-199.

<sup>44</sup> C. PAVESE, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 1959 (ristampa), pp. 29, 42.

<sup>45</sup> *Cristo si è fermato a Eboli*, ed. cit., p. 18.

<sup>46</sup> *Il mestiere di vivere*, ed. cit., p. 369.

<sup>47</sup> *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 1958 (1<sup>a</sup> ed. 1941), pp. 161, 182.

*Ritorno all'uomo* (1945): «Il discorso è questo, che noi non andremo verso il popolo. Perché già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo». <sup>48</sup>

Forse il neorealismo ormai filtrato e problematicizzato lascia di sé, nonostante le sue contraddizioni, un'immagine meno sfavorevole di quanto non derivi dai suoi oppositori immediati che, a loro volta, dovevano sopportare tutta quella zavorra di piatto epigonismo, per fortuna sprofondata nell'oblio. Difficilmente la parola «passione» sarebbe apparsa prima nel titolo d'un libro promosso anche da intenti teorici: «Caratteristica dell'innovatore 'neorealistic' è poi una tendenza anti-sperimentale, – affermava Pier Paolo Pasolini, lanciando la «sigla» (non universalmente accettata) della nuova stagione – come se la sua visione etica, letteraria e conoscitiva (nell'Italia di questi anni) <sup>49</sup> non fosse partecipe di nessun problema (se non di un finalismo sociale), di nessun dolore, di nessun dubbio». <sup>50</sup> L'abbandono della certezza è rivelato dai titoli sperimentali (ossia provvisori) delle riviste che danno il timbro agli anni '50 (in parte anche al decennio successivo): «Officina», «Il Menabò», accanto a «Nuovi Argomenti» (sottolineato da M. M., i quali ancora nutrono fiducia in epiteti e prefissi temporali, destinati a resistere fino al «postmoderno»). Lo sguardo già rivolto all'Italia si estende al mondo, la felice povertà cede al benessere traumatizzante, la sociologia del «meglio» viene sostituita dell'ideologia del «malgrado». Mentre i dati anagrafici dei neorealisti risalivano al primo decennio dal secolo o tutt'al più agli anni immediatamente precedenti alla Grande Guerra, i nuovi narratori sono prevalentemente nati nel corso degli anni '20 o poco prima, salvo qualche riapparizione dei più anziani, non prevista. Il neosperimentalismo *abbandona la linearità* e, per conseguenza, guadagna subito sul piano strutturale. Conviene osservare a questo punto che la narrativa neorealistica non ha utilizzato la rottura operata da Svevo ne *La coscienza di Zeno*. Nonostante l'uso temporaneo del monologo interiore, l'interesse dei neorealisti si è rivolto principalmente all'esterno per favorire poi l'accumulazione o la gradazione dei fatti nel testo. Non a caso, secondo il principio della dinamica antitesi tra i fenomeni storicamente attigui (principio più frequente di quello prospetticamente evolutivo senza tagli o, magari, di qualche «strutturalismo genetico»), tra i recuperi del neosperimentalismo figura anche la psicologia. Non tutte le novità strutturali sono assolute (anzi, per misurarle bisogna prendere in considerazione il rispettivo apporto stilistico), ma si stagliano nette contro il capitolo appena concluso. Il successo di due romanzieri più anziani, uno relativamente nell'ombra, l'altro addirittura esordiente, rivela a distanza d'un anno un analogo, anche se diversamente strutturato, raddoppiamento di vedute: due strati sociali e due delitti paralleli in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957; apparso dieci anni prima a puntate in rivista) di Carlo Emilio Gadda; antitesi tra emotività e «obiettività», tra individuo e storia, tra aristocrazia ex-borbonica e borghesia garibaldina ne *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe

<sup>48</sup> *La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., p. 218. Varianti dello stesso pensiero a pp. 226, 237–238, 251.

<sup>49</sup> Siamo nel 1957.

<sup>50</sup> *La confusione degli stili*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, p. 333. Si affianca a tale critica quella di E. SANGUINETI: «...il neorealismo era connesso ad un ingenuo populismo contenutistico (semantico)» (cit. da G. SICA, *Sanguineti*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, p. 4).

Tomasi di Lampedusa. Così curiosamente spuntano tra gli innovatori un ingegnere-letterato e un periferico coltissimo. Anche gli ex-neorealisti o neorealisti «di passaggio» devono cercare nuove soluzioni: Moravia proporrà ad es. lo stratiforme romanzo omerico-cinematografico *Il disprezzo* (1954), pieno di riecheggiamenti semantici interni; e Vittorini sostarà in dubbio tra l'opportunità di narrare (ancora) o di teorizzare in forma diaristico-pubblica (in edizioni aumentate e aggiornate) prima d'applicare alla civiltà il modello fisico (reso noto postumo) delle «due tensioni». Non sempre la critica abituata al primato della così detta realtà (criterio facilissimo per schivare i postulati della linguistica desaussureiana) era pronta ad accettare gli aspetti «bizzarri» del distacco: si veda il caso de *I nostri antenati* di Calvino, la cui prospettiva «incompleta» (ma allegoricamente arricchita) avrebbe avuto, invece, una ricezione normalissima presso gli studenti avvenire. Similmente diviso tra etica e scienza, Primo Levi accorda il suo volto drammatico di testimone con quello postbellico e serenamente ironico da laboratorio (ma più timido, autotastato prima in pubblico sotto pseudonimo) nella sintesi forse più perfetta dei due filoni paralleli, qual è *Il sistema periodico* (1975). A prima vista più tradizionale, ma non meno autobiografico, anche Giorgio Bassani presenta pensieri e sentimenti dilemmatici: tra razza, estrazione sociale e ideologia. La quietezza apparente dello stato in luogo (*hortus conclusus* concretizzato ne *Il giardino dei Finzi Contini*, 1962) riunisce i protagonisti esclusi dalla storia totalitaria, che non riescono ad accordare reciprocamente più di due fattori sui tre menzionati. Si aggiunge alle loro discrepanze il mistero del cuore sulla china ormai inarrestabile della morte. L'elenco rigorosamente ridotto può continuare con gli interrogativi del «giallo» di Sciascia, relativi alla cronaca prima, poi alla storia, a volte anche alla metafisica; oppure con il parallelismo gioiosamente acquisito da Pasolini tra linguaggio e gesto, causa prossima invece del dubbio (con)seguito: narrativa o cinema (con la scoperta della sceneggiatura illustrata da pubblicare come nuova forma intermedia). Va allegato ai precedenti Guido Morselli (in quanto caso di rivalutazione postuma rispetto alle opere datate entro il '73, anno del suo suicidio), ossessionato dal rapporto esistenziale solitudine/comunità, che nell'ambito della macrostruttura agisce mediante inversioni incomplete: manca uno in mezzo a «tutti» in *Roma senza papa* (1974), mentre in *Dissipatio H. G.* (1977) tutti mancano (letteralmente «svaporano») e uno sopravvive in una «crisopoli» vuota per non dire in una necropoli d'oggetti depersonalizzati. Tra gli esordienti più giovani d'allora, patrocinati da Vittorini, s'impone oggi Paolo Barbaro, un altro «tecnico»-scrittore: il suo *Giornale dei lavori* (1966) rivela la doppia verità (autobiografica, come in Primo Levi): quella del mondo in costruzione, proteso in avanti, e quella ecologico-planetaria, allarmante, della natura da salvare; aspetti che verranno ripresi e sviluppati nei saggi-racconti più recenti su una Venezia «rotatoria», quadrielementare e quadristagionale, autentica ed emblematicamente metonimica (*Lunario veneziano*, 1990).

Il ricorso diretto alla fiaba e all'utopia segna la rottura con il prospettivismo neorealista (rottura evidente, comunque, nei titoli stessi delle opere di critica, saggistica e teoria, titoli prima cauti, poi inclini a giustificare il salvataggio individuale, il disenso e, infine, l'iperbolico pessimismo: *Verifica dei poteri*, *Sfida al labirinto*, *Empirismo eretico*, *Scritti corsari*, *Nero su nero* ecc.). Fin dall'inizio Calvino introduce il gioco (quale elemento nuovo) nella storia, a sua volta poi spesso vista alla rovescia. Nulla di strano,

se il dolceamaro ciclo fiabesco su Marcovaldo coincida nel tempo con le popolari *Fiabe italiane*, in parte tradotte dai dialetti, a cura dello stesso autore. *Uccellacci e uccellini* pasoliniani collegano invece, nel loro montaggio transtemporale, la leggenda agiografica francescana e la moralità troncata dei moderni animali parlanti. La fiaba si appoggia all'asse della diacronia; non è che uno dei modi per salvare la memoria letteraria. Con i suoi tre saggi dedicati a Charles Fourier, Calvino esalta la morale del piacere (aggiungerei: anche intellettuale), contrapposta alla colpevole repressione freudiana, ma Pasolini deve proiettare nel sogno del teatro illusionista (si veda *Calderón*) un suo personale sogno libertario in fuga davanti al potere (e «non ci saranno più altri luoghi dove risvegliarsi»).<sup>51</sup> Si direbbe che anche l'utopia del neosperimentalismo fosse nata per disperazione.

La nuova consapevolezza linguistica, polarizzata in realtà fra due tendenze diversamente motivate, deriva da un'interpretazione ora sottostante ora soprastante rispetto alla sociologia neorealista. È il dilemma, quindi anche la polemica, tra una ricerca d'espressività dialettale-gergale (conforme ad un mondo *pre-ideologico*, come quello delle «borgate», o a-ideologico, popolano) e una ricerca di traducibilità (conforme ad un'Italia europeista, bisognosa di precisione). Da una parte, esteticamente, staranno Gadda e Pasolini, dall'altra (quella delle così dette «istituzioni linguistiche») Calvino e Fortini. Circa la prima tendenza, vale la pena d'indicare una delle (per altro molteplici) premonizioni «lucane» di Carlo Levi: «Come talvolta il linguaggio inganna, con le sue interne contraddizioni! In questa landa atemporale, il dialetto possiede delle misure del tempo più ricche che quelle di alcuna lingua...».<sup>52</sup> I puristi, dovendo attenersi più o meno allo standard linguistico, lasciano aperta la gamma delle possibilità lessicali (linguaggio tecnico e, in generale, linguaggi altamente specializzati). L'opzione discretamente botanica (con qualche sfumatura dialettale) in Bassani; quella ebraica, etnografico-religiosa in Primo Levi (ambedue sostanzialmente morfologiche); e soprattutto quella giuridico-amministrativa in Sciascia (morfologico-sintattica) possono ampliare il quadro o rafforzare le file dei traducibili. Ma anche Gadda, nel suo *pastiche*, si vale di «tecnicismi», in parte neologici. È interessante che Primo Levi, un volta almeno, non abbia resistito al desiderio di collocarsi in un'area linguisticamente ambigua. Nel «falso» documentario dal titolo *La chiave a stella*, opera, si direbbe, perfettamente mimetica, se la posposta citazione finale di Conrad non svelasse la burla stilistica: il montatore di gru, «intervistato» dall'interlocutore-autore silenzioso, non esiste né come proletario neorealista, né come sottoproletario; è il linguaggio gergale-dialettale-tecnico che «crea» la riconoscibilità del personaggio stesso. Più traumatica, *La vita agra* di Luciano Bianciardi esprime un mondo esistenzialmente ristretto, ridotto al surrogato verbale, che unicamente fa «vivere» una coppia di traduttori.

«Anche lo stile è una forma di possesso...»,<sup>53</sup> scriveva Pasolini, aprendo inconsapevole uno spiraglio alla neoavanguardia. Pertanto il suo suicidio tragico, come quello di Pavese (si è tentati di far ricordare: *la morte compie un fulmineo montaggio*

<sup>51</sup> *Calderón*, Garzanti, Milano, 1973, p. 176.

<sup>52</sup> *Cristo si è fermato a Eboli*, ed. cit., p. 184.

<sup>53</sup> *La libertà stilistica*, in *Passione e ideologia*, ed. cit., p. 489.

della nostra vita...'),<sup>54</sup> deriva da un estremo ed eroico vitalismo per cedere il posto, tra poco, al «suicidio» consumato quotidianamente, non senza esibizionismo, dai militanti autori del capitolo successivo. Scomparirà il concetto stesso di sacrificio («greco» o cristiano che sia)!

Il neosperimentalismo non è un movimento, bensì piuttosto un «momento»; ma è anche un clima che si potrae. Riporta un maggior professionismo, un desiderio d'universalità e d'interdisciplinarietà, una riaffermazione della volontà creatrice. Inoltre, un'idea più mobile della letteratura stessa: un «sistema solare» secondo Sciascia.<sup>55</sup> Il neosperimentalismo si profila in sé, non solo come una correzione sullo sfondo del neorealismo (o sopra «le ceneri di Gramsci»). Se l'orizzonte allargato conferma la sua sostanziale tolleranza, le «direzioni» lasciate in sospenso riveleranno presto il suo lato alquanto indifeso: almeno agli occhi dei nuovi «aggressori» (e delle loro armi), attinenti alla poetica, alla scrittura e all'organizzatissimo comportamento cultural-industriale.

In quanto ai dati anagrafici, la neoavanguardia segna il passaggio dagli anni '20 ai preponderanti anni '30. Dopo il futurismo è il primo importante fenomeno di gruppo nella letteratura, anzi nell'arte italiana. È difficile discernere in esso poesia e prosa, spessissimo copresenti nelle bibliografie dei protagonisti senza menzionare la poeticità appositamente aumentata nella narrativa stessa. Più difficile ancora accettare l'esclusivismo (se non addirittura il monopolio) definitorio di chi osava proclamare: «...l'avanguardia esprime la verità ultima della situazione dell'intellettuale nel mondo presente» (Sanguineti),<sup>56</sup> lasciando al lettore appena l'ambiguità interpretativa tra «ultima cronologicamente» (se non apocalitticamente, specie col ricorso di Jacques Le Goff a *De Novissimis*, in quanto «sistema degli ultimi tempi» nel XII secolo,<sup>57</sup> allusivamente nascosto nel nome dei più recenti «Novissimi»!?) oppure la più avanzata sul piano estetico. La pretesa sovraperonale di questa definizione del '63 (data di fondazione del «Gruppo» più vasto, richiamatosi nel suo titolo proprio a quell'anno) si scontra col l'estremo soggettivismo (di qualsiasi io ipertrofico), riconoscibile nella prossima affermazione: «È d'avanguardia ogni opera che si offre, che si propone come avanguardia» (Pagliarani).<sup>58</sup> Occorreva aspettare gli anni '80 per uscire da tali autodeterminazioni e per vedere accettata (se non quasi applaudita!) la distanza, che molti avevano già e pur provata e che si riproponeva teoricamente nelle parole di Gianni Vattimo: «La definizione della modernità come l'epoca in cui l'esser moderno è il valore base non è una definizione che la modernità possa dare di sé stessa. L'assenza del moderno diviene davvero visibile solo a partire dal momento in cui, in qualche senso che va chiarito, il meccanismo della modernità si distanzia da noi».<sup>59</sup> La negazione della

<sup>54</sup> P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1981 (1ª ed. 1977), p. 241.

<sup>55</sup> *Nero su nero*, Einaudi, Torino, 1979, p. 231. Si confronti questa definizione cosmica con quella bipolare di PAVESE (nel '38): «La letteratura è una difesa contro le offese della vita» (*Il mestiere di vivere*, ed. cit., p. 128). Sicché neorealismo e neosperimentalismo si distinguono ai vari livelli.

<sup>56</sup> Dibattito, in AA. VV., *Gruppo 63* (a cura di N. Balestrini e A. Giuliani), Feltrinelli, Milano, 1964, p. 380.

<sup>57</sup> J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Parigi, 1981, p. 194.

<sup>58</sup> Cit. da G. FERRATA, *Come introduzione, e invariante* in AA. VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar, Milano, 1966, p. III.

<sup>59</sup> *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1958, p. 112.

distanza critica nei neoavanguardisti fa nascere un altro paradosso: la poetica insisteva sul primato del testo a scapito dell'autore – stando a Manganelli il testo «produce» l'autore, mentre la lettura letteralmente l'«uccide»<sup>60</sup> – ma in realtà, con criterio extratestuale, non veniva criticamente accettato sotto la sigla protettiva quanto intervenisse come scrittura dall'«esterno» (discorso valido per la narrativa di Calvino come per la poesia di Zanzotto).

Ad ogni modo in questa specie di nuovo romanticismo (per nulla sentimentale!) vengono sommate certe esperienze dei movimenti poetici primonovecenteschi: l'ironia dei crepuscolari, la negazione del futurismo e lo *choc* dadista. Sul carattere cinico della neoavanguardia rispetto a quello tragico dell'avanguardia storica s'è insistito già abbastanza. Il nuovo *Sturm und Drang* rifiuta, comunque, l'arte popolare o popolareggiante, compiacendosi al contrario degli allusivi e finissimi giochi a nascondino; in realtà il concetto di 'wirrwarr' (emblematico per esprimere caos, confusione, scompiglio, garbuglio) – che Sanguineti riprende dal tedesco Klinger – ripropone la variante meno nota del titolo originario, sostituito poi da quella che doveva diventare la sigla celebre del movimento sopraccitato. (Appartengono a tale tendenza altre riprese sanguinetiane nei titoli poetici da Everardus Alemannus, Teofilo Folengo, Giordano Bruno...). Si ricollega alla matrice romantica pure il concetto di letteratura = azione – azione attraverso l'espressività – con il diniego parallelo della letteratura = conoscenza. «Non credo che si possa discorrere di un vantaggio di ordine morale, né propriamente di ordine conoscitivo», dichiara ancora Sanguineti;<sup>61</sup> e tale citazione illumina non solo la poetica della neoavanguardia, ma ugualmente la sua tattica di comportamento culturale, editoriale e cattedratico. Tanto meno deve sorprendere la dissacrazione degli «intoccabili» valori nazionali, a partire dai titoli: *Capriccio italiano* (1963), *Fratelli d'Italia* (1963, allusione all'inno del garibaldino Mameli), *Fantasmisti italiani* (1977)... Conseguente alle premesse, l'autore – Arbasino con parole seguenti – onestamente non si autoesclude: «La letteratura, come ogni arte, non può, proprio non può essere agente di certezze e far propaganda ai consensi, per niente, per nessuno, per nessuna 'causa', per nessun 'sistema', e neanche per l'autore stesso».<sup>62</sup> Il *Kitsch*, tanto usato proprio nei romanzi di Arbasino, può essere interpretato come parodia della catarsi, per dirla con Theodor W. Adorno, la cui *Teoria estetica* (1970) richiama quasi mezzo secolo di saltuaria attività filosofica di Francoforte, precorritrice forse non sufficientemente studiata della neoavanguardia italiana. (Deriva da lì la «teoria critica» che parte dal soggetto, dopo aver abbandonato l'identità hegeliana tra soggetto e oggetto, e rifiuta, per conseguenza, il realismo socialista e qualsiasi tipo di positivismo).<sup>63</sup> Ma c'è nella neoavanguardia pure un aspetto decadente, che fa evocare il «dionisiaco» di Nietzsche (se è lecito giustificare così la preferenza spesso data all'abietto, al disgustoso e alla violenza). Quando Sanguineti si dedica a Moravia in

<sup>60</sup> *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1982 (1ª ed. 1977), pp. 31, 53-54. Allego alle precedenti una tesi «jaussiana»: «Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi; sono larghi» (*idem*, p. 161).

<sup>61</sup> In *Gruppo 63*, ed. cit., p. 380.

<sup>62</sup> A. ARBASINO in un articolo del '76, cit. da M. L. VECCHI, *Alberto Arbasino*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, p. 22.

<sup>63</sup> Non è che il riassunto succinto di alcune tesi esposte in P.-L. ASSOUN, *L'école de Francfort*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1978.

qualità di monografo (1962), elude la storia a favore d'un sondaggio psicologico-psicanalitico (i «campioni» principali: *Gli indifferenti*, *Agostino e La noia*) con lo scopo d'effettuare un'«operazione di smascheramento».<sup>64</sup>

Nonostante le molteplici negazioni lanciate dagli altoparlanti dei convegni e dalle riviste più o meno chiuse (a partire da «Il Verri», metamorfico sotto le sue varie redazioni), gli innovativi della neovanguardia sono tutt'altro che trascurabili. L'ormai straccitata *Opera aperta* (fin dalla sua prima edizione, 1962) si basa sul «disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività»<sup>65</sup> (dove l'ultimo termine viene attenuato dall'ossimoro precedente), oltreché storicamente sul bello come «esperienza aperta» del francese Raymond Bayer, trattato dall'autore poco prima in un saggio, reinserto ne *La definizione dell'arte*.<sup>66</sup> (È importante, comunque, che Eco distingua l'apertura dal «rumore», riferibile al guasto, si può dire, del codice non solo musicale).<sup>67</sup> Quanto veniva proposto a livello teorico-interdisciplinare si esemplificava contemporaneamente, o quasi, in *Fratelli d'Italia*, opera aperta per eccellenza, forma mista tra romanzo e trattato personale sul romanzo: «...aprirsi in tutte le direzioni, spalancarsi a ogni possibilità, proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo, disporsi a tutti i significati probabili, senza chiudersi nessuna strada, inglobando i materiali più eterogenei».<sup>68</sup> La protagonista irraggiungibile dal nome altamente simbolico – Desideria – si suicida anche per l'impossibilità di realizzarsi in questo romanzo, significativo per un verso e irritante per l'altro (con la sofisticazione toponomastica propria dei giovanissimi privilegiati). Tra poco Eco potrà constatare l'«autodistruzione ontologica della struttura».<sup>69</sup> Caduto lo scopo, resta il gioco come manifestazione della struttura processuale. Non a caso Calvino ed Eco figurano fra i traduttori principali di Raymond Queneau (senza risalire alla probabile lezione di Jarry). «Diciamo che Queneau – confessa Eco in retrospettiva (1983), nella sua introduzione a *Esercizi di stile* – ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse».<sup>70</sup> Dopo *Capriccio italiano*, costituito da 111 capitoli ovvero «carte da gioco», la parola-chiave riappare in altri titoli sanguinetiani: *Il Giuoco dell'oca* e *Il Giuoco del Satyricon*. Le «carte» del primo Sanguineti romanziere sono oniriche e, quindi, chi legge può ignorarne la cronologia (altri, in quegli anni, finirà per sostituire addirittura il libro con una scatola piena di fogli staccati), a differenza della scelta socio-psicologica dei codici di Queneau, in cui veniva attivato il lapsus, nello stesso tempo «meccanico» e «significativo».<sup>71</sup> Una moltiplicazione labirintica del non senso, apparentemente circoscritta da un numero già mistico, viene praticata da Manganelli in *Centuria (cento piccoli romanzi fiume)*. Anche Calvino, ormai all'inizio degli anni '70, ne *Le città invisibili*

<sup>64</sup> Alberto Moravia, Mursia, Milano, 1962, p. 30.

<sup>65</sup> *Introduzione all'Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1971 (3ª ed.), p. 7.

<sup>66</sup> *L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio*, ne *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano, 1978 (1ª ed. 1968), p. 98 e le seguenti.

<sup>67</sup> *Opera aperta*, ed. cit., p. 169.

<sup>68</sup> A. ARBASINO, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 530.

<sup>69</sup> *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1980 (1ª ed. 1968), p. 323.

<sup>70</sup> Ed. Einaudi, Torino, 1983, p. XIX.

<sup>71</sup> *Idem*, p. XIV.

e ne *Il castello dei destini incrociati*, pratica prima la crescita smisurata della struttura (fino alla saturazione del modello) e poi la permutazione dei tarocchi, i quali, attinenti al destino (oltre la particolare apertura diacronico-letteraria ariostesca), conservano uno sforzo conoscitivo, allora atipico: «Non ho che da trovare la traccia che unisca l'impresa cavalleresca alla conquista della saggezza». <sup>72</sup> Quasi la citazione mirasse allo spazio bianco dell'ultima proposta (la «consistenza» non scritta!) nelle *Lezioni americane* del Calvino postumo, mentre in «molteplicità» (fatalmente conclusiva) si giunge – dato per scontato pure il gioco interrotto nell'«iper-romanzo» *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – all'«apologia del romanzo come grande rete». <sup>73</sup> L'altra opzione, ugualmente con lo scopo d'eludere l'organizzazione gerarchica o generalmente normativa, sarà quella della *disgregazione della forma* o quella della negazione di qualunque rapporto mimetico con la realtà. L'informale – da intendere (non solo nella pittura) come «un'assenza di forme definite», secondo Gilo Dorfles <sup>74</sup> – ha attribuito notevolmente alle possibilità metamorfiche della poesia, interessando a volte pure la prosa. Il non essere, per Giorgio Manganelli, non escluderebbe il tempo, la durata e la motivazione narrativa, fino all'invito seguente al nichilismo (appunto informale): «Per quanto sembri impossibile, le tenebre sono aumentabili indefinitamente; chi sarà coinvolto nelle tenebre le vedrà crescere, ininterrottamente, eternamente. Vi preghiamo di seguirci». <sup>75</sup> La «letteratura come menzogna» (indicazione teorica in un altro titolo) dello stesso autore oppure l'insistenza arbasiniana sull'«artificiale» e sull'«irreale» <sup>76</sup> completano i presupposti (anche) della prosa.

Tra le «tecniche» della neoavanguardia la riscrittura dei testi merita un accenno a parte. È lecito interpretarla come aspetto d'iperdeterminazione (visibile altrove negli autocommenti quasi divoranti), come labile cornice (imposta al gioco) e – soprattutto – come occasione idonea per moltiplicare i livelli di lettura. Così nel *Supereliogabalo* d'Arbasino (del '69 e del '78) agiscono intertestualmente il modello storico (Eliogabalo, autentico imperatore romano) e l'omonima opera letteraria di Artaud, ma il prefisso «superlativo» nel nuovo titolo tradisce, inoltre, tutte le possibilità di manovra dell'autore più recente. Ad una pagina di questo romanzo le lettighe, dai nomi ancora scherzosamente romani, vengono allusivamente ricondotte al lessico automobilistico (con «rate», «sterzo», «parcheggi», «manutenzione» ecc.). <sup>77</sup> Negli anni '70 Sanguineti si rifà da Petronio ne *Il Giuoco del Satyricon*, Arbasino ancora da Calderon ne *Il principe costante* (poco prima del Calderón pasoliniano, che prende per modello *La vida es sueño*). Manganelli commenta Collodi in *Pinocchio: un libro parallelo*, Calvino «riscrive» Marco Polo ne *Le città invisibili* e, a suo modo, perfino Sciascia propone un suo Voltaire in *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*. Inoltre, la tradizione italiana

<sup>72</sup> I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973, p. 110.

<sup>73</sup> *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, pp. 117, 120. Un confronto con la poetica d'Arbasino prova quanto le posizioni calviniane siano strutturalmente congeneri a quelle della neoavanguardia: «Il suo metodo critico – dice lui – consiste nel trovare continuamente somiglianze, precedenti, richiami rapidissimi, una rete d'associazioni lampeggianti...» (sottolineato da M. M.; *Fratelli d'Italia*, ed. cit., p. 141).

<sup>74</sup> *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961, p. 216.

<sup>75</sup> *Centuria*, Rizzoli, Milano, 1980, p. 119.

<sup>76</sup> Cit. da M. L. VECCHI, *Alberto Arbasino*, ed. cit., pp. 38, 85.

<sup>77</sup> *Supereliogabalo*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 54.

della variantistica non è stata mai così ravvivata nel secondo novecento quanto negli anni '60-'70. Detengono un primato, in questo senso, *Fratelli d'Italia* con le loro tre edizioni diverse. Seguendo in fondo l'esempio di Gadda, gli autori puntano sulla scrittura, non sul testo; aspirano al progetto, non al capolavoro. Qualche autore più anziano, tipo Antonio Pizzuto, lancia inoltre titoli fuorvianti: in *Signorina Rosina* (1959) Rosina è (tra l'altro) zia, asina e nave; *Ravenna* (1962) non è geograficamente localizzata e così via.<sup>78</sup> La preminenza generale dell'aspetto ludico a scapito di quello conoscitivo (viceversa, raro vantaggio calviniano) non poteva resistere per più di vent'anni, spingendo gli ex-protagonisti dell'iniziale avanzata di gruppo a soluzioni sempre più individuali.

Gli anni '80 s'inaugurano con l'esordio d'un narratore già rinomatissimo teorico della neoavanguardia: Umberto Eco. *Il boom* (italiano e mondiale) de *Il nome della rosa* non si spiegherebbe senza la riduzione degli «obbligatorî» no, ossia senza certezze illusorie offerte al lettore (non avanguardista!). Viene rivivificata la tradizione; si scopre un'epoca per secoli lasciata in oblio (o identificata con la «corte dei miracoli» di Hugo) qual è il medioevo; l'investigazione della verità non è più dissacrante; la citazione riafferma il sapere più di quanto, a volte snaturata, non propenda per la parodia; infine, il richiamo alle unità aristoteliche (specie quella di tempo protesa a sette giorni) suggerisce il ritorno al grande romanzo (sia pure con il luogo raddoppiato, l'uno nell'altro, ossia la biblioteca nel convento; con due azioni incrociate; e con almeno due messaggi: uno letterale, conforme al romanzo storico, l'altro allegorico per motivata ipotesi). Il lettore avido di «giallo» non s'accorgeva dell'insidia. Il numero dei morti era prestabilito dal «piano» apocalittico; si frantumava tanto lo «speculum mundi» (nei codici sovrapposti e nelle fiamme) quanto gli *exempla* citati; la verità si perdeva di manoscritto in manoscritto; la storia si rivelava compromesso fallito; si svuotava il nome del suo significato referenziale laico (quello di *Roman de la rose*) per non parlare di quello ultraterreno (della «Rosa Mistica» di Dante). Paradossalmente era un libro sui frati e in sostanza anticattolico: sia per la trascendenza del tutto trascurata (in quanto prospettiva di salvezza per l'uomo medievale, a cui la minaccia apocalittica aveva dovuto servire come avvertimento e non come scopo!), sia per la censura estesa, quasi ontologicamente, al riso (atto discutibile di fronte alla gioiosa povertà nei *Fioretti di San Francesco*, italiana elaborazione tardotrecentesca dei modelli due-trecenteschi latini, ripresa e rispettata al contrario, con una vena di sottile umorismo, negli *Uccellacci e uccellini* pasoliniani). Sicché *Il nome della rosa* sotto spoglie «postmoderne» promuove ancora l'ideologia e in parte l'estetica della neoavanguardia. È possibile individuare in essa perfino il capovolgimento del rapporto con la realtà; questa non dà origine al

<sup>78</sup> Rinvio all'analisi relativa di R. JACOBBI, *Antonio Pizzuto*, La Nuova Italia, Firenze, 1971. È curioso che il titolo del terzo romanzo venga da Pizzuto programmaticamente spiegato ancora nel primo: «Bibi gli parlò del suo libro. Era intitolato 'Ravenna'. Storico forse? No. Una guida della città? Neanche. Perché mai quel nome, dunque. Così. Come uno può essere chiamato Giacomo o Carlo. Secondo il gusto, quello era il titolo: libro e titolo erano nati insieme, l'uno per l'altro. Di che si trattava insomma? A quell'incalzare di domande l'autore trasse dalla valigetta il voluminoso manoscritto e sfogliatolo un po'... / (...) Certo manoscritto Ravenna, vera e propria empietà, insulto alla ragione e al buon gusto dicevano, tessuto di farneticamenti dai quali sotto il velo dello stile contorno e impuro, traluceva lo spirito della rivolta» (*Signorina Rosina*, Lerici, Milano, 1959, pp. 42, 126).

significante, ma viene da esso a sua volta condizionata alla fine d'una reazione a catena: «Un libro è fatto di segni che parlano di altri segni, i quali a loro volta parlano delle cose». <sup>79</sup> *Il pendolo di Foucault* è un esempio, curiosamente profetizzato nella citazione precedente, di patologico-ipertrofica costituzione d'un'antirealtà, <sup>80</sup> che liquiderà (in un altro «giallo», ottocentesco, adattato questa volta alle *sefirot* ossia alle tappe della Cabala) i suoi stessi inventori. Uno di loro, anzi l'ultimo destinato a morire, di cognome Belbo, riecheggia (oltre la fissazione già indicativa della collina) il luogo natale di Pavese: Santo Stefano Belbo. Il ruolo trasgressivo della follia (e la conseguente «dispersione» dell'enunciato in oggetti verbali!) provengono, frattanto, dall'altro Foucault (oltre l'omonimo inventore), di nome Michel, contemporaneo filosofo francese, <sup>81</sup> famoso pure per la sua *Archeologia del sapere* (1969), intesa come «apertura delle opere» da distruggere in quanto tali. <sup>82</sup>

La pluralità di vedute può essere considerata positivamente postmoderna in un romanzo assai meno noto, il quale, a qualche anno di distanza da *Il nome della rosa*, ha riproposto diversamente la questione medievale: *La corona di Undecimilla* (1986) di Minnie Alzona, ispirata alla leggenda di Sant'Orsola, pittoricamente interpretata, a suo tempo, da Carpaccio. L'attenzione, fin dal titolo, si sposta dalla principessa, simbolica Vulnerata e futura santa, alla sua ancella, il cui nome riassume le leggendarie undici vergini martiri (XI M), verosimilmente moltiplicate per l'errore del copista. Il viaggio sul Reno, il battesimo della comitiva nordica a Roma, e la strage, per mano degli unni a Colonia, al ritorno, sono evocate mediante una polifonia di testimonianze liriche intorno al «centro» taciturno. Vulnerata stessa non parla (né del matrimonio principesco respinto, né della sua missione). Dietro il susseguirsi di visioni oblique sta l'interrogativo, alla fine più esplicito, che l'autrice affida all'ultimo parlante: «Si dice che i fulmini, di solito, colpiscono le vette dei monti, ma qui si sono abbattuti anche su creature del piano, miti, innocenti. Perché?». <sup>83</sup> L'ascetica convinzione religiosa della protagonista non viene contestata; è lecito chiedersi semmai, se la santità (individuale per eccellenza) possa coinvolgere altre creature oltre a se stessa, imponendo loro il sacrificio? Tra questa domanda etica, e pur laica, e una limpida scrittura scorrevole, strutturalmente divisa in pezzi da mosaico – corrispondenti ad un basso medioevo, non colto, elegiaco, esternato in paesaggi – il romanzo dell'Alzona, con i suoi raffinati riflessi interni, merita d'essere segnalato. Anche come discreta applicazione *non* abusiva del «pensiero debole» di Gianni Vattimo. <sup>84</sup>

Gli esempi di «realtà 'alleggerita'» (cit. ancora Vattimo), <sup>85</sup> si faranno sempre più frequenti in autori nuovi, i cui dati anagrafici raggiungono e superano gli anni '40. Una

<sup>79</sup> *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980, p. 339.

<sup>80</sup> «Naturalmente, mi dicevo ritornando a casa, non si trattava di scoprire il segreto dei Templari, ma di costruirlo» (*Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano, 1989, 3ª ed. [1ª ed. 1988], p. 305).

<sup>81</sup> Si veda A. KREMER-MARIETTI, *Michel Foucault*, Le Livre de Poche, Parigi, 1985 (1ª ed. 1974), pp. 102, 122, dove si spiega – mediante le citazioni del pensatore – la follia come «trasgressiva» esperienza europea a cui, sul piano d'enunciato, corrisponde un'adeguata «dispersione» d'oggetti.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>83</sup> *La corona di Undecimilla*, Ed. Paoline, Milano, 1986, p. 117.

<sup>84</sup> Rinvio al titolo omonimo (1983) a cura di P. A. ROVATTI e di G. VATTIMO. Dell'«opera d'arte come accadere di verità 'debole'» pure *La fine della modernità*, ed. cit., p. 95.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 189.

tolleranza minimalista è forse il loro tratto riconoscitivo più evidente. Sempre a-normativo nelle sue indicazioni di poetica, sparse nei romanzi e racconti, Antonio Tabucchi capovolge la «scuola dello sguardo», già condivisa dal *nouveau roman* e dalla *nouvelle vague* cinematografica in Francia, e la trasforma in un '*regard sans école*', privo di finalismo.<sup>86</sup> Quello che, diversamente impostato, avrebbe potuto essere un gran tema, si svaluta nel metodo particolare di Daniele Del Giudice. Il suo *Stadio di Wimbledon* è un «giallo» letterario (una volta tanto senza cadaveri veri e propri, in seguito ad una morte naturale), in cui l'autore-investigatore cerca di rintracciare mediante le testimonianze di anziane signore superstiti, già ispiratrici di Eugenio Montale, l'amichevole antagonista del poeta, il triestino Bobi Bazlen. L'interesse del giovane scrittore non si concentra sul maestro che ha scritto, raggiungendo fama mondiale, bensì sulla sua ombra, cioè su colui che ha preferito la vita (perfino creare la vita degli altri, mettendoli a contatto) alla scrittura. Anche Bazlen appartiene ad una realtà «in estinzione», come la balene della *Donna di Porto Pim*.<sup>87</sup>

Laddove la doppia visuale degli autori neosperimentali era motivata per lo più da esigenze socio-ideologiche, la bipolarità di Tabucchi (*Il gioco a rovescio* come titolo emblematico) o la specularità richiamano piuttosto un'incertezza ontologica. La ricerca d'identità - dell'autore-personaggio in questo caso, ben diversa dall'autore già «cancellato» della neoavanguardia - coinvolge, anche metaforicamente, l'io occidentale: «Ho capito che l'Occidente non ha termine ma continua a spostarsi con noi, e che possiamo inseguirlo a nostro piacimento senza raggiungerlo mai».<sup>88</sup> Tabucchi viaggia letteralmente, come pure nella sua «insonnia» letteraria: con gli autori del soggetto nascosto (Pessoa, Pirandello forse) e quelli che rivalutano un *altrove* esotico e avventuroso (Melville, Michelet, Pavese). Tra *atma* (= anima individuale) e *maya* (= apparenza del mondo)<sup>89</sup> viene fondamentalmente elusa dai postmoderni la storia, si direbbe per la prima volta nella narrativa italiana del secondo novecento! Effettivamente, per giudicare quanto la loro sensibilità topografica s'avvicini alle tesi di Carlo Dionisotti (formulate a Londra fin dagli anni '40), è sufficiente dare un'occhiata ai titoli: *Piazza d'Italia*, *Donna di Porto Pim*, *Notturmo indiano* (di Tabucchi), rispettivamente *Lo stadio di Wimbledon*, *Atlante occidentale* (di Del Giudice), titoli dominanti, salvo il primo (anteriore) nel decennio trascorso. (Si aggiunga pure la «bassa» novarese con un suo villaggio cancellato dal tempo ne *La chimera* di Sebastiano Vassalli). Estendendo la portata al «visibile senza cornice» (Tabucchi)<sup>90</sup> o al «ponte sull'infinito» (citazione vassalliana tratta da Campana)<sup>91</sup> questi autori si rivelano

<sup>86</sup> A. TABUCCHI, *Donna di Porto Pim*, Sellerio, Palermo, 1983, p. 25. Un altro suggerimento: «tutte le storie sono banali, l'importante è il punto di vista...» (*idem*, p. 24). Vien voglia di aggiungere: compreso l'«uso d'invertire i fatti» (*Piazza d'Italia*, Bompiani, Milano, 1975, p. 20) o «il gioco del rovescio» (titolo dei racconti omonimi, 1981); procedimenti condivisi, del resto, con D. DEL GIUDICE in quale, in un passo degno di Albert-Birot, fa dire ad un suo personaggio: «Inoltre non sono sicuro che mentre io guardo i quadri loro non guardino me...» (*Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 1983, p. 74).

<sup>87</sup> *Donna di Porto Pim*, ed. cit., p. 76.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>89</sup> *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo, 1984, p. 68.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>91</sup> *La notte della cometa*, Einaudi, Torino, 1984, p. 235.

straordinariamente cauti di fronte al romanzo ridotto alla fabula, sia pure da loro rivalutata.<sup>92</sup> La loro maestria sta piuttosto nella capacità di raccontare l'atmosfera intorno ai fatti (spesso misteriosi): con un rinnovato fascino e superando il disgusto della neoavanguardia. Pure la polemica cede il posto alla comprensione. Lo scrittore celebre, presente in *Atlante occidentale* (personaggio che «ricupera» il Nobel del già schiavato Montale del romanzo precedente!), trova l'interlocutore nella figura complementare d'uno scienziato, capace d'equilibrare il discorso sulle «due civiltà», ereditate da Calvino. La scrittura precisa di Daniele Del Giudice fa trasparire un relativo ottimismo: «Ho imparato a usare gli oggetti, a portare una barca, a guidare una macchina, a pilotare un aeroplano; per ogni cosa c'erano manuali, libri in apparenza destinati alla mano più che all'anima, ma soltanto in apparenza, perché se posso dubitare dell'intenzione dei romanzi che ho scritto so per certo che il fine di un manuale è uno solo, accrescere la felicità del genere umano».<sup>93</sup> Così lo scrittore nel romanzo e quello del romanzo vengono incontro all'altra posizione. Con sostenuta pateticità la citazione appena riportata segna pure il distacco dalla neoavanguardia e dall'esclusivismo delle sue pretese teoriche. Dopo tanto gioco che non sia di nuovo in gioco il sentimento? Ma attenti: tale umanesimo celato nasce dalla tecnica, mentre a sua volta la letteratura si «tecnicizza» al massimo. Il postmoderno letterario italiano potrebbe continuare a correre il rischio frequente del solipsismo (la «cometa» Vassalli o l'ossessione tabucchiana dell'io in fuga, qui non casualmente accostate) oppure concludersi, come tappa, prima d'essersi profilato più di tanto.<sup>94</sup> (Per ora il capolavoro della «stagione» è cinematografico: il *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores, l'Oscar del '92, propone pure il luogo – una specie d'ecologica «isola fortunata» – in contrapposizione alla storia militare, svuotata di senso).

<sup>92</sup> In qualsiasi direzione si sviluppi, essa viene sottoposta continuamente alla verifica d'uno sguardo critico, come in SEBASTIANO VASSALLI: «Io cercavo un personaggio con certi particolari connotati. Il caso me l'ha fatto trovare nella realtà storica e da lì l'ho tirato fuori: con accanimento, con scrupolo, con spirito di verità. (Per quanto tutto nel mondo sia passibile di ulteriori sviluppi, non credo che sul poeta Campana ci sia più molto da scoprire). Ma se anche Dino non fosse esistito io ugualmente avrei scritto questa storia e avrei inventato quest'uomo meraviglioso e 'mostruoso', ne sono assolutamente certo. L'avrei inventato così» (*idem*, righe conclusive, p. 239).

<sup>93</sup> *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 59–60.

<sup>94</sup> Un'altra demitizzazione della storia, all'insegna del postmoderno e della prima persona, è stata tentata da un autore più anziano (n. nel 1920), GESUALDO BUFALINO in *Diceria dell'autore*, romanzo ambientato nel macabro retroscena della seconda guerra mondiale, cioè in un ambiguo luogo ristretto – ospedale e «museo d'ombre» (Sellerio, Palermo, 1990, 1ª ed. 1981, p. 117; indizio del futuro titolo omonimo) – dove non a caso uno stesso riferimento letterario, quasi iniziale (p. 22), rinvia a Clorinda e Tancredi (amore in cui s'insinua la morte) e a Monteverdi (discesa orfica negli Inferi). Un libro neobarocco, stracarico di degradanti metafore anatomico-patologiche e farmaceutiche, tipo «cencio del corpo», «terzana d'amore», «umido sepolcro di carne», «trascurabile involto del (...) corpo», cicatrice nella (...) mente», «suprema farmacia» nella «chimica dei sentimenti», «ultima unghia di luce» ecc. (pp. 32, 61, 82, 88, 96, 98, 119). Un libro, infine, che dal modello manzoniano riprende il grido dell'innocenza disarmata, rimasta irrimediabilmente priva di fede durante il suo disperato e pietoso avvicinarsi all'Acheronte.

\* \* \*

Ho già accennato, qua e là, quasi tra parentesi, agli aspetti meno tipici o prettamente individuali dei singoli, così detti neorealisti. Una *lettura controcorrente*, o per lo meno oltre la loro sigla comune, può prolungare nel tempo l'attualità di alcuni autori rigorosamente scelti: non più giustificati, dunque, dagli schematismi di certa critica sociologica, né impoveriti agli occhi della retorica sviluppatissima del neo-avanguardismo.

Si direbbe che i generi letterari dei neorealisti, eredi in questo senso della stabile tradizione ottocentesca, fossero contraddistinti quasi aristotelicamente, senza contaminazioni e fusioni tipiche dei capitoli letterari successivi. Si pensi ad es. all'idea di romanzo (come continuità non fuorviante) in Pratolini, in Brancati, in Moravia... Appena Pavese e Vittorini fanno vacillare alquanto la linea reale o immaginaria che separi la poesia e la prosa, o viceversa: il primo dai tempi della nascente «poesia-racconto»;<sup>95</sup> il secondo, in direzione opposta, dalla ritmizzazione fortemente lirica della sua pur giovanile prosa *Nei Morlacchi*. Ma siamo ancora lontani dall'estrema fluidità dei generi, più unica che rara, quale si sarebbe rivelata in un'opera «vissuta» proprio in quegli anni: *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. Romanzo per modo di dire oppure autobiografia oppure cronaca oppure saggio oppure *reportage*? Insomma, un genere misto, sintesi d'esperienze prosastico-narrative ben radicate, ma autonome, nella tradizione letteraria italiana. Il concetto dei tempi sovrapposti, importantissima anticipazione leviana (nel '45) dell'antropologia moderna, non ha bisogno d'esotica esplorazione intercontinentale per verificarsi; gli basta il suolo d'un'«altra» Italia. La storia «progressiva» dell'io, condannato all'esilio, non può agire davanti all'antistoria, se non come consapevolezza del divario. Il tempo sospeso e il flusso informe negano tutto quanto, a posteriori, avrebbe dovuto corrispondere al prospettivismo neorealista: «I contadini risalivano le strade con i loro animali e rifluivano alle loro case, come ogni sera, con la monotonia di una *eterna marea*, in un loro oscuro, misterioso *mondo senza speranza*» (sottolineato da M. M.).<sup>96</sup> La tavolozza (non si dimentichi il triplice ruolo di Levi pittore-scrittore-medico) è stata sapientemente ricostruita nel film omonimo di Rosi: non un bianco correttivo che si opponesse schematicamente alla minaccia del nero, ma piuttosto sfumature di colori sbiaditi, nostalgici, segni di privazione: quale la luce giallastra, cerea, oppure il biancore arido di pietra. Tra storia e «preistoria», parallele, l'io aspirante alla libertà si fa permeabile allo strutturalismo tipo Lévi-Strauss, *ante litteram*: «L'individuo non è una entità chiusa, ma un rapporto, il luogo di tutti i rapporti».<sup>97</sup> Si rovescia, inoltre, in Carlo Levi il solito problema del realismo, inteso come riproduzione del reale. La particolare esperienza lucana, con il rispettivo potere magico dei nomi - «perché ogni simbolo è reale», constata lo scrittore<sup>98</sup> - si risolve in un creativo procedimento psico-socio-linguistico: dal nome, appunto, alla cosa. «Le

<sup>95</sup> *Il mestiere di poeta*, in *Poesie*, Einaudi, Torino, 1961. (2<sup>a</sup> ed.), p. 127.

<sup>96</sup> *Cristo si è fermato a Eboli*, ed. cit., p. 54.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 223.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 192. Similmente in un articolo del '53: «Se la poesia, come io credo, non è che l'invenzione della verità...» (cit. da G. FALASCHI, *Carlo Levi*, ed. cit., p. 73).

parole sono pietre» potrà proclamare Levi in un suo futuro titolo (1955), usando la metafora laddove un realista, per ipotesi («le pietre sono parole»), avrebbe dovuto accontentarsi d'una scontata equazione denotativa.

Un io volto indietro e un altro premonitore, ossia uno sfondo decadente-scandaloso e una vena moralistico-utopica, coesistono, invece, autobiograficamente in Alberto Moravia. In effetti, il suo tema ossessivo è quello di diventare uomo, in quanto individualità; la sua missione quella di difendere l'uomo in quanto categoria. Agostino ripete, in fondo, l'incertezza del santo omonimo, sia pure in una confessione del tutto laica: «Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse». <sup>99</sup> La maturità non si darà per scontata nemmeno tra adulti: in un battibecco coniugale le qualità di lui-uomo verranno messe in dubbio. <sup>100</sup> Comunque, alla fine dell'arco ci sarà solo l'«uomo come fine», ostacolato ormai come specie dalla minaccia planetaria dell'«inverno nucleare». Scrittore semiimpegnato, dunque (in quel senso in cui *l'engagement* s'intendeva ai tempi di Sartre e di Camus), Moravia poteva dichiarare nel pieno neorealismo (1945): «L'arte è interiorità non esteriorità!» <sup>101</sup> La sua doppia natura, che lo porta alla sociologizzazione implicita dei sentimenti alienanti (dall'«indifferenza» alla «noia»), deve cedere a livello di fabula ai rapporti familiari, specie tra madre e figlio/figlio – assente invece il padre, noterebbe il dott. Freud <sup>102</sup> – tra marito e moglie, o più generalmente tra uomo e donna, per non menzionare il dialogo leonardesco tra ragione e sesso in *Io e lui*. <sup>103</sup> Un'altra duplicità interna potrebbe riguardare la limpidezza analitica, anzi terapeutica, del linguaggio di fronte al turbamento inconscio. Non a caso in un illuminante articolo intitolato *Sincerità dei narratori* (1942) domina l'elemento materno per eccellenza (comune ad *Agostino*, a cui può fare da commento): «Ora però ho sempre pensato che la sincerità rassomigli molto all'acqua del mare in certi giorni. Si danno mattinate di perfetta bonaccia in cui, andando in barca e chinandosi a contemplare l'acqua sotto di noi, si ha l'impressione di essere sospesi sopra trasparenti e tangibili precipizi. L'acqua per profonda che sia, non si oppone allo sguardo che piomba giù, in una chiarezza verde, fino al fondo sabbioso sparso di ciottoli e di bruni cespugli. Viene una specie di esaltazione; si vorrebbe toccare quel fondo che pare così vicino. Ma come ci si tuffa tutto il peso del nostro corpo, tutta la forza della nostra rincorsa non servono che a farci affondare di un paio di metri appena. Quelle incantate e remote profondità non riusciamo neppure a sfiorarle». <sup>104</sup> Né importa esaminare e precisare se, quando e in quale misura quest'autore abbia letto opere di psicanalisi. Si

<sup>99</sup> *Agostino*, Bompiani, Milano, 1979 (1ª ed. 1944), p. 141 (conclusione). Da confrontare con SANT'AGOSTINO: «Mi chiesi: 'Tu, chi sei?'; e risposi: 'Un uomo'. (...) In realtà io non riesco a comprendere tutto ciò che sono» (*Le confessioni*, trad. di C. Carena, Mondadori, Milano, 1979, pp. 267, 271).

<sup>100</sup> Si allude a *Il disprezzo*, Bompiani, Milano, 1981 (1ª ed. 1954), p. 226.

<sup>101</sup> *Ricordo di 'Gli indifferenti'*, ne *L'uomo come fine* (1ª ed. 1963), ne *L'uomo come fine. A quale tribù appartieni?*, Bompiani, Milano, 1976, p. 49. Né si tratta dell'unica citazione del genere: «giacché il pensiero è sempre più fallibile, pur nella sua apparente precisione, dell'oscuro e torbido sentimento» (*Il disprezzo*, ed. cit., p. 15).

<sup>102</sup> Tale rimozione si fa archetipica nell'illuminante saggio *Monaldo Leopardi* (1946), ne *L'uomo come fine*, ed. cit., pp. 65–82.

<sup>103</sup> Devo alcuni di questi spunti alla monografia *Alberto Moravia tra esistenza e realtà* del rimpianto ALBERTO LIMENTANI, Neri Pozza, Venezia, 1962.

<sup>104</sup> *L'uomo come fine*, ed. cit., p. 22.

può sorvolare pure sulla terminologia critica a volte ambigua (con la confusione del piano etico e quello propriamente letterario); sulla tautologia («una cosa è una cosa», indicazione e titolo emblematici) come sovrapposizione «oggettuale» e oppressione conoscitiva; sul personaggio che (alquanto pirandellianamente!?) illustri la «natura dei suoi rapporti con lo scrittore»,<sup>105</sup> perfino in una realtà bassa, sociale, mimetica, inconsapevole. Merita semmai un accenno il rifiuto moraviano d'usare poesia nel romanzo (nella scia d'un ottocento «grasso») – «Il romanzo nasce in altre parole fuori della poesia, dalla polemica dell'uomo contro gli uomini del mondo...»<sup>106</sup> – in quanto tesi contraria al virtuosismo poetico-saggistico del novelliere. Tale compresenza degli stili può far ricordare i simultaneismi estetici di Picasso. Ad ogni modo il Moravia dei *Racconti surrealisti e satirici* (1956) è tutto da rileggere. Mi permetto, in una rassegna velocissima, di segnalare l'impulso sessuale esternato (e svanito!) nell'alta e bassa marea della stanza dei perplessi amanti ne *Il mare*; l'allusività erotico-animalesca alla moda denudante e smascherante ne *Il cocodrillo* (antologizzato da Contini, in *Italie Magique*, ancora nel '46); l'elegante banchetto di nozze coi medievali voli degli invitati, inghiottiti dalle tenebre, nel racconto ironicamente intitolato *L'Albergo Splendido*. Tranne nei casi rarissimi, Moravia evita il colpo finale, tipico della novella d'azione. Preferisce le sfumature della graduale metamorfosi, spesso suggerita all'inizio, mentre le ultime righe, a volte, rinviano ad un fatto o ad una conclusione extra o intertestuali. Così alla fine di *Allegoria preraphaelita* – in cui lo scrittore e sua moglie, dopo aver chiuso simbolicamente la finestra su un rumoroso ambiente neorealista, si trasferiscono in un nuovo quartiere residenziale – apparirà «spostata» una parafrasi poetica del padre del racconto moderno, sia pure da Moravia ben diverso, Edgar Allan Poe: «Un grosso uccello nero saltella sui rami di un abete; e dai rami pendono immobili le lunghe barbe verdi dei licheni: L'uccello fischia sottile ed è come se la primavera intera rabbrivisce per un funesto presentimento».<sup>107</sup> L'eccezionale speranza del protagonista nella chiusa del racconto *Maometto* non proviene dalla collettività, bensì dall'esperienza mistica in un deserto ondoso e cosmico.

Sul versante antirealistico appare pure Cesare Pavese in un suo autoritratto epistolare del 1940: «Qualunque cosa dica o faccia P. si sdoppia e mentre pare prendere parte al dramma umano, altro intende nel suo intimo e già si muove in una diversa atmosfera che traspare nelle sue azioni come intenzione simbolica».<sup>108</sup> Tre elementi antitetici al neorealismo – vizio, ozio e suicidio – avviano anticipatamente verso *La dolce vita* del miglior Fellini il romanzo simbolicamente intitolato *Il diavolo sulle colline* (1948), fissato inoltre sulla «collina segreta».<sup>109</sup> Pavese, nel suo commiato di romanziere (1950), recupera la «luna» metastoricamente romantica, quasi di leopardiana memoria, in correlazione coi «falò», archetipicamente contadini e simboli almeno bivalenti di storia bruciata: intesa come periodo di guerra trascorso e come morte individuale. Eppure tra commiato e testamento c'è una spaccatura estetica di cui i contemporanei

<sup>105</sup> *L'uomo e il personaggio* (1941), *idem*, p. 17.

<sup>106</sup> *Idem*, pp. 14–15.

<sup>107</sup> *Racconti surrealisti e satirici* (comprende *I sogni del pigro*, 1940, e *L'epidemia, cartoni surrealisti*, 1944), Bompiani, Milano, 1982 (1<sup>a</sup> ed. 1956), p. 80.

<sup>108</sup> *Lettere 1924–1944*, Einaudi, Torino, 1966, p. 572.

<sup>109</sup> *Il diavolo sulle colline*, nella trilogia *La bella estate*, Einaudi-Mondadori, Milano, 1961 (1<sup>a</sup> ed. 1949), p. 174.

dello scrittore non erano in grado d'accorgersi, se non collocando tacitamente nel bizzarro il suo messaggio estremo. Pertanto, l'atto di chi lascia suicida accanto al suo capezzale *Dialoghi con Leucò* (pubblicati tre anni prima, nel '47) – in qualche modo le sue *Operette morali*, non un romanzo, bensì una forma mista, dialogata, il cui modello risale al cinquecento italiano – quest'atto, dico, diventa ormai leggibilissimo. Come d'altro lato si definisce il gesto sacrificale-rituale tramite un'opera così «greca» ritoccata dall'etica cristiana di perdono ossia dalle poche parole supplementari, aggiunte a mano.<sup>110</sup> Dal '47 al penultimo mese della sua vita Pavese, nelle *Lettere II*, ritorna ripetutamente al «libro eretico»,<sup>111</sup> autoesaltato come «biglietto di visita presso i posteri»<sup>112</sup> sul punto di rinnegare tutto il resto: «Un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa, *Dialoghi con Leucò*».<sup>113</sup> Più che risolvere così drasticamente una personale crisi neorealista (da Pavese, a dire il vero, cautamente elusa fin dall'inizio, eccetto in quel momento, poco convincente, d'impegno che doveva dissolversi ne *Il compagno*, nello stesso 1947!, ricaduto nella ben nota circolarità),<sup>114</sup> *Dialoghi* stabiliscono un rapporto stratiforme (in quanto una mossa assai controcorrente in quei tempi) con la tradizione letteraria, pacificando anche poesia e prosa, tra le quali oscillò l'intero opus pavesiano. Nel e intorno al libro testamentario, a più lunga scadenza, si possono ipotizzare, forse, tre ambizioni dell'autore: recuperare la riflessione antica, scoprire la polisemia nel mito e diventare mito in prima persona.

Le letture allora atipiche di Pavese (Vico, Frazer, Eliade e Kérenyi) tuttavia non sarebbero sufficienti – senza l'intervento posteriore di Lévi-Strauss – per attualizzare il significato dei *Dialoghi*. Uno d'essi, intitolato *Il lago*, tratta la trasformazione del mito greco, trapiantato sul suolo latino. Ed eccoci allora al risuscitamento del protagonista col nome cambiato (Ippolito diventato Virbio), grazie all'inversione – tratto ben noto nella futura antropologia strutturale, scoperto presso popoli primitivi<sup>115</sup> – evidente nell'azione della dea (la benevola Diana, erede della maliziosa Afrodite). È uno dei rarissimi miti positivi in Pavese: il sangue, non più rituale, conduce all'amore e, quindi, alla casa come traguardo. Dal punto di vista etnologico, la famiglia e l'agricoltura rappresenterebbero una fase più avanzata rispetto alla caccia di Diana, a cui soccombeva Pavese stesso, precipitando anzi verso le repliche amazzonie d'una femminilità selvaggia. Virbio chiede «di vivere, non di essere felice»;<sup>116</sup> supera il rispecchiamento di Narciso e la perdita d'Euridice; non cede a strutture circolari; né, d'altro lato, diventa portavoce di prometeiche demagogie.

<sup>110</sup> «Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi petegolezzi» (cit. da D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Il saggiatore, Milano, 1967, 1ª ed. 1960, p. 377); parole preannunciate da Prometeo nel dialogo *La rupe*: «Pietà e paura sono l'uomo. Non c'è altro», in *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1961 (1ª ed. 1947), p. 161.

<sup>111</sup> *Lettere 1945–1950*, Einaudi, Torino, 1966, p. 196.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 553.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 568.

<sup>114</sup> «Ma quando esci fuori e puoi tutto, fai sempre soltanto le cose di prima» (*Il compagno*, Einaudi, Torino, 1954, 5ª ed., p. 199). Le strutture circolari di PAVESE si esemplificano pure ne *Il carcere*, in *Paesi tuoi* e nella più complessa ciclicità de *La luna e i falò*.

<sup>115</sup> Rinvio a C. LÉVI-STRAUSS, *Structuralisme et écologie*, in AA. VV., *Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, Parigi, 1979, pp. 463–493, rispettivamente a C. CLÉMENT, *Lévi-Strauss ou la structure et le malheur*, Le Livre de Poche, Parigi, 1985 (1ª ed. 1970), p. 66.

<sup>116</sup> *Il lago*, in *Dialoghi con Leucò*, ed. cit., p. 140.

Il dubbio fondamentale (posteriore comunque) di Elio Vittorini è più esplicito: «Ma poi è necessario, io allora domando, scrivere dei romanzi? Se i romanzi non possono più servire a ciò a cui sono serviti nell'ottocento, o in un certo novecento, perché si dovrebbe continuare a scriverne? Il romanzo non è che parte, e parte storica, non categoriale, nel tutto che è la letteratura. E perché, per salvarlo, per salvare la parte che è, si dovrebbe pagare l'alto prezzo di degradare in esso il tutto che è la letteratura?» Queste parole tratte da un'intervista del 1962, rispettivamente dalla 2ª edizione del *Diario in pubblico*,<sup>117</sup> spiegano anche concretamente l'insoddisfazione vittoriniana di qualche suo proprio manoscritto lasciato nel cassetto, come pure la rispettiva riscrittura, ristrutturazione e riproposta: tale il caso de *Le donne di Messina* nell'edizione definitiva del '64 dopo due stesure degli anni '40. Purtroppo, nonostante la frantumazione del racconto, nonostante i filoni paralleli e nonostante il coro in cui le voci vogliono distinguersi ad una ad una, Vittorini non riesce a liquidare l'epicità dello scontato realismo socialista (da lui stesso prima non accettata!) con tanto di aratri, carriole, trebbiatrici, tagliatrici, picconi, tridenti, badili ecc. e di monotone riunioni protrattesi per più capitoli. Eppure, a tratti (tratti lirici, ma solo ogni tanto), alla buona volontà del neorealismo si sovrappone una nuova funzionalità: «Un camion di gente è pieno di speranza fin quando, anche attraverso il Sahara, è un camion che cammina; invece, se è fermo nella notte, non è più nulla: anzi un sigillo sul nulla come una sedia in mezzo al deserto».<sup>118</sup> Pertanto la «sacralità» dei luoghi privilegiati della crescente civiltà di consumo può essere espressa in maniera metaforicamente satirica: così la «basilica ristoratoria»<sup>119</sup> (= bar) d'una stazione a cui si riversa la folla d'emigrazione economica verso la Svizzera, alla fine del romanzo, folla non articolata all'interno a differenza di quella dei profughi postbellici, protagonisti della semiesistente fabula. Valeva la pena di riscrivere *Le donne di Messina* o di pubblicarne solo l'epilogo? La monotonia dell'ultimo Vittorini, saltuarimente ancora deciso di raccontare, stanca chi legge. Né questo giudizio può essere attenuato dalla sceneggiatura postuma de *Le città del mondo* (1975), in cui un padre trascina suo figlio, ambedue pastori, verso l'inesistente paese felice. Conterà semmai il messaggio utopico: «...il luogo per fermarsi bisogna fabbricarselo».<sup>120</sup> Per il resto, non è difficile identificare Vittorini con il girovagante zio Agrippa in un mondo ormai privo di curiosità.<sup>121</sup> Gli appunti postumi de *Le due tensioni* (opera teorica inconclusa) dovevano rappresentare la carta segreta da giocare dopo *Diario in pubblico*. Segnalerei in quest'opera tre momenti antineorealistici: la decisiva negazione di Verga (antenato per giunta siciliano!); la pluridisciplinare apertura scientifica; e l'elogio del probabilismo.<sup>122</sup> I sostenitori di Vittorini non si sono accorti, però, che tutto il discorso sul pluricentrismo accordato con la critica dell'uomo copernicano, discorso iniziato ancora nel *Diario*, derivava da *Sorte dell'Europa*, libro

<sup>117</sup> Ed. cit., p. 478.

<sup>118</sup> *Le donne di Messina*, Mondadori, Milano, 1987, p. 21.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 367.

<sup>120</sup> *Le città del mondo*, (una sceneggiatura), Einaudi, Torino, 1975, p. 58.

<sup>121</sup> «Ma nessuno ha curiosità di questa nuova gente, per quello che lui può dire; rispondono alla sua prima frase, magari gli sorridono, poi hanno subito l'occhio che divaga, e rientrano nel circuito dello schiamazzo giovanile, non si accorgono più che c'è lì un vecchietto che continua... / Continua?» (*Le donne di Messina*, ed. cit., pp. 360–361).

<sup>122</sup> *Le due tensioni*, Il saggiaiore, Milano, 1967, pp. 77, 97, 83.

più profetico d'Alberto Savinio, edito ancora nel 1945! Certo, nel Vittorini pensatore e teorico la rinuncia al romanzo viene controbalanciata dall'apertura verso la civiltà. E il romanziere propriamente detto? Rimarrà quello dei simboli più o meno onirici: la pesante «non speranza» di una Sicilia invernale, ferma, cavernosa e notturna, meta emblematica d'«astratti furori»<sup>123</sup> d'un io disceso (dantescamente disceso per tre giorni!); incapace lui stesso, in tale mondo impenetrabile, privo di pietà, di riscattarne l'umanità degradata, se non in forma di sofferente denuncia.

(continua)

## ROMANI ILI PRIPOVJEDAČI, I.

Vlastitom metodom ukrižanih motrišta autor nastoji doprijeti do novih spoznaja o modernom i suvremenom talijanskom pripovjedaštvu.

Prvim se motrištem globalno obuhvaća područje «povijesnih», kritički manje ili više priznatih poetika, ipak nerazriješenih u mnogim zasebnim aspektima a sada redefiniranih u međusobnom odnosu. Prelazi se tako od progressa kao namjere u *neorealizmu*, poetici istine ali i utopije, prema napuštanju linearnosti u *neoeksperimentalizmu*, kao trenutku kriza i dilema, do udara *neoavangarde*, neoromantične u svojem uzdizanju pisanja, sve do tolerantnije *postmoderne*, prepoznatljive u minimalističkoj težnji izbjegavanja povijesti u korist atmosfere mjesta.

Drugo se motrište, komplementarno prethodnom, podudara s čitanjem tzv. neorealista *protiv struje*. Njime se pokušava odmjeriti domet antropologije u Carla Levia, nadrealnog u Moravie, arhetipa i mita u Pavesea, kao i Vittorinijeve «znanstvene» sumnje u roman.

<sup>123</sup> *Conversazione in Sicilia*, ed. cit., pp. 7-8.