

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2023

«PRESENZA ITALIANA intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società. Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici»
(Art. 5 dello Statuto)

Brevetto per marchio
d'impresa n. 4019900
Roma, 12 febbraio 1986

Sul frontespizio:
Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di «Presenza Italiana»
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjić;
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

•
Abbonamento ordinario:
Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2023
Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it
ISSN 0042-3254
Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

SOMMARIO

MARIO POMILIO E LE RIFLESSIONI SUL ROMANZO IN «LE RAGIONI NARRATIVE»

Atti del Convegno, Università di Torino, 22-23 marzo 2023

A cura di Dalila Colucci e Raffaello Palumbo Mosca

GIUSEPPE LANGELLA	Prefazione	5
RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	«Le ragioni narrative» e una terza via del romanzo italiano	9
ANTONIO SACCONI	«Le ragioni narrative» di Mario Pomilio	13
FILIPPO PENNACCHIO	Critica e teoria nelle «Ragioni narrative»	24
ANDREA GIALLORETO	Le metamorfosi del romanzo: Pomilio cronista letterario del «Mattino»	42
DALILA COLUCCI	Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»	60
LORENZO RESIO	Il sesto fascicolo di «Le ragioni narrative» tra memorialistica garibaldina e romanzo storico	81
RICCARDO DEIANA	Mario Pomilio e il partito d'azione: alcune considerazioni sulla presenza dell'azionismo ne <i>La compromissione</i>	96
GIUSEPPE VARONE	«Sempre agli stessi incroci». Pomilio narratore, compagno di viaggio nell'ora spenta	109
RAOUL BRUNI	L'enciclopedia interrotta. Pomilio e <i>Il cane sull'Etna</i>	126
LEONARDA TRAPASSI	Le ragioni traduttive: intorno ai romanzi di Mario Pomilio in Spagna	137
GIORGIO NISINI	Fondali neorealisti negli esordi di Rea, Pomilio e Prisco	153
LORENZO MARCHESE	Le ragioni narratologiche di Michele Prisco	177
LAURA CANNAVACCIUOLO	A proposito del romanzo. Luigi Incoronato in contrappunto	204
GIUSEPPE LUPO	Pomilio, l'appennino, la storia	216
DALILA COLUCCI, RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	Quattro domande su Pomilio: intervista ad Andrea Tarabbia e Filippo Tuena	227
LETTERATURA		
PAOLO SORDI	Pensieri nuovi per cose vecchie: il computer, la rete, i libri e la letteratura	234

CECILIA SPAZIANI	Seppur nella finzione, «vedranno chi è Artemisia»	250
VINCENZO CAPPELLETTI: APPARTENERE AL PENSIERO		
	Marconi e il nuovo universo della comunicazione	274
BIBLIOGRAFIA		
LETTERATURA:	di Giovanni Barracco	288

PREFAZIONE

Il convegno di cui qui si ospitano gli Atti, promosso e organizzato da Raffaello Palumbo Mosca col patrocinio e il sostegno concreto del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e del "Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Mario Pomilio", mette a tema, finalmente, un capitolo della nostra storia letteraria recente ancora rimasto troppo in ombra, nonostante l'antologia curata da Francesco D'Episcopo nel 2012 e qualche studio isolato: quello del sodalizio di una generazione di scrittori di area meridionale (Domenico Rea, Michele Prisco, Luigi Compagnone, Luigi Incoronato e appunto Mario Pomilio), nati in un pugno di anni, dal 1915 al 1921, che potremmo definire delle «Ragioni narrative», con riferimento alla rivista napoletana intorno a cui si riunirono e che divenne, in qualche modo, la loro bandiera.

Diretto da Prisco, il bimestrale ebbe vita relativamente breve: ne uscirono, infatti, appena 8 corposi numeri tra il 1960 e il 1961; ma essi bastarono ad accreditare un'idea di romanzo che merita ancor oggi di essere presa in seria considerazione. Gli scrittori delle «Ragioni narrative» entrarono infatti vivacemente nel dibattito letterario, con consapevolezza e larghezza di orizzonti, pronunciandosi, in particolare, contro gli esperimenti del *nouveau roman*, che allora facevano molto scalpore, suscitando pareri contrastanti. All'*École du regard*, che pretendeva di focalizzarsi sulla realtà materiale e inanimata delle cose a scapito della trama e proponeva una modalità di registrazione meccanica vicina a quella di un obiettivo fotografico o di una cinepresa, il gruppo napoletano oppose, come si legge nell'editoriale programmatico, un'«irriducibile fiducia nella narrativa come operazione portata sull'uomo: in una narrativa, cioè, che abbia l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro d'interesse»¹.

Gli scrittori delle «Ragioni narrative» vedevano bene che in gioco erano, insieme, il destino dell'uomo e il futuro del romanzo, inestricabilmente legati. Va da sé che rivendicare la necessità di un «ritorno all'umano» per combattere la «crisi di valori del nostro tempo» e difendere le “ragioni narrative” richiamandosi alla grande tradizione romanzesca dell'Ottocento poteva sembrare, in quel tornante cruciale della storia letteraria che sta a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, una posizione culturalmente conservatrice, di retroguardia. Ma, a parte il fatto che, a quell'altezza, la rivista napoletana non era la sola a prendere le distanze dal *nouveau roman*, trovandosi invece in buona compagnia (si pensi soltanto al «Menabò» o a «Nuovi Argomenti»), le riserve espresse nei confronti di ogni eccesso sperimentale, compreso il *pastiche* linguistico o l'impiego massiccio del dialetto, nascevano da una preoccupazione non immotivata e difficilmente contestabile: che la ricerca letteraria, cioè, ripiegasse nuovamente, come era accaduto nel primo dopoguerra, verso forme di disimpegno e di autoreferenzialità astratta e artificiale, spegnendo la tensione conoscitiva e trasformatrice, storicistica e sociale, che aveva caratterizzato la rinascita civile e culturale dei primi anni della Repubblica.

Lo scrittore che «rinunzia ad esercitare la sua pressione sul reale» viene meno, per Pomilio, a un compito preciso, che è quello di «essere un di più – il di più etico-storico, il di più coscienziale – di fronte alla realtà che rappresenta»²; concetto che Carlo Cassola avrebbe tradotto, riprendendo l'immagine pomiliana del «magnetofono»³, ovvero della riproduzione meccanica dei dialoghi dal vivo propria di certo neoverismo letterale degli anni cinquanta, in una formula assiomatica: «scrivere non è trascrivere»⁴. Comunque, se nell'immediato le tesi del gruppo napoletano ebbero la peggio, complice il sopravvento della neoavanguardia, che avrebbe cantato, forse un po' troppo frettolosamente, il *de profundis* al genere romanzo, oggi possiamo affermare che, alla lunga, le istanze psicologiche morali e strutturali difese dalle «Ragioni narrative» si sono riprese la rivincita.

Dentro questa preziosa cornice storico-critica acquistano un altro peso e un'altra risonanza tanto le ricognizioni più mirate su aspetti nevralgici della rivista, come la letteratura postrisorgimentale, quanto le relazioni dedicate ai singoli protagonisti del

sodalizio e ai vari aspetti del loro impegno intellettuale, a seconda dei casi politico o giornalistico, linguistico o letterario. Scorrendo l'indice degli Atti, il lettore di questo fascicolo noterà che, fatte salve le relazioni trasversali sulle «Ragioni narrative», l'attenzione prevalente (ma tutt'altro che esclusiva) è caduta su Pomilio. Mi corre l'obbligo di chiarire, prevenendo la sua eventuale sorpresa, che, al di là della statura obiettivamente svettante dello scrittore abruzzese, ciò è dipeso da una circostanza squisitamente congiunturale: il convegno torinese, quinto della serie, rientra infatti in un programma di iniziative, accademiche e non solo, incoraggiate e patrocinate dal “Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Mario Pomilio”, che ho avuto il piacere e il privilegio di presiedere. In questa veste ufficiale, desidero esprimere a Raffaello Palumbo Mosca i più vivi complimenti per l'ottima riuscita della manifestazione e ringraziare sentitamente «Il Veltro» per l'ospitalità che ci offre.

GIUSEPPE LANGELLA

Note

¹ M. PRISCO, *Introduzione*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 3-4.

² M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960, p. 29

³ *Ibid.*

⁴ C. CASSOLA, *I veleni critici*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 5, 1960, p. 28

«LE RAGIONI NARRATIVE» E UNA TERZA VIA DEL ROMANZO ITALIANO

Sì, noi continuiamo a credere nel romanzo perché continuiamo a credere nell'uomo: e sarà buono e valido ogni romanzo che prima ancora d'essere sperimentale o tradizionale si sia posto il problema della sua *necessità* interiore, senza alcuna premeditazione di poetica ma soprattutto senza negarsi all'uomo. Perché solo là dove uno scrittore non si rifiuta all'uomo fa salvo il diritto alla sua verità morale e poetica insieme: e perché non ci sono solo le cose, come pretendono i *voyers* del *nouveau roman*: ci siamo anche noi.

(M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*)

I saggi qui raccolti seguono al convegno *Riprendere il "discorso interrotto": Mario Pomilio e la riflessione sul romanzo in «Le ragioni narrative»*, che si è svolto all'Università di Torino il 22 e il 23 marzo 2023. Come il titolo esplicitava fin dal principio, più ancora che un'analisi dei singoli autori o delle singole opere, ci si proponeva di indagare il contributo del gruppo napoletano al dibattito coevo su una forma, quella del romanzo, che negli anni Sessanta sembrava arrivata ad un punto di *impasse*. Definitivamente esaurita la pur proficua esperienza neorealista, stretto tra le forze opposte del nuovo e trionfante consumismo capitalistico (che porterà, di lì a poco, alla cultura del best-seller e a quella «editoria senza editori» di cui ha parlato Schiffrin)¹ e delle poetiche oggettivistiche del nuovo sperimentalismo – forze che tuttavia giungevano entrambe a svalutarlo, disarticolarlo e infine negarlo –, il romanzo pareva aver perso il suo legame con il mondo, e con esso anche la sua faticosamente raggiunta rilevanza sociale: «se vi è un genere artistico – scriveva Luigi Incoronato – che sia messo in maggiori difficoltà ove si perde una visione socialmente reale e storica della vita, questo è il romanzo»².

La «crisi» vissuta da Pomilio (e dai suoi compagni di strada) all'alba degli anni Sessanta del

Novecento è quindi, esattamente come quella di Marco Berardi in *La compromissione*, innanzi tutto generazionale e storica (di storia della forma romanzo). Su «Le ragioni narrative» lo testimoniano, tra i molti, Domenico Rea e Michele Prisco. Il primo con un saggio (*Il messaggio meridionale*) che denuncia il permanere, in Italia, della «divisione tra “letteratura e vita nazionale”»³; il secondo ribadendo che compito del romanzo è ancora e sempre «forzare il lettore a interrogarsi su se stesso e il suo destino»⁴, mostrando quindi non tanto un fatto quanto le sue motivazioni profonde. Al di là di ogni sperimentale o neosperimentale tentazione oggettivante e disgregante, il cuore del romanzo rimane l'analisi di un «personaggio uomo» (per dirla con Debenedetti)⁵:

La *necessità* romanzesca non è quella di farci assistere, per esempio, a un delitto compiuto dal signor Rossi, ma quella di farci assistere al signor Rossi capace di compiere un delitto. A questo punto [...] il romanziere può anche, senza mancare al suo imperativo di verità, raccontare una storia tutta diversa da quella del delitto compiuto dal signor Rossi⁶.

Come il nome scelto per la rivista indica chiaramente, insomma, la narrativa – e il romanzo in particolare – avevano ancora delle «ragioni» da indagare e rivendicare; occorreva «illuminare, al di fuori di tutti gli avanguardismi, le vere, necessarie vie della narrativa italiana»⁷. Di più: al di là delle articolate posizioni individuali, e in perfetta coincidenza con il Pomilio degli *Scritti cristiani*, il romanzo non poteva né doveva essere negato quanto rinnovato in vista di un nuovo «umanesimo storicamente operante»⁸.

Se ha ragione Francesco D'Episcopo a sottolineare che un tale progetto è in diretto antagonismo rispetto alla società del *boom* economico come alla comunità artistica coeva – che ha derogato dalla sua funzione di guida etica e spirituale –, ancor più interessante è notare come sembri qui delinearsi una “terza via” del romanzo italiano e della tradizione nazionale, non più compresa attraverso le opposizioni binarie “Tradizione *vs* Avanguardia”, “Realismo *vs* Antirealismo” (o addirittura “Romanzo *vs* Anti-romanzo”). Si tratta insieme di un'opera di conservazione e rinnovamento, di recupero e progetto. Il punto di partenza è senza dubbio la «fiducia nel realismo»⁹, che non prevede però mai, lo sottolinea qui Giorgio Nisini, il semplice riproporsi, al di là delle molte differenze stilistico-formali adottate, delle «tecniche da magnetofono»¹⁰ tipiche di un certo Neorealismo. Come Michele Prisco scriverà a distanza di due decenni nel breve ma intensissimo consuntivo di *Il romanzo italiano del Novecento*, bisognava superare una poetica documentaria e testimoniale verso un'interpretazione più profondamente umana (e umanistica) della realtà:

Occorreva una maggiore e più sincera ricerca d'umanità: sì, l'impegno testimoniale era ancora e sempre preminente, a patto però d'accompagnarlo con la capacità di mostrare quel *di dentro* d'una situazione, che un'opera solamente e strettamente documentaria non può mai dare¹¹.

In altri termini, lo affermava con ancor più precisione Mario Pomilio, il progetto era quello di un romanzo capace di mostrare «il reale storicizzato, passato cioè attraverso l'intero spessore della nostra umanità, con quanto questo comporta in fatto di strutture psicologiche, culturali, ideologiche, morali»¹². Un realismo, dunque, come ricorda qui Dalila Colucci, «fondato nell'uomo ma filtrato dalle idee»¹³.

Forte si sentiva poi l'esigenza di rinnovare il linguaggio stesso del romanzo, ormai sclerotizzato sulla mimesi, se non sulla pura trascrizione del dialetto:

Certo, l'equivoco dilagava, ormai: eravamo a una trascrizione pressoché letterale dei dialetti (senza, ancora, i velleitarismi filologici che dovevano venire di moda più tardi), a una prosa d'uso della nostra letteratura regionale imbarbarita coi modi espressivi della moderna narrativa straniera, alla fatale caduta nelle secche del bozzettismo, così spesso quelle opere dettero l'impressione d'essere come l'eco d'un eco, e certe volte sembrava di leggere Verga tradotto in slang americano e ritornato a noi di riporto ritradotto dall'inglese...¹⁴.

Nella medesima sede, Prisco sembra anche delineare, da Jovine, Brancati e Soldati, passando per, tra gli altri, Cassola e Morante, fino a Parise, quella "terza via" del romanzo cui si è accennato; una terza via che – si usa qui la definizione di Cassola – più ancora che realista potrebbe esser definita «esistenziale»:

L'aver fatto scendere la tragedia, il dramma, l'epos, il pathos, dall'olimpico degli dèi, dei semidei, degli eroi, dei re, dei principi, calandolo nell'animo delle persone comuni, nello scorrere delle vite ordinarie, nei casi quotidiani della vita, e, finalmente, nel nostro tempo anziché in un tempo remoto, ed è in questo senso che si giustifica la qualifica di «realista».

Io per la verità ne preferirei un'altra: «esistenziale». In uno scrittore moderno, la più forte spinta a scrivere è il bisogno di fermare l'esistenza di persone, luoghi, fatti, che per qualche ragione ci sono cari.¹⁵

La suggestione è potente, il lavoro appena iniziato.

RAFFAELLO PALUMBO MOSCA

Note

¹ Cfr. A. SCHIFFRIN, *Editoria senza editori*, Quodlibet, Roma 2019.

² L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, in F. D'EPISCOPO (a cura di), «*Le ragioni narrative*» 1960-1961. *Antologia di una rivista*, Tullio Pironti, Napoli 2012, pp. 48-55: 51.

³ D. REA, *Il messaggio meridionale*, in F. D'Episcopo (a cura di), «*Le ragioni narrative*» 1960-1961. *Antologia di una rivista* cit., pp. 39-47: 43.

⁴ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, in F. D'Episcopo (a cura di), «*Le ragioni narrative*» 1960-1961. *Antologia di una rivista* cit., pp. 139-154: 141.

⁵ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano, 2017. Per l'indubbia influenza esercitata su Prisco e il gruppo di *Le ragioni narrative*, si veda però anche S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Liguori, Napoli, 1967.

⁶ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, cit., pp. 141-42.

⁷ M. PRISCO, *Introduzione*, in «*Le ragioni narrative*», anno I, n. 1, 1960, pp. 3-4.

⁸ Ivi, p. 5. Sul ruolo centrale, di ispirazione e di guida, di Pomilio si veda qui il saggio di Laura Cannavacciuolo, *A proposito del romanzo. Luigi Incoronato in contrappunto*. Sul progetto di un «nuovo umanesimo» in Pomilio si veda R. PALUMBO MOSCA, *Nel "guazzabuglio del cuore umano": Mario Pomilio e il progetto di un nuovo umanesimo*, in «*Sinestesie*» (in corso di stampa).

⁹ M. Prisco, *A proposito del personaggio*, cit., p. 141.

¹⁰ M. POMILIO, *Dialecto e linguaggio*, in *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, p. 52.

¹¹ M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Cesati, Firenze 1983, p. 21; il corsivo è del testo.

¹² M. POMILIO, *La grande glaciazione*, in *Contestazioni* cit., p. 115.

¹³ D. COLUCCI, *Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»*, infra, pp. 60-80.

¹⁴ M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 19-20. In proposito si veda anche M. POMILIO, *Dialecto e linguaggio*, cit.

¹⁵ C. CASSOLA, *Il romanzo moderno*, Rizzoli, Milano 1981, p. 35.

«LE RAGIONI NARRATIVE» DI MARIO POMILIO

L'intervento analizza gli scritti di Pomilio apparsi su «Le ragioni narrative», messi a confronto con le posizioni degli altri collaboratori della rivista. Da quegli scritti emergono molte motivazioni che alimentano anche la produzione narrativa dello scrittore abruzzese. In particolare sono portati in primo piano le analisi sulle opere di De Roberto e Brancati, sul tema Dialetto e linguaggio, e sulla polemica con Salinari.

The essay analyses Pomilio's writings that appeared in «Le ragioni narrative», compared with the positions of other contributors to the journal. From those writings many motivations emerge that also feed the writer's narrative production. In particular, the analyses of the works of De Roberto and Brancati, on the subject of dialect and language, and the controversy with Salinari are brought to the fore.

La mia analisi è incentrata sul versante teorico-critico di Pomilio. Ovviamente, data la mole considerevole degli scritti relativi a quest'ambito, mi limiterò a circoscrivere il mio discorso agli interventi apparsi su «Le ragioni narrative», per far emergere le motivazioni che alimentano e animano anche la produzione narrativa dello scrittore abruzzese. Come è noto, intorno alla rivista napoletana si riuniscono nei primi anni Sessanta, accanto a Rea, altri narratori meridionali (come Incoronato, Prisco, Compagnone, Pomilio) animati, con diverse argomentazioni, dall'esigenza di sostenere le motivazioni affabulatrici assediate e messe in crisi dall'incipiente neoavanguardia e dai nuovi incrementi della realtà industriale. Ad inaugurare il numero di apertura delle «Ragioni narrative», apparso nel gennaio del '60, è una

pagina di presentazione, non firmata, ma presumibilmente ideata da Rea e, stando alle proposizioni che la compongono, avallata altrettanto presumibilmente anche da Prisco e da Pomilio. Nella pagina si registra, a fronte di una stagione di equivoci e di soprassalti involutivi, «oltre che di dilagante aridità nel costume letterario», la necessità di un'«irriducibile fiducia nella narrativa come operazione portata sull'uomo», di un «ritorno all'umano che è la condizione stessa della soluzione della crisi»¹. Tutto questo implica particolari e precise responsabilità dei narratori italiani «nel presente momento storico», la distanza da «tutti gli avanguardismi», dalla «moda» che «va sostituendo il gusto» e dall'«interesse di mercato» che sta soppiantando «il giudizio di valore», e di conseguenza da «ogni chiusura ideologica», da «ogni costituito orientamento od enunciazione di poetica», nella convinzione che «le poetiche nascono dentro i libri e, non fuori e, comunque, non prima»².

Sul fondale disegnato da questa presentazione troviamo immediatamente gli interventi degli ideatori e animatori della rivista. In primo piano si impone l'articolo di Rea, *Il messaggio meridionale*, in cui l'autore di *Una vampata di rossore*, dato alle stampe alla fine degli anni Cinquanta, ribadisce una sua ricorrente riflessione. L'autore nocerino vede nella svolta imposta dalla tragedia bellica la spinta propulsiva di «quell'esplosione culturale convergente verso la riscoperta delle ragioni narrative in senso assoluto e fuori di ogni moda, che fu ben presto per ben precise ragioni con una punta di disprezzo – ora totale – chiamata Neorealismo»³. Rea sottolinea con forza come il movimento neorealista (e quel che esso ha comportato, cioè, stando ai suoi stessi termini, «l'universale presa di coscienza della realtà, che per un lungo periodo di anni era stata rassicurata e conculcata»⁴) si sia esaurito. L'autore è ben consapevole dell'*impasse* in cui sono avvolti i narratori meridionali, ovvero dell'impossibilità di cercare una via d'uscita riproponendo archetipi ottocenteschi nostrani, come dell'urgenza di fare i conti con i grandi esiti letterari della modernità novecentesca europea. Eppure non può fare a meno di registrare che è tutt'altro che esaurita la materia dolorosa, lacerante, primordiale, connessa alla tematica meridionale che nel movimento neorealista aveva trovato un rilancio di virtualità comunicativa. Nello stesso fascicolo appaiono i saggi di Gian Franco Venè (*L'equivoco dei contenuti esemplari*

nella nuova letteratura) e di Luigi Incoronato (*Ideologia e romanzo*). In particolare, in quest'ultimo si segnala la notevole ripresa della tendenza al realismo nella recente letteratura e, pur avendo ben presente che non è compito della critica realizzare i prodotti artistici, l'autore sottolinea che «la chiarificazione dei problemi critici può concorrere a creare un clima umano, morale e culturale che, insieme allo sviluppo di tutta la storia della nazione, favorisca l'opera degli artisti nella direzione del realismo»⁵.

Spicca anche lo scritto *Fuga dal romanzo* (sottotitolo *Appunti sul nouveau roman*) in cui Michele Prisco, denunciando i pericoli insiti nella messa in mora del genere romanzo, procede con una serrata e densa ricognizione dei testi dei principali esponenti dell'*école du regard*: Alain Robbe Grillet, Michel Butor e Nathalie Sarraute. Al di là delle diversità, Prisco constata che ad accomunare quegli scrittori sotto il vessillo dello “sguardo” sia un atteggiamento ugualmente negativo, di rifiuto nei confronti del romanzo tradizionale. Esprimendo la sua apprensione di fronte alla dissoluzione di quella che definisce la «necessità» romanzesca, mira a dimostrare come gli strali lanciati dai *voyeurs* francesi contro il romanzo classico – di specie ottocentesca, costruito con personaggi, vicende, ambienti, sviluppato su un inizio, uno svolgimento, una fine – siano legati anche ad una crisi avvenuta nel rapporto narratore-realtà. La stabilità di una realtà oggettiva è venuta a mancare, con conseguente messa in discussione della forma espressiva tradizionalmente delegata a rappresentare quella realtà.

Al centro del fascicolo inaugurale campeggia poi l'indagine critica, sapiente e dettagliata, di Pomilio sulla vicenda narrativa di Brancati. Pomilio avvia il suo discorso dall'ultimo romanzo dello scrittore siciliano, *Paolo il caldo*, uscito postumo a metà degli anni Cinquanta. Sulla presa d'atto del gallismo brancatiano è colto il bisogno di una nuova dimensione del romanzo: Pomilio individua una svolta in Brancati, che fino a quel momento aveva sentito il comico come la sua più congeniale modalità e tentava ora di allargare le basi del suo realismo, di rispondere alle esigenze di un più profondo impegno umano che gli anni del Dopoguerra avevano imposto alla narrativa. La conseguente polemica di Brancati contro «il sociale nell'arte» non va letta, per

Pomilio, «in chiave reazionaria o come richiamo a una letteratura di evasione, ma semmai come il rifiuto di ogni esteriore sociologismo e un invito a ricordarsi che il romanzo è innanzitutto un'operazione portata sull'uomo e che all'interno dell'uomo il sociale non è altro che una categoria del morale»⁶. Non è difficile individuare nelle argomentazioni di Pomilio il tentativo di postillare la sua stessa poetica, di esprimere implicitamente la sua stessa idea di lavoro critico. Non a caso l'autore del *Quinto evangelio* sente l'esigenza di precisare che «il nostro intento non è di fornire il classico “saggio critico” quanto di studiare la vicenda di uno scrittore in una certa situazione storica e di trapasso»⁷. Tanto più significativa si presentava quella vicenda di fronte ad una «nuova letteratura d'evasione che sembra aver dimenticato che le perenni ragioni della narrativa consistono nell'umano, e che c'è un tipo di impegno, la scoperta dell'umano, al quale non si può rinunciare senza rinunciare alla narrativa stessa»⁸. Interrogando le altre sue opere, *Don Giovanni in Sicilia*, *Il bell'Antonio*, *Il vecchio con gli stivali*, *Il comico nei regimi totalitari*, Pomilio investiga quindi il nesso che Brancati stabilisce tra dittatura politica e dittatura di costume, la mitologia da lui configurata del costume siciliano fuori del tempo e fuori della storia, la sperimentazione del gusto per il grottesco in chiave di scoperta polemica contro il fascismo e la guerra. Su tale strada a un certo punto Brancati, annota ancora Pomilio, si accorge che il comico non gli appare più «un modulo sufficiente» e cerca «di uscirne fuori come da una pastoia – la pastoia dell'intelligenza che frena il sentimento – per condurre su un altro fronte i suoi attacchi alla realtà e produrre con altri mezzi il suo nuovo tentativo di scalata al romanzo»⁹.

Non mi soffermo distesamente sul secondo intervento di Pomilio, *Dialecto e linguaggio*, apparso sul secondo numero delle «Ragioni narrative» che, prendendo le distanze dalle posizioni di Pasolini tese a ridurre la questione del dialetto a questione strumentale, ripercorre con un'avveduta prospettiva storiografica (attraverso Dante, Machiavelli, Manzoni fino a Gadda, Vittorini, Pasolini e Mastronardi) l'intrusione del dialetto nella lingua nazionale. Desidero piuttosto richiamare l'attenzione su un saggio apparso nel luglio del '60 sul quarto numero della rivista, dichiaratamente declinato su un'impostazione teorico-programmatica sin dal titolo: *Metodologia critica e critica*

metodologica. Come è di consueto, in Pomilio la discussione di questioni metodologiche non si nutre però di astrattezza teorica, ma trae alimento da precisi oggetti testuali. Anche stavolta si parte dalle riflessioni sollecitate da un libro pubblicato in quei giorni, *Miti e coscienza del decadentismo italiano* di Carlo Salinari, che sin dall'inizio aveva dato origine ad un intenso dibattito letterario e politico. Né poteva essere altrimenti se si considera la figura dell'autore, eminente accademico, critico letterario ma anche politico di spicco del partito comunista, attivo partigiano, che negli anni della Resistenza aveva partecipato all'attentato di via Rasella. Dell'indagine di Salinari Pomilio apprezza il tentativo di restituire la critica ad un severo storicismo, e per questa via mirante ad approdare ad una visione generale dell'uomo. La prospettiva di Salinari, tuttavia, mostra i suoi limiti quando, stringendo eccessivamente il nesso tra ideologia e poesia, deduce troppo direttamente dalla condanna di un'ideologia la condanna globale d'uno scrittore. È il caso della triade D'Annunzio, Pascoli e Fogazzaro, in cui risultati poetici erano cercati fuori della loro sensibilità più strettamente decadente:

Salinari riesce benissimo, riesce anzi stupendamente finché si tratta di darci la storia della non poesia, ma, tutto teso a risolvere la personalità dei nostri decadenti nei paludamenti ideologici in cui si avvolsero, è stato costretto a considerarne le riuscite come tregue o eccezioni, e a ricadere per questa via in quella critica del malgrado alla quale aveva manifestato l'intenzione di contrapporsi¹⁰.

È il caso dell'*Alyone*, la cui riuscita poetica è attribuita da Salinari a una tregua del superomismo dannunziano. Pomilio ribadisce invece il suo scetticismo nei confronti di ogni schema metodologico che non sappia rinnovarsi volta per volta a contatto con l'opera esaminata e, coerentemente con questa consapevolezza, mostra come Salinari sia di frequente condizionato da un'obbedienza troppo rigida alle sue premesse. Proprio in questo punto viene colta la smagliatura nella pur strettissima e benemerita rete storicistica di Salinari: quella che Pomilio definisce «l'estetica della conoscenza»¹¹ del critico marxista attende ancora di essere chiarita, approfondita, liberata, per usare i termini del suo esaminatore, dai suoi trabocchetti. Su questa base, Pomilio allarga il suo discorso alla necessità di una rigorosa distinzione tra i modi

dell'esperienza artistica e di quella ideologica, cosa che Salinari non sembra tenere in debito conto. È una qualità propria dell'opera dell'artista quella di costringere ad accettarla rinunciando a verificarla, a discutere se è vero o falso ciò che vi è detto. In altri termini, si potrà anche dissentire in sede filosofica dal pensiero leopardiano, ma dal momento in cui quel pensiero è divenuto materia d'arte, noi consentiamo con esso, senza preoccuparci di discuterlo totalmente. Pomilio tiene a segnare con una forte sottolineatura la specificità del linguaggio artistico, diverso da quello di un filosofo o di uno scienziato, che in quanto tale non si pone mai come definitivo, proponendosi sempre come base di una ulteriore discussione. L'espressione artistica non cerca la nostra convinzione, ma la nostra partecipazione.

Quasi in diretta prosecuzione di tale prospettiva, nel numero successivo, il quinto delle «Ragioni narrative», uscito nel settembre del '60, Pomilio pubblica lo scritto *La serrata ideologica*. Anche in questo caso si parte da una concreta vicenda storico-letteraria: quella della «Voce» di Prezzolini, il cui merito è individuato nell'aver avvertito l'insufficienza del tipo tradizionale del letterato italiano, umanisticamente staccato dalla partecipazione viva ai dibattiti del proprio tempo, e nell'aver tentato quindi la riconversione della letteratura in cultura. È significativo che Pomilio, scorrendo le pagine della «Voce», sottolinei di vedervi coesistere, al di là delle pur evidenti tendenze irrazionalistiche, atteggiamenti di intellettuali molto diversi: da Salvemini ad Amendola a Croce, Gentile, Papini, Soffici, fino a Slataper a Jahier e Boine. In quella coesistenza, Pomilio trova la conferma di ciò che cerca per la sua stagione, cioè la dismissione di ogni chiusura ideologica e il conforto del dibattito, quella che egli definisce «la moralità del dialogo»¹². Che Pomilio guardi ai suoi giorni, all'impegno della discussione perseguito dagli animatori delle «Ragioni narrative», lo dimostra una sua esplicita dichiarazione laddove rivela «una sorta di malinconia nel considerare come siano diverse le condizioni d'oggi e come si faccia sempre più difficile, per il letterato odierno, la possibilità del dialogo», in un contesto, dominato da «vere e proprie serrate ideologiche», da «un settarismo della specie peggiore e tipicamente conformistico»¹³. Spostandosi ad esaminare direttamente la situazione culturale del suo tempo, il critico-scrittore indica in quelle conformistiche serrate

ideologiche «il male peggiore che affligge l'odierna nostra cultura e ne rende così difficile il dialogo»¹⁴. Cambiando la stessa fisionomia del letterato va cambiando quella dei raggruppamenti, nel senso che non ci si raggruppa più in nome di un problema, di una poetica, di una sensibilità comune, ma piuttosto in vista di un predominio, di un monopolio culturale. La serrata ideologica, afferma Pomilio, si sa come si svolge: per essa non conviene occuparsi dell'avversario, bisogna tener conto solo di chi ci dà ragione. Ciò che è certo – questa la conclusione dell'articolo – «è che quello che abbiamo segnalato rappresenta uno degli aspetti più vistosi della dilagante aridità nel costume letterario che noi denunziavamo inaugurando questa nostra rivista»¹⁵. Ma è proprio in questo bisogno di tornare a parlarne che Pomilio ripone la convinzione che «in esso consiste una delle ragioni più profonde del dramma che la nostra cultura sta oggi vivendo»¹⁶.

Nel successivo fascicolo della rivista, il n. 6 (e precisamente nello scritto *L'antirisorgimento di De Roberto*), Pomilio valuta quindi *I Viceré* come l'esplosione di un crudo disinganno di fronte a quella grande illusione tradita che fu per il Sud il 1860 (si badi che Pomilio scrive le sue note giusto un secolo dopo). In tal senso bisogna parlare dell'opera di De Roberto come d'un romanzo dell'anti-Risorgimento, nella misura in cui nel Mezzogiorno il Risorgimento non svolse neppure uno dei grandi compiti assegnatigli, non riuscendo ad operare un ricambio nelle classi al potere. Senza intrattenermi oltre su questo pur importante saggio di Pomilio, vorrei invece portare sul proscenio la discussione suscitata dal suo intervento *Metodologia critica e critica metodologica*, riversata e da lui commentata nel numero 7, il penultimo delle «Ragioni narrative». In quella discussione intervengono: Giuliano Manacorda, Ornella Sobrero e Carlo Salinari, da cui era partito lo scritto di Pomilio. A suggellare gli interventi un corsivo conclusivo dello stesso Pomilio.

Manacorda esprime la sua perplessità sul carattere folgorante del godimento artistico proclamato da Pomilio, affermando che nessun giudizio estetico potrebbe nascere senza la conoscenza razionale e mai con un atto di partecipazione mistica. Non è possibile, afferma risolutamente Manacorda, gustare esteticamente il *Paradiso* senza conoscere (il che non vuol dire condividere) la filosofia di Dante. Manacorda

respinge come insostenibile l'idea espressa da Pomilio che le opere d'arte posseggano la qualità di farci consentire con ciò che l'artista intende dire, anteriormente a ogni giudizio di verità. Per Manacorda quel giudizio di verità è dato nell'istante stesso in cui diamo l'assenso estetico. A proposito dei *Promessi Sposi*, è l'autentica conoscenza della realtà italiana a costituire il romanzo come un momento fondamentale della conoscenza delle prospettive dell'Ottocento: Manzoni ci dice non solo quali erano le reali condizioni del Seicento ma anche il giudizio che l'Ottocento (nell'atto stesso in cui lo pronuncia) ha dato di quel secolo. Vi è ancora da aggiungere che non solo i due piani della conoscenza coincidono fra loro, ma entrambi contribuiscono a costruire il nostro criterio di conoscenza del reale. Inversamente, un giudizio monco sulla società avrebbe decretato la nullità anche estetica, sia rispetto al Seicento che all'Ottocento e al Novecento. Manacorda arriva così a leggere nella negazione di qualsiasi necessità e funzione della critica la posizione di Pomilio, per il quale l'opera d'arte andrebbe accettata senza l'intervento del giudizio conoscitivo. Dal momento che per Manacorda la critica è precisamente giudizio conoscitivo, essa non servirebbe a nulla perché, anche ammesso che si possa continuare a esercitarla sull'opera d'arte, non avrebbe nulla da aggiungere a ciò che è stato rivelato da un'illuminazione repentina e totale. Dunque, Manacorda vede nella posizione di Pomilio la messa a punto di una concezione dell'arte come fatto tutto alogico e sentimentale che agisce sul lettore in maniera diretta e immediata, escludendo il tragitto del giudizio e della concordanza razionale.

Nel suo intervento Ornella Sobrero prende, al pari di Pomilio, le distanze da Salinari. Si ritiene l'analisi del Decadentismo compiuta da quest'ultimo molto approfondita e ricca di spunti, ma più adatta a fissare la cultura storica di un'epoca che a spiegare la personalità artistica degli scrittori che pure l'hanno espressa. La critica di Salinari, attentissima a storicizzare, persuade meno nell'analisi estetica: forse, così come aveva già affermato Pomilio, manca ad essa la componente del bello. Salinari, infine, non può non constatare che il suo commentatore ha respinto tutto il suo libro, anche quella ricostruzione storica che pure ha mostrato di apprezzare. Respinge quindi la principale riserva espressa da Pomilio, per il quale le riuscite

estetiche dei vari artisti sono considerate come una regola o un'eccezione nell'ambito dei miti del Decadentismo. Il gusto come folgorazione, come immediata capacità di aderire al bello, come riproduzione ingenua in noi stessi dell'opera d'arte, secondo quanto sostenuto da Pomilio, rientra per il critico marxista in un'estetica irrazionalistica, nella quale l'arte sia concepita come intuizione pura; non ha più diritto di cittadinanza appena venga concepita come processo storicamente determinato. Solo un continuo passaggio dal testo al contesto e da questo a quello può invece offrire la verifica oggettiva di quanto suggerito dal testo: in tal modo si ha una completa storicizzazione di tutti gli elementi che concorrono alla sintesi artistica. Salinari conclude rivolgendosi a Pomilio con queste parole: «i tuoi dubbi cadrebbero se riuscissi a persuaderti che il pathos dell'opera d'arte è appunto sempre un pathos storico»¹⁷.

Ma veniamo alla replica conclusiva di Pomilio, che è quella che più ci interessa. Il redattore delle «Ragioni narrative» ribadisce la sua argomentazione principe, cioè che la partecipazione estetica non è mai di tipo ideologico, intendendo con ciò quello che l'artista intende dire anteriormente e indipendentemente da ogni giudizio di verità. Questo spiega perché possiamo gustare esteticamente certe opere d'arte lasciateci da civiltà scomparse, rimaste del tutto staccate dalla nostra e delle quali ignoriamo strutture sociali, cultura, costumi, filosofia, persino gli stessi autori che hanno la capacità di provocare in noi emozione e godimento. Non le riteniamo puro documento archeologico. Perciò «abbiamo considerato belle certe sculture dei Maya prima ancora di sapere a quali simboli si riferissero»¹⁸. Non è da confondere il concetto di conoscenza artistica con quello di conoscenza documentaria o sociologica. Su tali presupposti Pomilio critica ciò che Raffaele Covi scrive nel suo saggio su *Meridione e letteratura*, condannando in blocco i tre quarti della letteratura meridionale proprio in base ad un criterio ideologico, accusandola di difetto di conoscenza della vera realtà meridionale e dei suoi problemi vitali o presunti tali. Allo stesso modo Pomilio condivide quello che esprime Sciascia circa i limiti del *Gattopardo*, cioè che altra è la realtà siciliana, altra è la realtà rappresentata nel romanzo di Tomasi: «eppure la carica poetica di quel libro è là e nessuno la smuove»¹⁹. Il gusto

e la sensibilità rischiano di essere le grandi vittime d'ogni operazione in cui la poesia la si voglia far passare attraverso la porta obbligata di una rigida impostazione. Lo stesso discorso è esteso al racconto *Interno familiare*, raccolto nel *Mare non bagna Napoli* della Ortese. Insomma, per Pomilio si può credere nella possibilità di commisurare l'opera d'arte al grado di conoscenza da essa fornita della realtà, ma anche al «“di più” rispetto a questa ch'essa mette in circolazione, ai valori cioè da essa elaborati»²⁰, che arricchisce l'uomo nel suo pensare, nel suo sentire, nel suo stesso operare storicamente. Proprio da qui bisogna ripartire per intendersi sulla funzione dell'artista e sul significato stesso dell'arte. «E non dubito che ci riusciremmo»²¹: con tali parole Pomilio sigilla il suo intervento.

ANTONIO SACCONE

Note

¹ *Presentazione*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 3-4.

² *Ivi*, p. 4.

³ D. REA, *Il messaggio meridionale*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, p. 10.

⁴ *Ivi*, p. 6.

⁵ L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, p. 25.

⁶ M. POMILIO, *La doppia crisi di Brancati*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, p. 72.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 73.

⁹ *Ivi*, p. 97.

¹⁰ M. POMILIO, *Metodologia critica e critica metodologica*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 4, 1960, pp. 13-14.

¹¹ *Ivi*, p. 27.

¹² M. POMILIO, *La serrata ideologica*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 5, 1960, p. 172.

¹³ *Ivi*, p. 172-73.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 175.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. SALINARI, Intervento sul tema *Metodologia critica e critica metodologica*, in «Le ragioni narrative», anno II, n. 7, 1961, p. 169.

¹⁸ M. POMILIO, Intervento sul tema *Metodologia critica e critica metodologica*, *ivi*, p. 172.

¹⁹ *Ivi*, p. 175.

²⁰ *Ivi*, p. 176.

²¹ *Ivi*, p. 177.

CRITICA E TEORIA NELLE «RAGIONI NARRATIVE»

Il saggio indaga l'intreccio di motivi critici e teorici che ha caratterizzato la rivista «Le ragioni narrative», pubblicata a Napoli fra 1960 e 1961 e della cui redazione facevano parte, fra gli altri, Mario Pomilio, Michele Prisco e Domenico Rea. In particolare, il saggio si sofferma sulle riflessioni, sviluppate in vari contributi ospitati sulla rivista, relative alla voce narrante. Se da un lato sembra essere rivendicata l'esigenza di rendere quest'ultima pienamente percepibile, dall'altro viene affermata un'idea di matrice modernista, per cui chi racconta deve il più possibile eclissarsi. L'ultima parte del saggio prova invece a contestualizzare «Le ragioni narrative» sul più ampio sfondo del dibattito che fra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta si è realizzato sulle pagine delle riviste letterarie italiane.

The essay investigates the combination of critical and theoretical motifs that characterized the journal «Le ragioni narrative», published in Naples between 1960 and 1961 and founded, among others, by Mario Pomilio, Michele Prisco and Domenico Rea. In particular, the essay focuses on the remarks, developed in many essays published in the journal, regarding the narrative voice. On the one hand, the authors of such articles advocate for the need to make the narrative voice plainly evident; on the other hand, they seem to assume a modernist perspective, arguing that the narrator must eclipse himself as much as possible. The last part of the essay attempts to situate «Le ragioni

narrative» within the broader debate developed in the Italian literary journals of the late 1950s and early 1960s.

Premessa

Che «Le ragioni narrative» sia stato un importante laboratorio critico credo sia un'affermazione difficile da contestare. Fra le pagine della rivista fondata a Napoli nel 1960 ha preso corpo un'idea di letteratura, se non una vera e propria poetica, sostanziata attraverso prese di posizione, dibattiti, rivendicazioni critiche. Ma un ruolo importante in questo senso hanno giocato anche considerazioni di ordine teorico, relative in particolare alla forma dei testi e alle tecniche narrative. Si tratta di considerazioni nient'affatto scontate e, soprattutto, mai disgiunte dal momento interpretativo, dal giudizio sui testi; a esso, anzi, erano spesso intrecciate, all'insegna di una dinamica critica che è forse utile indagare. In primo luogo, perché permette di definire meglio la "linea" delle «Ragioni narrative» e anche di cogliere alcune possibili contraddizioni sottese ai ragionamenti dei suoi redattori. In secondo luogo, perché aiuta a mettere in prospettiva la rivista: a contestualizzarla sullo sfondo del dibattito critico sviluppatosi fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, e insieme a ragionare su come le idee che ne erano alla base suonino oggi, su quanto risultino attuali o inattuali.

1. Un'«operazione portata sull'uomo»

«Le ragioni narrative» venne pubblicata per soli otto numeri, di cui l'ultimo doppio, nell'arco di poco più di un anno: il primo numero è del gennaio 1960, l'ultimo dell'aprile-giugno 1961. La casa editrice era la napoletana Pironti, mentre la redazione era composta da Mario Pomilio, da Michele Prisco (che della rivista fu anche il direttore responsabile), da Luigi Incoronato, Leone Pacini Savoj, Domenico Rea e Gian Franco Venè, cioè da alcuni dei più importanti intellettuali di stanza a Napoli nel secondo dopoguerra. A essi, di numero in numero, si unirono vari collaboratori, fra cui Salvatore Battaglia, Carlo Salinari, Leonardo Sciascia.¹

Un'avventura molto breve, insomma, che peraltro si chiuse per motivi non del tutto chiari². E un'avventura apparentemente molto compatta. «Le ragioni narrative» è stata una rivista i cui contributi sono tutti in qualche modo riconducibili a un'idea di fondo, a un intento programmatico messo nero su bianco nell'editoriale che apre il primo numero. Editoriale “di servizio”, dovuto più che sentito (*«avremmo preferito che la rivista si fosse presentata da sola»*), in cui si legge che in un periodo *«di equivoci e di pericolosi ritorni involutivi, oltrechè di dilagante aridità nel costume letterario»* la rivista intende farsi portavoce delle ragioni di una narrativa *«come operazione portata sull'uomo»*, che abbia cioè *«l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro d'interesse; e che pertanto intervenga positivamente – nella misura in cui l'arte è in grado di farlo – nella risoluzione della crisi di valori del nostro tempo ai fini, essenzialmente, di quel ritorno all'umano che è la condizione stessa della soluzione della crisi»*³.

Da questo intento, cui segue la precisazione che la rivista si occuperà in particolare di narrativa italiana, discende appunto una tensione critica che ne attraversa tutti i numeri e che si concretizza in varie forme. Anzitutto, in articoli incentrati su singoli testi o autori. Nel primo numero c'è un saggio di Pomilio su Vitaliano Brancati e uno di Venè su Vasco Pratolini; nel secondo, Prisco si confronta con l'opera di Corrado Alvaro e Incoronato con quella di Luigi Capuana; e andando avanti si trovano altri saggi su scrittori per lo più italiani (solo il terzo numero, dedicato alla questione del personaggio, ospita saggi su autori stranieri, nello specifico su Tolstoj, Dostoevskij, Stendhal e D.H. Lawrence). Ci sono poi interventi su questioni più ampie, come il rapporto fra industria e letteratura o il tentativo da parte degli scrittori meridionali di svincolarsi da una rappresentazione oleografica della realtà locale; e poi ci sono sezioni o interi numeri dedicati a un particolare argomento (il numero 6, per esempio, è tutto incentrato sul 1860 e la narrativa italiana) e ancora racconti scritti sia da membri della redazione (Compagnone, Prisco) che da altri autori (Aldo De Jaco, Sergio Civinini, Enrico Panunzio, Marcello Venturi).

In tutte queste occasioni si ritrovano, variamente declinate, le parole chiave presenti nell'editoriale. In particolare, si insiste sull'indispensabile centralità del personaggio nell'economia romanzesca, e insieme sul fatto che la preoccupazione prin-

cipale del romanziere dev'essere la rappresentazione dell'uomo nella sua problematicità esistenziale. A suggerirlo sono passaggi del genere: «il romanzo è anzitutto un'operazione portata sull'uomo»; «le perenni ragioni della narrativa consistono nell'umano, [...] c'è un tipo d'impegno, la scoperta dell'uomo, al quale non si può rinunciare senza rinunciare alla narrativa stessa»; «uno scrittore realista, anche nel raccontare una storia del tutto individuale, non può non avvertire e cogliere cosa questo implichi nello sviluppo del dramma del suo personaggio»; «la forza d'un narratore consiste nella sua capacità di creare dei personaggi»; «[l]a verità dell'arte è tutta affidata a questa sua funzione di svelare e ricostruire l'autenticità dell'uomo, l'unità della sua coscienza, il fitto ordito della sua vicenda interiore»⁴.

In un certo senso, si può dire che i testi che si succedono di numero in numero sono leggibili come altrettante declinazioni di una poetica, nonostante nell'editoriale si precisi che la rivista intende «*impostare il dialogo al di là d'ogni precostituito orientamento od enunciazione di poetica*», nella convinzione che «*le poetiche nascono dentro i libri e non fuori e, comunque, non prima*»⁵.

Con ciò non voglio dire che un pezzo vale l'altro, o che il trattamento riservato a testi, autori e questioni sia perfettamente omogeneo lungo tutto il corso della rivista. Gli stili critici di chi contribuì alle «Ragioni narrative» sono fra loro profondamente diversi. Limitandoci ai tre nomi più noti, tanto Pomilio è rigoroso e documentato, nel senso che nelle sue analisi mobilita sempre ampi riferimenti storici e teorici, quanto Prisco è concettualmente meno denso ma forse criticamente più affilato, mentre Rea è dei tre il più immediato e sferzante. Con un'immagine che Francesco Durante darà della redazione, si potrebbe parlare di un «gruppo di solisti»⁶, di personalità critiche ben distinte ma che lavoravano fianco a fianco in nome dello stesso obiettivo, accomunate dall'intento di rivendicare il valore conoscitivo della forma-romanzo in un momento storico in cui da più parti quest'ultima veniva contestata.

2. Contro l'impersonalità narrativa?

Detto questo, è interessante il fatto che nel contesto della riflessione portata avanti dalla rivista si inseriscano considerazioni che spostano il discorso su un piano più astratto, meno immediatamente legato al contenuto dei testi. È il caso di saggi come quelli che Venè e Renato Bertacchini pubblicano rispettivamente sul primo e sul quarto numero. A dirla in estrema sintesi, si tratta di tentativi di ragionare sulla categoria di realismo, nel primo caso triangolando il Lukács dei *Saggi sul realismo* con Gramsci e De Sanctis, nel secondo discutendo *Mimesis* di Auerbach, che era uscito da poco (l'edizione italiana è del 1956) e che di fatto è preso a modello, come testo che propone il modo giusto di concepire il realismo («la sua notevolissima scoperta – scrive Bertacchini – sta appunto nell'averci indicato la genesi funzionale del realismo moderno, nella trattazione seria e drammatica del quotidiano»)⁷.

Ma si pensi anche a *Ideologia e romanzo*, il saggio che Incoronato pubblica sul primo numero della rivista, nel quale si discute dello specifico del romanzo in quanto genere letterario – genere che si trova in difficoltà «ove si perda una visione socialmente reale e storica della vita»⁸. Peraltro, l'attacco del saggio è straordinariamente simile a quello di un altro testo, di sei anni successivo e molto più noto, cioè l'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* di Roland Barthes, che si apre così: «[i]nnumerevoli sono i racconti del mondo. In primo luogo una varietà prodigiosa di generi, distribuiti a loro volta secondo differenti sostanze come se per l'uomo ogni materia fosse adatta a ricevere i suoi racconti...»⁹; mentre quello di Incoronato comincia in questo modo: «[l]'esigenza umana del narrare si è precisata in forme e generi diversi nel corso della storia. In ogni società si è narrato in un modo particolare. L'esigenza umana del racconto è universale, ma nel processo storico si determina di volta in volta»¹⁰.

Sono però altri i saggi su cui vorrei soffermarmi; saggi dall'andamento più programmaticamente polemico, come quello di Prisco sul primo numero della rivista, *Fuga dal romanzo* – forse il più noto fra tutti quelli pubblicati sulle «Ragioni narrative».

Si tratta di un testo in cui Prisco si scaglia apertamente contro il *nouveau roman* e i suoi principali esponenti, cioè Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Nathalie Sarraute (ma nel discorso rientra anche Samuel Beckett), le cui opere presenterebbero differenze ma anche tratti – ovvero, per Prisco, *difetti* – comuni. Sono tre quelli su cui Prisco si sofferma, e coincidono con gli ingredienti costitutivi del *nouveau roman* che Robbe-Grillet aveva indicato in *Una via per il romanzo futuro*: l'enfasi posta sugli oggetti (per i romanzieri in questione – scrive Prisco – «[i]l mondo è prima ancora d'essere qualcosa»), l'assenza di eventi dotati di peso narrativo («alla vicenda è sostituita la situazione»), ma anche di personaggi a tutto tondo («a volte non siamo neppure di fronte a dei personaggi, ma a dei registratori meccanici»)¹¹. Tutti aspetti evidentemente inaccettabili alla luce dei valori “umanistici” professati dalle «Ragioni narrative» – e infatti Prisco non esita a sottolinearlo.

C'è però un altro aspetto, cioè un altro difetto, su cui Prisco si sofferma; un aspetto che ha più strettamente a che fare con il modo in cui la materia narrativa è lavorata. Si tratta dell'assenza di un “filtro narrativo”, ovvero della più totale impassibilità di chi racconta. A proposito della *Jalousie* di Robbe-Grillet, Prisco scrive che «lo scrittore si annulla, non tenta di dare alla storia alcun messaggio o significato», tanto che «l'opera trova il suo senso in sé stessa, è fine a sé stessa». Così facendo, abdicerebbe «senza volerlo, alla sua necessità, che è, ci sembra, la fondamentale e indistruttibile ragion d'essere d'ogni opera narrativa»¹². È l'idea, vulgata, dell'oggettività narrativa così come praticata dagli autori dell'*école du regard*; e anche in questo caso è un'idea che non può che risultare inaccettabile per un gruppo di autori, e critici, i quali puntano a valorizzare la componente umana dell'arte narrativa e il coinvolgimento sentito di chi racconta nelle storie cui dà voce. Come Prisco sintetizzerà più di vent'anni dopo, quando ormai il *nouveau roman* era da tempo esaurito, «non ci sono solo le cose, come pretendono i voye[u]rs del nouveau roman: ci siamo anche noi»¹³.

Il punto è che non si tratta di un rilievo isolato, qualcosa che solo Prisco nota. Ci sono anche altri articoli in cui questa idea emerge e che non riguardano il *nouveau roman*. Perché, va detto, quest'ultimo non è il solo idolo polemico delle «Ragioni narrative». A essere guardati con sospetto sono anche altri autori e altre esperienze

apparentemente molto lontane dalla nuova scuola francese. Redattori e collaboratori della rivista se la prendono per esempio con i rondisti – «ragni pazienti e paghi della loro splendida tela»¹⁴, cioè della “bella pagina” –, più in generale con i fautori del “bello scrivere”, che avrebbero posto «*in sottordine problemi di struttura, di tematica, di ideologia*»;¹⁵ si diffida della «critica linguistica e stilistica di tipo spitzeriano», rea di aver liquidato lo storicismo e «incoraggiato [...] certi nostri sperimentalismi»¹⁶. Ma soprattutto vengono guardati con sospetto gli scrittori che ricorrono al dialetto: i principali indiziati sono Pasolini, Mastronardi e Testori. E con sospetto viene guardato anche il Gadda del *Pasticciaccio*.

La cosa può stupire, perché è difficile pensare a due romanzi più diversi del *Pasticciaccio* e della *Jalousie*, per citare due titoli usciti nel 1957. Eppure, la ragione del sospetto, come nel caso degli scrittori dialettali, è la stessa: cioè il troppo di mimetismo, la troppa adesione, da un lato, alle cose, dall'altro alla parlata dei personaggi; come se in entrambi i casi chi racconta rinunciasse a prendere posizione e a far sentire la sua voce, lasciando che a parlare sia la realtà che ha di fronte. Lo spiega bene Pomilio in un saggio, sul secondo numero della rivista, dedicato al dialetto in letteratura. Riprendendo, e in parte quasi parafrasando, un intervento notissimo e coevo di Calvino, Pomilio scrive così:

La marea dell'oggettività risale anche verso di noi: risale coi dialetti, con le tecniche al magnetofono di cui ama parlare Falqui, con la tendenza dello scrittore a cercare il bello attraverso la pura prassi mimetica, con la sua rinunzia ad esercitare la sua pressione sul reale e ad essere un di più – il di più etico-storico, il di più coscienziale – di fronte alla realtà che rappresenta¹⁷.

E poi, a proposito di Gadda, scrive che il *Pasticciaccio* costringe a domandarsi «quale sia la funzione effettiva del narratore, se egli debba essere o no un di più rispetto alla propria materia e se egli non sia comunque in dovere di non allentare, al disopra della materia, quella tensione scrittore-lettore da cui solo può scoccare il sentimento di quest'ultimo»¹⁸.

Siamo prima dell'avvento della narratologia strutturalista: Prisco e Pomilio non distinguono chiaramente fra autore e narratore – a entrambi manca il lessico, come a chiunque a quest'altezza. Ma è significativo che entrambi tendano a spostare il ra-

gionamento dallo specifico dei testi a un piano più astratto e a interrogarsi sul rapporto fra mezzi espressivi e realtà rappresentata. Soprattutto, è significativo che questa riflessione si associ a una rivendicazione di poetica – di poetica delle forme, potremmo dire. Il ragionamento sulla meccanica narrativa, e più precisamente, con il lessico che verrà, sulle dinamiche enunciative dei testi presi in esame, porta entrambi a rivendicare la necessità di un'istanza che si frapponga fra la realtà e la pagina, che filtri azioni, parole e cose, e che così facendo consenta al lettore di percepire queste ultime nella giusta prospettiva.

Chi racconta, insomma, deve far sentire la sua voce, non può nascondersi o annullarsi dietro la realtà rappresentata. «Scrivere non è trascrivere», afferma del resto Carlo Cassola sul quinto numero. Tanto più che agendo in questo modo si finirebbe dalla parte del “nemico”. In riferimento all'uso del dialetto, sempre Cassola scrive infatti che «la mimesi della realtà linguistica diventa inevitabilmente feticismo della parola: dietro lo scrittore impegnato ricompare così il letterato puro, l'accademico, l'esteta: l'eterno dannunziano italiano»¹⁹. A suggerire che chi rappresenta una realtà “dialettale” non si comporta in modo diverso da chi investe tutte le proprie risorse sullo stile invece che sui contenuti: come quest'ultimo trascurerebbe la realtà raccontata, e così facendo agirebbe in senso estetizzante, mettendo da parte ogni autentica vocazione realistica.

3. Un modernismo moderato

Seguendo questo ragionamento, sembra che gli autori delle «Ragioni narrative» si schierino contro l'impersonalità narrativa e perorino il ritorno a un narratore forse non onnisciente, ma certamente “udibile”, la cui azione e il cui punto di vista siano chiaramente percepibili. Eppure, in diverse occasioni questa idea viene di fatto contraddetta. Per esempio, in un articolo su Alvaro, già citato, Prisco sottolinea come l'autore calabrese abbia saputo sì recuperare le istanze romanzesche contro il rondismo, ma allo stesso tempo gli rimprovera di avere schiacciato i suoi personaggi con delle «intrusioni moralistiche»: i gesti, le parole e i pensieri dei protagonisti di *Gente in Aspromonte* «partecipano, sino al risentimento, d'una costante intrusione moralistica

che li pone involontariamente nel limbo dei personaggi emblematici più che nutrirli di passione e di carne»²⁰. Il “troppo” di narratore, suggerisce Prisco, impoverisce i personaggi, li schiaccia e li priva di autonomia. E sempre Prisco ribadisce il concetto in un articolo – sul terzo numero – che apre una sezione dedicata al personaggio, dove ad Anna Banti e ad Alberto Moravia vengono mosse critiche simili a quelle rivolte ad Alvaro. In *Artemisia* si realizzerebbe un «continuo contrappunto fra il personaggio che vive le sue vicende e l'autrice che lo spiega o lo commenta al lettore», mentre nella *Romana* «la dissonanza fra il linguaggio della popolana che racconta le proprie vicende e l'autore che dietro al personaggio s'affaccia di continuo, stride sino al punto di compromettere del tutto la verità artistica di Adriana»²¹.

Ma il ragionamento tende anche a generalizzarsi, nel senso che Prisco sembra mettere nero su bianco una serie di precetti a cui chi scrive dovrebbe attenersi: «Sarà buona ogni storia che ci rappresenterà l'uomo dall'interno, nella sua profondità»; «[l]a necessità romanzesca non è quella di farci assistere, per esempio, a un delitto compiuto dal signor Rossi, ma quella di farci assistere al signor Rossi capace di compiere un delitto»; «un romanziere che fa sfoggio d'intelligenza è un narratore che non sta ai patti: egli non può chiedere mai al lettore d'essere creduto sulla parola, deve soltanto introdurlo nel suo mondo»²². E poi Prisco conclude scrivendo che

[i]l romanziere non è affatto un demiurgo, se mai un testimone, e la sua autenticità di narratore si guadagna a prezzo dell'umiltà davanti ai suoi personaggi [...]. In questa resistenza e quasi autonomia morale del personaggio rispetto all'autore (che può esserne anche il descrittore, anche il giudice, ma mai il padrone), risiede il particolare carattere di verità che assume la finzione del romanzo»²³.

Sono parole vicine a quelle che pochi anni prima – sempre nel 1957 – aveva usato Käte Hamburger per spiegare in cosa consiste lo “specifico” della finzione²⁴. Ma soprattutto sono parole che suggeriscono come l'idea di romanzo a cui Prisco tende sia un'idea – diremmo oggi – di matrice modernista: per cui la “vera” narrativa è quella che valorizza la complessità interiore dei personaggi e mette in crisi ogni istanza che pretende di tenere sotto controllo il mondo della storia.

Non si tratta di un'idea espressa solo da Prisco. Benché in modo meno esplicito, anche altri redattori e collaboratori la sostengono. Non è un caso se a più riprese

vengono elogiati scrittori come Proust, Kafka e Joyce²⁵, ma anche Henry James e le idee da quest'ultimo espresse nell'*Arte del romanzo* (che era stato da poco tradotto in italiano):

noi possiamo intendere oggi l'intensità e il valore della ricerca da parte del James narratore, di un romanzo che sia soprattutto "arte" rappresentativa della realtà (e tutti gli esperimenti tecnici di James, dall'uso della struttura drammatica all'adozione di un "punto di vista" che dia organica unità alla vicenda della rappresentazione, derivano da simili premesse)²⁶.

L'idea che l'azione di chi racconta debba percepirsi chiaramente sembra dunque scontrarsi con l'idea che la realtà rappresentata, tanto più quando si tratta della realtà interiore dei personaggi, debba essere la vera protagonista.

Va detto, però, che questa seconda idea, e più in generale l'ideale modernista che le è sotteso, non vengono mai portati alle estreme conseguenze, anzitutto nel senso che la tenuta complessiva della forma-romanzo e dei suoi caposaldi non deve essere mai messa a repentaglio. È significativo, per esempio, che sia elogiato solo il "primo" Joyce: nel saggio di Cassola ricordato nel paragrafo precedente si legge che «[q]uando Joyce era premuto dall'ispirazione, ha scritto *Dubliners*», mentre «[q]uando Joyce non aveva più nulla da dire, ha scritto *Finnegans Wake*»²⁷. E poi è significativo che Prisco stesso veda in Proust, Joyce, Kafka, Faulkner «gli scrittori che più hanno incrinato alla base e *all'interno*, si badi, un edificio che sembrava indistruttibile, aprendo il campo alle nuove esperienze e preparando indirettamente questa specie di ascetismo del romanzo puro, questo gusto, per antitesi, dell'estremo rigore»²⁸. Gli ultimi grandi autori, in un certo senso: i quali hanno però legittimato gli esperimenti delle generazioni successive, di fatto precludendo alla dissoluzione delle fondamenta romanzesche. Una prospettiva, questa, che i redattori delle «Ragioni narrative» vedono inverarsi mentre scrivono e dietro cui sembrano cogliere una specie di mutamento di paradigma. Nel saggio di Incoronato ricordato nel secondo paragrafo si legge che «il romanziere borghese si è trasformato pian piano in un nuovo Amleto, costretto a chiedersi sempre se credere o non credere nel suo linguaggio, in tutta la tessitura tradizionale del realismo narrativo borghese»²⁹: e forse si può cogliere

sullo sfondo – senza che, anche in questo caso, ci siano le parole per nominarlo – lo spettro del postmoderno di là da venire.

In altri termini, si potrebbe dire che l'opzione che emerge dalle pagine delle «Ragioni narrative» sia quella di un modernismo moderato, che, come dicevo, non pregiudica mai le fondamenta romanzesche: eventi, personaggi e voci narranti non possono assottigliarsi fino a diventare impalpabili. E ciò, io credo, avviene in nome di una doppia intenzione. Da un lato, quella di gettare un ponte verso il romanzo del primo Novecento, in questo modo mettendo fra parentesi ciò che è avvenuto nel mezzo: prosa d'arte, neorealismo, rigurgiti decadentisti. Dall'altro lato, l'intenzione è forse quella di immunizzarsi contro l'ondata sperimentale che avrebbe caratterizzato gli anni Sessanta e di cui probabilmente i redattori delle «Ragioni narrative» avevano frainteso almeno in parte le ragioni – e di conseguenza lo specifico formale.

Dico questo pensando per esempio al fatto che Cassola cita Flaubert come un modello a cui tendere, ma nel farlo sembra non tenere conto che proprio i *nouveaux romancier* consideravano Flaubert un maestro. Ne fa fede il fatto che lo stesso Robbe-Grillet vedesse una continuità fra il lavoro suo e dei suoi sodali e quello dell'autore di *Madame Bovary*³⁰, o che pochi anni dopo, nel 1965, Sarraute scrivesse un saggio intitolato *Flaubert il precursore*, in cui argomentava la centralità di Flaubert nella contemporaneità letteraria³¹. D'altra parte, quando nell'ultimo numero Prisco scrive che «è anacronistico e ci fa sorridere» leggere frasi della serie «Alla morte del nonno andammo a stabilirci...»³², sta usando lo stesso argomento con il quale Robbe-Grillet indicava l'esigenza di liquidare un modo vecchio (ottocentesco) di fare romanzo³³. Insieme, sta indirettamente contraddicendo il se stesso che in *Fuga dal romanzo* riabilitava la celeberrima frase di Valéry («la marchesa uscì alle cinque»), spiegando che

[p]iazzata a un certo punto d'un romanzo, avvolta in un certo clima, illuminata dalla luce di certi fatti o, al contrario, oscurata da essa, quella frase che presa isolatamente sembra davvero l'estremo esempio della banalità, può caricarsi invece d'una suggestione molto più intensa di questo verso perfetto di *Narcisse*: *Que tu brilles enfin, terme pur de ma course...*³⁴.

Più in generale, l'interpretazione che viene data del *nouveau roman* sembra non cogliere il fatto che esso è da considerarsi non tanto come la negazione, ma piuttosto come la radicalizzazione dell'idea modernista per cui il romanzo deve valorizzare i personaggi e il loro punto di vista. Calvino scriveva che «la “nouvelle école” volta le spalle a tutto tranne che alla psicologia»³⁵, ma era lo stesso Robbe-Grillet a sottolineare il fatto che nei romanzi suoi e di altri autori a lui vicini

L'uomo è presente ad ogni pagina, ad ogni riga, ad ogni parola. Anche se vi si trovano molti oggetti, e descritti con minuzia, c'è sempre e innanzi tutto l'occhio di chi vede, il pensiero che li rivede, la passione che li deforma. Gli oggetti dei nostri romanzi non hanno mai una presenza che prescinda dalle percezioni umane, reali o immaginarie³⁶.

4. Le ragioni narrative nella rete delle riviste

Su questi e su altri passaggi apparentemente contraddittori che si incontrano sfogliando la rivista bisognerebbe riflettere meglio, anche per verificare quanto le idee esposte fra le sue pagine abbiano trovato riscontro nei lavori del gruppo, quanto insomma la produzione di Pomilio, Prisco, Rea e altri sia in linea con la poetica elaborata sulle «Ragioni narrative». E sarebbe anche interessante valutare in che modo la linea critico-teorica seguita dalla rivista e l'opzione di una sorta di modernismo moderato si inseriscono nel dibattito coevo, in particolare in quello che si realizza sulle pagine di altre riviste.

Per quanto riguarda la prima questione, al momento non sono in grado di azzeccare alcuna ipotesi: sarebbe necessaria un'analisi sistematica dell'opera degli autori in questione, non solo, peraltro, limitatamente ai dintorni temporali in cui «Le ragioni narrative» venne pubblicata³⁷. Rispetto alla seconda questione, posso invece solo suggerire qualche spunto di lavoro. A cominciare dalla constatazione che c'è chi non concorda affatto con le rivendicazioni portate avanti dalle «Ragioni narrative». Se si dovesse citare una sola rivista ai suoi antipodi, questa sarebbe senz'altro «Il verri». Non in senso programmatico, anche perché «Il verri» non nasce come una rivista con un programma rigido, ma in nome della valorizzazione di specifici fenomeni e autori. Si pensi, in particolare, al numero 2 dell'aprile 1959, quasi interamente

dedicato al *nouveau roman*, con *Una via per il romanzo futuro* di Robbe-Grillet tradotto da Renato Barilli e poi testi di Butor, Beckett e interventi critici – come quelli dello stesso Barilli o di Edoardo Sanguineti – che legittimano la loro operazione; senza contare, ovviamente, lo spazio che sulle sue pagine sarà occupato dai testi della neoavanguardia.

Dall'altro lato, però, va detto che «Il verri» è tutto sommato isolato. All'altezza dei primi anni Sessanta il *nouveau roman* e più in generale il romanzo cosiddetto sperimentale sono guardati per lo più con sospetto, e i motivi di questa diffidenza non sono così diversi da quelli esposti da Prisco e da altri autori delle «Ragioni narrative». Il nome più noto è probabilmente quello di Calvino, che sul secondo numero del «Menabò» pubblica il già ricordato *Il mare dell'oggettività*, in cui mette in guardia contro i rischi cui va incontro una letteratura che punti alla più totale neutralità. E sempre sul «Menabò», stavolta sul quinto numero, Raffaele Crovi definisce «gratuite bizzarrie» gli esperimenti letterari dei *nouveaux romancier* e di altri autori sperimentali³⁸. Ma è altrettanto significativo il fatto che nel 1959 «Nuovi argomenti» avesse lanciato un'inchiesta intitolata *9 domande sul romanzo* e rivolta ad alcuni dei più importanti scrittori del tempo; la terza domanda chiedeva un parere sull'*école du regard*, e quasi tutti risposero in modo perplesso, fino agli estremi di Cassola e Bassani: se per il primo le idee alla base del movimento sarebbero delle «scempiaggini»³⁹, per il secondo l'«impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale»⁴⁰. Che è un'idea, quest'ultima, consonante rispetto a quella esposta nell'editoriale che apre «Le Ragioni narrative», dove si allude, in modo effettivamente criptico, al fatto che «la pressione industriale si eserciti suscitando e potenziando artificiosamente certe avanguardie per imporre determinati gusti e trarne profitti immediati»⁴¹. E forse consuona anche con quella su cui Prisco chiude *Fuga dal romanzo*: «Che il *nouveau roman* nasca, in Francia, col gollismo, è una coincidenza o il segno, e il sintomo, d'una particolare situazione politica?»⁴². Sta di fatto che nei primi anni Sessanta i redattori delle «Ragioni narrative» non sono i soli a nutrire qualche dubbio rispetto agli sperimentalismi in circolazione. E preciso *nei primi anni Sessanta*: perché nel giro di pochi anni le riviste citate, assieme a molte altre, daranno ampio spa-

zio alla letteratura sperimentale, mentre nessuno dei redattori delle «Ragioni narrative» guarderà mai di buon occhio quel genere di esperienza.

Varrebbe poi la pena riflettere sul fatto che negli stessi anni in cui Pomilio, Prisco e gli altri redattori delle «Ragioni narrative» intavolano una riflessione sul concetto di realismo, e più ampiamente sugli “ismi” che a partire dagli anni Cinquanta si stavano consolidando, sfaldando o riproponendo, tutte le più importanti riviste italiane ragionano sulla questione. Faccio solo un esempio fra i molti possibili. Nel 1959, pochi mesi prima dell’“inizio” delle «Ragioni narrative», «Nuova corrente» dedica un intero numero a un dibattito a più voci sul realismo e su un contesto – quello della narrativa italiana contemporanea – in bilico fra retaggi neorealisti e «il ritorno delle avanguardie [...] in veste “disimpegnata”». Obiettivo dichiarato, verificare l'impressione che «col venir meno del clima di appassionata volontà di rinnovamento del Dopoguerra la cultura italiana ha perduto qualcosa di prezioso, la cui eredità sarebbe insano lasciar perdere, come la fregola passeggera d'una stagione, anche se quell'esperienza ha fruttato in parte discorsi errati, confusi e poco approfonditi e opere non sempre soddisfacenti»⁴³. Anche in questo caso, le parole non sono così distanti da quelle dell'editoriale delle «Ragioni narrative» da cui ho cominciato, dove si parla di «pericolosi ritorni involutivi». Così come ritorna a più riprese fra le pagine della rivista l'idea che con la stagione neorealista non si sia ancora finito di fare i conti, ovvero che *«il problema da essa posto non è ancora esaurito»*⁴⁴.

Un'altra volta, insomma, le posizioni espresse dalle «Ragioni narrative» non sono isolate, ma si inseriscono in un contesto critico in cui è fortissima l'esigenza di ripensare i concetti di realismo e di impegno, e più in generale di ragionare sul ruolo che la letteratura – quella narrativa anzitutto – può svolgere in un nuovo contesto sociale e culturale.

Conclusioni

Vorrei chiudere con qualche considerazione di ordine generale, provando a tenere «Le ragioni narrative» alla giusta distanza. Se oggi, a sessant'anni dalla pubblicazione, si pensa al dibattito sulla letteratura in senso lato sperimentale che fra anni

Cinquanta e Sessanta iniziava a maturare, è probabile che la prima reazione sia quella di vedere nelle rivendicazioni portate avanti dalla rivista una posizione di retroguardia, o quantomeno di scarsa disponibilità a capire le ragioni narrative, o anti-narrative, dell'altra parte. In nome di un'idea tutto sommato convenzionale di romanzo "ben fatto", viene rifiutato un intero orizzonte culturale, un modo diverso di guardare il mondo e di restituirlo sulla pagina. Anche rispetto a un saggio come *Il mare dell'oggettività*, che per «Le ragioni narrative» è un vero punto di riferimento, la posizione di Prisco, Pomilio e degli altri redattori appare meno equilibrata, ovvero meno dialettica. Calvino chiudeva il suo saggio invitando a considerare in modo non così schiettamente negativo la «letteratura dell'oggettività», pensandola come una sorta di nuova «letteratura della coscienza»⁴⁵; insieme, suggeriva la possibilità che la forma di conoscenza promossa dai fautori dell'oggettività letteraria portasse a una nuova presa di coscienza della realtà circostante, a uno «scatto attivo e cosciente»⁴⁶. Nulla di più lontano, a ben vedere, dalla linea portata avanti dalle «Ragioni narrative».

D'altro canto, verrebbe da dire che i redattori della rivista ci avevano visto giusto, ovvero che la storia ha dato loro ragione. E non solo perché la stagione dello sperimentalismo – almeno di un certo sperimentalismo – è rimasta isolata, ma perché l'idea di una letteratura che mette al centro l'uomo e il suo rapporto problematico con la realtà è tornata a echeggiare spesso in anni recenti, per esempio nei vari dibattiti, più o meno convincenti, sul ritorno del realismo. Quando si legge, in un libro come *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma, che i più importanti autori degli ultimi anni «pongono al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali», e che «[l]a vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali»⁴⁷, non si può non riconoscere che l'opzione su cui più di sessant'anni fa aveva puntato «Le ragioni narrative» è stata quella destinata a trionfare, a spuntarla sul piano delle poetiche, nonostante sul breve termine, all'inizio degli anni Sessanta, tutto sembrasse suggerire il contrario.

Senza contare ciò che da ormai diversi anni si scrive intorno a modernismo e neomodernismo⁴⁸. Se si pensa al modernismo come a un movimento che inizia a fine Ottocento, attraversa il Novecento e lambisce l'estremo contemporaneo, allora «Le ragioni narrative» potrebbe ritagliarsi un ruolo nel contesto di questa riflessione. Posto che sia condivisibile l'idea che la rivista porti avanti rivendicazioni di matrice modernista; e posto che si condivida l'idea di un lungo modernismo, di un secolo e oltre attraversato dalla stessa tensione ideologica.

E poi, certo, rileggere «Le ragioni narrative» significa calarsi nel pieno di quel «secolo dei manifesti» – per citare il titolo di un libro curato da Giuseppe Lupo⁴⁹ – in cui le riviste svolgevano un ruolo fondamentale, in cui erano ancora il luogo di incubazione di un'idea di letteratura e il momento di un confronto o, spesso, di un conflitto. Probabilmente, al di là dei contenuti specifici, di rivendicazioni e prese di posizione, di letture in cui la riflessione critica si intrecciava a considerazioni teoriche, uno dei motivi per cui vale ancora la pena prendere in mano «Le ragioni narrative» sta anzitutto nella possibilità che essa ci dà di metterci in contatto con un mondo lontano dal nostro, con uno spazio simbolico – quello delle riviste – che col passare degli anni rischia di risultare sempre più distante.

FILIPPO PENNACCHIO

Note

¹ Maggiori informazioni sulla rivista si possono trovare in F. D'EPISCOPO, *Le ragioni di una rivista*, in ID. (a cura di), *«Le ragioni narrative» 1960-1961. Antologia di una rivista*, Pironti, Napoli 2012, pp. 5-35; A. CARBONE, *«Le ragioni narrative» a Napoli negli anni Sessanta*, in I. CROTTI, E. DEL TEDESCO, R. RICORDA, A. ZAVA (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2011, vol. I, pp. 67-74; in vari saggi raccolti in F. PIERANGELI, P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo, Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Edizioni Studium, Roma 2014, e nel breve profilo sul sito di *Circe*, dove la rivista è interamente consultabile: <<https://r.unitn.it/it/lett/circe/le-ragioni-narrative>> (ultima consultazione: 31 ottobre 2023).

² In F. D'EPISCOPO, *Le ragioni di una rivista*, cit., p. 7 si allude a problemi economici e alla «ferma e suicida volontà dei redattori di conservare la rivista a Napoli».

³ S.A., s.t., in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 3-4 (corsivi nell'originale).

⁴ Le prime due citazioni provengono da M. POMILIO, *La doppia crisi di Brancati*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 72 e 73; la terza da L. INCORONATO, *La poetica di Luigi Capuana*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960, p. 44; la quarta da M. PRISCO, *Alvaro e il personaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960, p. 76; l'ultima da S. BATTAGLIA, *Il realismo elegiaco di Cassola*, in «Le ragioni narrative», anno II, n. 5, 1960, p. 35.

⁵ S.A., s.t., cit., p. 4 (corsivi nell'originale).

⁶ F. DURANTE, *Un gruppo di solisti. Il carteggio Pomilio-Rea*, in F. PIERANGELI, P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 83-92.

⁷ R. BERTACCHINI, *Aspetti e problemi del realismo*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 4, 1960, p. 69.

⁸ L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, p. 20.

⁹ R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto* (1966), trad. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Bompiani, Milano 1969, p. 7.

¹⁰ L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, cit., p. 16.

¹¹ M. PRISCO, *Fuga dal romanzo (appunti sul nouveau roman)*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 124 (corsivo nell'originale), 125, 138. Prisco chiama *Una voce* [non una via] per il romanzo futuro il saggio di Robbe-Grillet, che venne pubblicato per la prima volta sulla *Nouvelle Revue Française* nel luglio 1956; all'altezza della pubblicazione dell'intervento di Prisco, il saggio di Robbe-Grillet non era stato ancora tradotto in italiano (la prima traduzione verrà pubblicata pochi mesi dopo sul «Verri»; cfr. il quarto paragrafo di questo saggio).

¹² Ivi, p. 132.

¹³ ID., *Il romanzo italiano contemporaneo*, Franco Cesati, Firenze 1983, p. 28.

¹⁴ ID., *Alvaro e il personaggio*, cit., p. 75.

¹⁵ ID., *A proposito del personaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 3, 1960, pp. 16, 13 (corsivi nell'originale).

¹⁶ M. POMILIO, *Metodologia critica e critica metodologica*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 4, 1960, p. 6.

¹⁷ ID., *Dialetto e linguaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960, p. 29. Il saggio di Calvino è *Il mare dell'oggettività*, originariamente pubblicato sul secondo numero del «Menabò» nel 1960 e poi raccolto nel 1980 in *Una pietra sopra*. Lo si può leggere in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 52-60.

¹⁸ M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, cit., p. 32.

¹⁹ C. CASSOLA, *I veleni critici*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 5, 1960, p. 28.

²⁰ M. PRISCO, *Alvaro e il personaggio*, cit., p. 77.

²¹ ID., *A proposito del personaggio*, cit., pp. 17, 12 (corsivi nell'originale).

²² Ivi, le prime due citazioni a p. 8, la terza a p. 17 (corsivi nell'originale).

²³ Ivi, p. 18 (corsivi nell'originale).

²⁴ K. HAMBURGER, *La logica della letteratura* (1957), a cura di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015.

²⁵ Dal canto suo, Prisco apprezzava molto anche l'opera di Katherine Mansfield, come si rileva da un'intervista rilasciata a Gioconda Marinelli e leggibile in M. PRISCO, *Una vita per il romanzo*, a cura di G. Marinelli, Edizioni del Delfino, Napoli 1998, p. 12; ringrazio Giorgio Nisini per la segnalazione.

²⁶ R. BERTACCHINI, *Aspetti e problemi del realismo*, cit., p. 82, n. 14.

²⁷ C. CASSOLA, *I veleni critici*, cit., p. 29.

²⁸ M. PRISCO, *Fuga dal romanzo...*, cit., pp. 120-121 (corsivo nell'originale).

²⁹ L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, cit., p. 20.

³⁰ Cfr., per esempio, A. ROBBE-GRILLET, *A cosa servono le teorie?*, in *Il nouveau roman* (1963), trad. di L. De Maria e M. Militello, introduzione di L. De Maria, Sugar, Milano 1965, pp. 39-45.

³¹ N. SARRAUTE, *Flaubert il precursore*, in *Valéry e l'elefantino, Flaubert il precursore* (1986), trad. di L. Fazio, Einaudi, Torino 1988.

³² M. PRISCO, *La macchina della sopraffazione*, in «Le ragioni narrative», anno II, n. 8-9, 1961, p. 28.

- ³³ Cfr. sempre A. ROBBE-GRILLET, *Di alcune nozioni scadute*, in *Il nouveau roman*, cit., pp. 55-72.
- ³⁴ M. PRISCO, *Fuga dal romanzo...*, cit., pp. 121-122.
- ³⁵ I. CALVINO, *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi argomenti», anno VII, n. 38-39, 1959, p. 10.
- ³⁶ A. ROBBE-GRILLET, *Romanzo nuovo, uomo nuovo*, in *Il nouveau roman*, cit., p. 142.
- ³⁷ Silvia Cavalli ha provato a ragionare in quest'ottica, prendendo in considerazione due romanzi di Prisco: cfr. *Contro il "nouveau roman": Michele Prisco nel dibattito sulla narrativa contemporanea*, in «Studi novecenteschi», anno XLIX, n. 104, 2022, pp. 301-318. Il saggio di Cavalli è utile anche, più in generale, per ricostruire il contesto letterario in cui «Le ragioni narrative» apparve.
- ³⁸ R. CROVI, *La trasformazione di realtà*, in «Il menabò», anno IV, n. 5, 1962, p. 331.
- ³⁹ C. CASSOLA, *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi argomenti», anno VII, n. 38-39, 1959, p. 13.
- ⁴⁰ G. BASSANI, *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi argomenti», anno VII, n. 38-39, 1959, pp. 3-4.
- ⁴¹ S.A., s.t., cit., p. 4.
- ⁴² M. PRISCO, *Fuga dal romanzo...*, cit., p. 138.
- ⁴³ S.A., *Perché realismo, oggi*, in «Nuova corrente», anno VI, n. 16, 1959, n.p.
- ⁴⁴ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, cit., p. 14 (corsivo nell'originale).
- ⁴⁵ I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, cit., pp. 59, 60.
- ⁴⁶ Ivi, p. 56.
- ⁴⁷ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 61-62.
- ⁴⁸ Il bilancio più recente è quello di T. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- ⁴⁹ G. LUPO, *Il secolo delle riviste. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di G. Langella, Aragno, Torino 2006.

LE METAMORFOSI DEL ROMANZO: POMILIO CRONISTA LETTERARIO DEL «MATTINO»

L'articolo esamina il corpus delle recensioni che Mario Pomilio ha dedicato alla narrativa italiana contemporanea sulle pagine del quotidiano napoletano Il Mattino nell'arco di oltre un trentennio (dagli anni Sessanta agli Ottanta). Se ne ricava il profilo di un cronista letterario aggiornatissimo e capace di far dialogare la propria poetica con le istanze proposte dai romanzieri di stampo classico e da quelli sperimentali. L'opzione per una letteratura d'idee, non priva di riflessi filosofici e morali, attiva connessioni tra l'esercizio della critica e la produzione narrativa coltivata in proprio dall'autore abruzzese. Emerge, inoltre, lo stretto legame tra l'attività giornalistica, concepita da Pomilio anche in ottica civile, e le problematiche etiche, religiose ed ideologiche che animavano il dibattito culturale italiano.

The essay examines the corpus of reviews that Mario Pomilio dedicated to contemporary Italian fiction in the pages of the Neapolitan newspaper Il Mattino over a period of more than thirty years (from the 1960s to the 1980s). The result is the profile of an up-to-date literary chronicler, capable of bringing his own poetics into dialogue with the instances proposed by classic and experimental novelists. The option for a literature of ideas, not deprived of philosophical and moral reflections, activates connections between the exercise of criticism and the narrative production cultivated on his own by the author. What also emerges is the close link between the journalistic activity, also conceived by Pomilio from a civil perspective, and the ethical, religious and ideological issues that animated the Italian cultural debate.

Dal momento in cui si è precisata la sua vocazione di romanziere – all’altezza dell’esordio nel 1954 con *L’uccello nella cupola* – Mario Pomilio ha iniziato a ridefinire i propri interessi di lettore e critico; difatti, ai dotti studi su Petrarca¹ e Cellini, alle raccolte di saggi e ai volumi monografici dedicati al Verismo, a Verga, a Scarfoglio², alla linea modernista Pirandello-Svevo³, si affiancano, per poi prendere il sopravvento dopo il 1966, le disamine del panorama letterario coevo e le recensioni dei libri dei narratori in attività. Il nuovo orientamento pomiliano rivolto verso l’analisi della produzione contemporanea e la meditazione sulle trasformazioni del genere principe della prosa (un’indagine che non disdegna di applicare gli strumenti filologici e retorici, ma che privilegia la storia delle forme) comporta anche la diversificazione delle sedi editoriali, in linea con i contesti culturali di riferimento per ciascuna azione “militante” dell’aspirante accademico scopertosi giornalista culturale.

Dall’inizio degli anni Cinquanta – e con intensità significativa dalla metà del decennio – fino agli ultimi mesi di vita, la firma dello scrittore abruzzese compare con regolarità sulle maggiori testate nazionali, senza distinzioni tipologiche giacché Pomilio distribuiva con equanimità i propri–interventi tra quotidiani popolari e rinomate riviste culturali (senza mai stipulare rapporti contrattuali con rotocalchi di costume e attualità, come avrebbe invece fatto il suo amico Michele Prisco, testa di ponte della critica militante nel campo dell’editoria di consumo). L’elenco delle sedi di pubblicazione degli articoli di Pomilio sarebbe lunghissimo e, nel rinviare per un approfondimento alla preziosa *Bibliografia d’autore* approntata da Paola Villani e Giovanna Formisano⁴, mi limito a ricordare «La Fiera Letteraria», «Il Caffè», «Prospettive meridionali», *Il Popolo*, «Nord e Sud», «A.B.C.», *La Gazzetta del Popolo*, «Humanitas», «Dimensioni», «L’Approdo Letterario», *La Discussione*, *Avvenire*, «Studi Cattolici», *L’Osservatore romano*, «Il Ragguaglio librario», *Il Gazzettino*. Le collaborazioni di maggior respiro e durata, da cui emerge l’impegno di Pomilio come recensore e polemista attento ai fenomeni minimi o macroscopici in atto sulla scena letteraria e ai temi caldi del vivace dibattito contemporaneo, riguardano i quotidiani *Il Mattino* di Napoli, *Il Tempo* di Roma e il settimanale cattolico torinese «Il nostro

tempo», le cui pagine culturali erano dirette da Maria Pia Bonanate⁵: da queste tribune di larga udienza Pomilio rivolgeva appelli, disquisiva di scuola, delle inquietudini postconciliari, delle casacche vestite dagli intellettuali coinvolti in una novella *trahison de clercs*, rievocava ambienti e paesaggi del natio Abruzzo e di Napoli, sua città d'elezione. Si tratta di argomenti affrontati anche sugli altri fogli per i quali scriveva, mentre di preferenza egli largiva le recensioni, le proprie riflessioni di poetica e gli scritti pertinenti alla letteratura (con riferimento alla produzione e alla ricezione, secondo un'interessante prospettiva prossima alla sociologia della letteratura) al *Mattino*, al *Tempo* – a partire dal 1974 – e a «Il nostro tempo» (sporadicamente dal 1954 e con cadenze fisse dal 1973).

Il giornalismo ha rappresentato per Pomilio una palestra in cui esercitare il proprio acume critico oltretutto una camera di compensazione tra le preponderanti attitudini artistiche, intese alla lettura introspettiva dei fatti morali, e una vigile sensibilità – mai venuta meno – nei confronti di eventi e fattori di carattere politico e sociale. Paola Villani ha mostrato quanto risulti decisiva l'esperienza giornalistica per incanalare simili istanze civili entro il percorso di un intellettuale schivo come l'autore di Orsogna:

Il giornalismo si offriva anche come strumento per mordere il reale, raccordo tra letteratura e vita, e insieme anche come patente di una presenza al suo tempo. È l'ingresso di uno scrittore “postero di se stesso” nella “storia” (termine così denso e polivalente, centrale per l'autore). [...] È una vocazione civile, una partecipazione alla storia che mai si interrompe, e trova testimonianza proprio nel giornalismo, in particolare negli anni Ottanta, durante i quali progressivamente si diradano gli articoli letterari e s'intensificano gli articoli d'opinione, di taglio politico o comunque civile⁶.

Ad ogni modo, la ricca messe di articoli dedicati nel corso di un trentennio alla narrativa dei contemporanei costituisce un osservatorio non meno rilevante per cogliere le modificazioni degli assetti culturali e ideologici nell'Italia del benessere post-boom. La militanza del Pomilio recensore si colloca in una fase cruciale dell'evoluzione della forma romanzo nell'Italia del secondo Novecento. Uscita dalle “secche” della lenta agonia del modello neorealista – documentario, cronachistico e

segnato dalla semplificazione dei linguaggi e dei piani strutturali – la narrativa italiana si dibatteva tra l'intimismo del romanzo borghese, l'attrazione per le indagini di costume (Arpino, Cassieri, Patti), i ripiegamenti del romanzo storico riportato in auge dal *Gattopardo*, la mimesi del reale (di taglio e folgorazione neoespressionista) raggiunta per le vie dell'uso "contraffatto" del dialetto in Pasolini, Mastronardi, Testori o mediante gli schemi sociologici utili alla resa del mondo industriale (Ottieri, Bianciardi, Bigiaretti e, in chiave di deformazione lirica, Volponi), e infine i sentori della crisi dell'ottica umanistica sancita dal Nouveau Roman e le soluzioni suggerite dai fautori della nascente Neoavanguardia, mirate a dissolvere la diegesi tradizionale secondo traiettorie «schizomorfe» e straniamenti. Autori fuori quadra come Morante, Calvino, Fenoglio, Bonaviri, Tobino, Meneghello, Parise vedranno riconosciuta solo in anni successivi la centralità delle loro opere. L'attività di vaglio dei valori in corso da parte di Pomilio sulla terza pagina del *Mattino* non può prescindere da due circostanze "collaterali": la partecipazione tra il 1960 e il 1961 al gruppo della rivista «Le ragioni narrative», diretta dall'amico Michele Prisco e la direzione, condivisa con Prisco e Guido Nocera, della collana di narrativa *Parallelo 40* per l'editore bolognese Cappelli. Se la rivista pubblicata da Pironti permette a Pomilio di coniugare l'agio delle trattazioni approfondite di natura accademica con la reattività alle manifestazioni contingenti dell'attualità letteraria, bisognerà tuttavia guardarsi dall'accomunare le posizioni dell'inquieto scrittore abruzzese a quelle dei robusti e sanguigni narratori della scuola partenopea, novellisti amanti della pagina densa e gremita di tipi umani o romanzieri che introducono negli spessori d'ombra delle loro opere un che di torbido e di macchinoso (a contraggenio rispetto alla manzoniana *clarté* che conferisce armonia e ariosità alla scrittura del Nostro).

Pomilio persegue una personale linea di ricerca e di polemica avanzando rimozioni nei riguardi della stanca eredità neorealista, dell'abuso del dialetto in funzione del pittoresco o di una chimerica autenticità popolare, della «glaciazione» delle componenti umane e morali della narrativa operata dall'idolatria verso la tecnica (anti)romanzesca promossa dal Gruppo 63 e dai suoi satelliti sperimentali. Bersagli grossi, si dirà, e solo in parte condivisi dai sodali delle «Ragioni narrative».

Pomilio appare infatti in sintonia soprattutto con Prisco, con il critico “puro” Renato Bertacchini e, limitatamente a un certo approccio sociologico alle dinamiche editoriali, con Gian Franco Vené. I “viscerali” del nucleo dei fondatori, Compagnone e Rea, pur con la stima per i loro tentativi di rinnovare al di là dell’oleografia la narrazione di Napoli, dovevano apparirgli troppo inclini all’assurdo, al barocco e alle spirali babeliche nonché al riconoscimento di una crisi irreversibile del personaggio uomo (notazione valida per il solo Compagnone). La formicolante opulenza carnale di figure e trame delle opere di Rea⁷ è agli antipodi rispetto ai drammi d’anima di Pomilio e questa divergenza non era passata inosservata all’autore di *Gesù, fate luce*, se interpreto bene la punzecchiatura contenuta in un articolo in cui Rea lamenta la scarsa plausibilità delle rappresentazioni della figura del prete nella nostra letteratura (si ricordi che l’influenza di Salvatore Battaglia, futuro autore di *Mitografia del personaggio*, aleggiava sui discepoli napoletani). La frecciata contro gli austeri preti pomiliani, in preda alle ansie del *combat spirituel*, mi pare inequivoca:

I sacerdoti in Francia hanno dato vita a personaggi famosi, combattutissimi, evocano un mondo di fiamme, di drammi interiori su cui, per restare in un limite contemporaneo, hanno vissuto e con onore uomini come Bernanos e Mauriac: due spiriti non retri. Se lo scrittore italiano parla di un sacerdote e gli conferisce attributi, spirituali, bernanosiani, immediatamente tra scrittore e lettore si stabilisce un patto ingannevole, perché il lettore sa bene di essere sul punto di avviarsi verso una lettura inverosimile, o molto poco verosimile, il che è quasi peggio. Dietro le spalle sia del lettore sia dello scrittore vi è una sola tradizione realistica e attendibile: la boccaccesca e ridanciana⁸.

Maggiore affinità di vedute si può riscontrare con i saggi di Bertacchini, autore di vaste campiture critiche (ad esempio, una pregevole panoramica sugli sviluppi della letteratura triestina) persuaso della necessità per il romanziere di non abdicare agli obiettivi conoscitivi, all’indole interrogante e alla pregnanza saggistica della prosa, che per essere narrativa non deve comunque negarsi alla forza del pensiero incarnato nei dilemmi etici dei personaggi. Il passo seguente rivela una visione dello statuto del romanzo moderno perfettamente concorde con quella pomiliana:

Una letteratura veramente attiva è sempre una letteratura di idee. Come potrebbe un romanziere d'oggi rinunciare ad essere, nel tempo stesso, un moralista, uno psicologo, un sociologo e via dicendo? E allora, perché ostinarsi a voler separare il romanzo realista dal romanzo di idee, in una antinomia inconciliabile, quasi che il romanzo realista debba nascere necessariamente dall'assenza di idee e viceversa il romanzo saggistico, il romanzo ideologico e filosofico sia esso ad esaurire tutte le possibilità di rappresentazione razionale del reale?⁹

In merito alla collana *Parallelo 40*, si potrà ricorrere alle parole dello stesso Pomilio che, in una recensione all'edizione di un memoriale di Maxime Du Camp, ne ripercorreva la vicenda ricordando che essa è «nata con lo scopo di “stampare o ristampare opere di particolare significato e di sicuro affidamento letterario, che contribuiscano a una più approfondita conoscenza della realtà meridionale”»¹⁰. In effetti, la selezione dei pochi volumi pubblicati dal 1963 al 1968 rivela una gestione attenta più al rispetto di un preciso programma culturale, inteso all'indagine sulle sorti del realismo nella tradizione meridionale dell'Otto-Novecento, che alle ragioni di mercato. Pomilio, Prisco e Nocera optano per classici dimenticati del secolo XIX quali *La nana* del siciliano Emanuele Navarro della Miraglia, corredato di un'introduzione di Leonardo Sciascia, e *La cabala. Tre racconti napoletani* di Vittorio Del Gaizo. Il versante novecentesco è presidiato dal pugliese Enrico Panunzio con *I signori scaduti* (1966), dal casertano Leonardo Gallo con *L'olivo selvatico* (1964) e dal romanzo *Mio padre Adamo* del più noto Fortunato Pasqualino, scrittore siciliano intrigato dalle tematiche religiose di marca biblica e genesiaca (con una vena favolistica a metà il tra realismo magico e la creaturalità cristiana di Nicola Lisi): a Pasqualino, Pomilio ha indirizzato la lettera pubblicata nel volume del 1979 *Scritti cristiani*. Un caso a sé, per la comune appartenenza al circolo degli intellettuali e giornalisti napoletani, è rappresentato nel catalogo di *Parallelo 40* da *Napoli sbagliata* di Antonio Ghirelli (1963), romanzo che «ha il merito d'evocare con singolare efficacia atteggiamenti psicologici e spirituali dei giovani intellettuali napoletani prima del '40, negli anni cioè in cui si preparò la guerra, ma anche la prima resistenza al fascismo»¹¹.

La collaborazione di Pomilio al *Mattino* inizia nel dicembre del 1962 ed evolve, con frequenza diseguale, fino alla morte dell'autore, raggiungendo il punto di

massimo impegno con l'assunzione dell'incarico di coordinatore delle pagine culturali durante il biennio 1977-1979. La trama continua dei pezzi dell'autore dedicati ai romanzi contemporanei viene così a formare una serie di cronache letterarie dotate di coesione profonda e rispondenti allo spirito e ai traguardi dell'arte letteraria dell'epoca di transizione tra il realismo e la cosiddetta "morte del romanzo" decretata dai teorici d'avanguardia (una condanna alla quale l'abruzzese non crede affatto). Il discorso di Pomilio prende avvio proprio dalla denuncia del senso di sfiducia e delle mistificazioni che minano le intraprese più coraggiose nel campo della narrativa¹² per richiamare i doveri che l'uomo di lettere si assume nel momento in cui decide di esprimersi, seppure rivestendo la propria volontà di comunicare con l'abito della finzione: «lo scrittore non è solo testimone di se stesso: è anche responsabile, al più alto grado, della civiltà che pretende di incarnare e rappresentare. Egli deve sì, situarsi al livello del proprio tempo, ma deve anzitutto situarsi al livello dei bisogni morali del proprio tempo. Senza di ciò la sua presenza neppure si giustifica»¹³. Anche se non abiurerà mai questo convincimento, nel corso degli anni Settanta egli stesso sarà investito dal soffio gelido del dubbio che porta a sgretolarsi le certezze sull'efficacia dei mezzi convenzionali di narrazione nell'età del «dissesto» (lemma chiave del Pomilio sperimentale); sarà dunque quella delle tensioni contraddittorie dell'uomo e dello scrittore in crisi, minacciato dall'afasia e dalla perdita di senso della parola, la strada imboccata da Pomilio *in partibus infidelium*, ossia vicino alle ipotesi del romanzo sperimentale e ai congegni di aggregazione dell'opera aperta, alla contaminazione di registri, stili, generi diversi (una svolta evidente ne *Il cane sull'Etna* e nel *Quinto evangelio*, ma già percepibile *in nuce* nell'allegorico *Il nuovo corso*).

Alcuni degli articoli di maggior interesse riflettono sulle alternative a livello strutturale e stilistico messe in opera da alcuni dei narratori più promettenti: le modalità di costruzione dell'intelaiatura romanzesca e le opzioni di lingua e stile costituiscono sovente lo spartiacque tra un apprezzamento pieno e un giudizio diffidente o negativo *tout court*. Esemplare in tal senso la stroncatura di Mastronardi, severa nell'evidenziare il tratto caricaturale e artificioso della patina di plurilinguismo

che caratterizza *Il meridionale di Vigevano* (in ciò Pomilio si mostra fedele alla crociata contro l'uso letterario dei dialetti al centro di alcuni saggi compresi in *Contestazioni*)¹⁴. D'altro canto, l'adozione di uno stile elevato, di classica tornitura mitteleuropea, non salva dagli strali di Pomilio il romanzo psicologico di un fallimento sentimentale e artistico consumato nel quadro di una Trieste postbellica dalle atmosfere decadenti, pubblicato nel 1963 da Renzo Rosso (per inciso, uno scrittore di levatura eccezionale ingiustamente obliato). *La dura spina*, con il suo rintocco sabiano e i timbri borghesi e manniani da *Künstlerroman* a tema musicale, è considerato un'opera di pregevole fattura ma, appunto, epigonale e chiusa nel suo elegante involucro da romanzo "ben fatto":

Quello di Renzo Rosso è un caso straordinariamente simile a quello di Bassani, e comunque indicativo del fenomeno in atto presso una parte almeno della nostra narrativa: di scrittori cioè divenuti tali per l'urgenza del testimoniare – e ben provvisti, naturalmente, d'un loro bagaglio letterario – che a un tratto preferiscono una scansione più piacevole e approdano senza quasi volerlo nel porto del romanzo "ben fatto" e delle istituzioni collaudate: e ciò con un che di morbido, di non impegnato, che stimola ovunque l'interesse del lettore, ma non riesce a piegarlo a sé¹⁵.

Il fortunatissimo *Il male oscuro* di Giuseppe Berto raccoglie invece un'adesione incondizionata per la capacità dell'autore veneto di adeguare gli stilemi e le partizioni strutturali all'andamento labirintico di una narrazione patografica dagli accenti sveviani (a suo modo, *Il male oscuro* è un romanzo-saggio come *L'irrealtà quotidiana* di Ottieri, posteriore di due anni):

Le due novità tecniche più appariscenti del romanzo: da un lato cioè la struttura, con l'abilissima scomposizione dei piani narrativi e col prima e il poi che continuamente s'affollano e si sovrappongono, e dall'altro, correlativamente, la prosa, coi suoi periodi interminabili e l'intrecciarsi e sfaccettarsi dei motivi più diversi incatenati l'uno all'altro solo dalla logica interna di quel labirintico (ma anche esso quanto abile!) monologare. Accade così che ciascuna pagina, o meglio ciascun periodo, divenga, in definitiva, una sorta di microcosmo, nel quale si rispecchiano in piccolo i procedimenti e le strutture che sono proprie, in grande, dell'intero romanzo¹⁶.

Una ristampa de *La Macchina mondiale* di Volponi dà la stura a considerazioni sul felice intreccio di visionarietà utopistica, sublime mutuato dalla tradizione e azzardi

metaforici, il tutto amalgamato da una sintassi lavoratissima che registra gli sbalzi di tonalità e alterna il registro lirico a quello della deformazione epico-grottesca, così come la descrittività coesiste con i linguaggi settoriali tecnico-scientifici rivestiti di un ammanto arcaico e profetico; siamo al cospetto di «un buon racconto italico, tutto sanguigno e impastato di terra, nato da un atto d'amore, e sotto la cifra dell'innocenza»¹⁷, di modo che il raffronto con *Memoriale* si risolve nella segnalazione di acquisizioni di non poco conto:

Di comune, la prosa dei due romanzi ha il doppio piano: la presenza cioè d'un sottofondo linguistico da “cultura popolana” misto di “parlato” e di lingua a tenuta curiosamente aulica, che si presta alle sconcertanti puntate metaforiche di Volponi, e accanto ad esso un piano stilistico suo, di Volponi, nutrito del meglio della nostra prosa. Detto questo, però, va notato che la sintassi s'è fatta, in *La macchina mondiale*, profondamente diversa, ha assunto un ritmo ampio, da cantata, a periodi che crescono su se stessi sulla scia d'un ritmo, d'una musica, ignoti a *Memoriale*¹⁸.

Un altro filone che pare destare l'interesse del recensore è quello del romanzo storico, sia esso di ambientazione antica (*Le mani pulite* di Ferruccio Ulivi, che illumina la psicologia e i moventi di Bruto)¹⁹, medievale (*Sveva* di Gian Luigi Piccioli²⁰, uscito nello stesso anno del romanzo di Ulivi e de *L'ordalia* di Italo Alighiero Chiusano²¹), o del diciottesimo secolo con *Il Consiglio d'Egitto* di Sciascia²². Pomilio coglie i primi segnali del rilancio di un genere, quale il romanzo storico, che dopo la torsione sperimentale che gli era stata impressa negli anni Sessanta-Settanta da Tadini (con *L'armi, l'amore*) e da Consolo (con *Il sorriso dell'ignoto marinaio*), troverà nel decennio Ottanta un'accoglienza entusiastica presso il grande pubblico, che decreterà l'ingresso nel novero dei bestseller de *Il nome della rosa* di Eco, capostipite della variante erudita e avventurosa di questa fattispecie narrativa. Il critico-scrittore abruzzese, pur segnalando il «revival del romanzo storico», marcherà i confini tra la produzione d'evasione destinata alle masse e quella di taglio introspettivo o attualizzante, frutto di una riflessione sulla filosofia della storia. Il raffronto tra le opere di Chiusano e di Piccioli offre il destro per un'utile distinzione tra differenti categorie di romanzo storico, quello attualizzante e quello calato nell'epoca di svolgimento degli eventi narrati²³. Del romanzo del conterraneo, Pomilio sottolinea

la coralità e la serietà dell'indagine storiografica su un trapasso di civiltà (doti già apprezzate nel precedente romanzo di Piccioli, *Epistolario collettivo*) e legge il libro come testimonianza «della fatica d'una storia che realizza i suoi movimenti e le sue rivoluzioni solo con infinito dispendio umano, e a prezzo d'anime». Il costo di sangue dei sommovimenti storici e la carica di utopia e di spirito civile necessaria per realizzare ogni cambiamento significativo è al centro, con un sovrappiù di ironico scetticismo, del *Consiglio d'Egitto*, percepito come racconto che maschera dietro lontane vicende alcune problematiche sempre attuali legate al rapporto tra il singolo e il potere (o, se si vuole, il suddito/cittadino e lo Stato): «E appunto qui cade a proposito il discorso di Sciascia sulla realtà storicizzata e sul passato da rivivere in funzione del presente: in quanto, pur lavorando lo scrittore in piena libertà fantastica, si avverte bene che la sua fantasia non vuol essere un lusso, e che la sua carica sentimentale è tutta di marca etico-politica»²⁴. Va detto che, per il Pomilio cronista letterario, il siciliano appariva ancora troppo invischiato nelle contingenze polemiche e condizionato da un imprimatur ideologico presente anche quando Sciascia gioca una partita solitaria da contestatore del sistema politico e persino delle istituzioni²⁵. Lo Sciascia giallista e discusso interprete del fenomeno mafioso lascia perplesso il collega che, condannando l'indole cronachistica di testi come *A ciascuno il suo*, mantiene distinta la valutazione sui deludenti risultati letterari dal riconoscimento dell'autenticità della vocazione testimoniale sciasciana²⁶.

Il Sud dei narratori è oggetto di vari interventi, sia nella sua estensione geostorica di *locus animae* e di terra del rimorso²⁷ che nel primo piano dedicato alla realtà varia e inclassificabile di Napoli. Giusta la vicinanza ad alcuni dei protagonisti della scena letteraria napoletana, Pomilio appare l'interprete ideale delle contraddizioni e dei nuovi equilibri rinvenibili nel campo narrativo degli anni Sessanta e Settanta anche in forza delle risorse stilistiche dispiegate da romanzieri di robusta vena e autentica passione. L'autore abruzzese non cerca facili rispecchiamenti e sa valorizzare posizioni assai lontane dalle proprie, come ben si evince dalle precisazioni sul gradiente espressivo al calor bianco delle pagine di Compagnone:

Le prove narrative di Compagnone nascono sempre dall'estro di una invenzione al limite del surreale. E sembrano sempre nascere all'improvviso, come fiammate. E come tali ardono rapidamente, gettando una luce mobile e deformante sulle cose. Nulla di meno voluto o costruito, o di più libero. Egli è in definitiva un irregolare della letteratura, che muove sempre all'avventura per imprevisi itinerari e predilige, col grottesco, la deformazione e l'irrealismo. Il suo ideale di vita e d'arte è in fondo quello del picaro, la libertà da guadagnarsi anche a prezzo dell'anarchia²⁸.

D'altra parte, nell'accompagnare Michele Prisco verso l'abbandono dei vecchi «miti ottocenteschi» di una borghesia in sfacelo, Pomilio traccia il discrimine tra i contenuti ormai consegnati a una tradizione sentita come irrecuperabile nel suo indugiare nelle aporie del neo-decadentismo – nidi di vipere familiari, sentimenti corrotti, coscienze cedevoli al richiamo dei sensi – e quei risentimenti, quelle sollecitazioni che la nuova situazione storico-sociale sottopone quali questioni inderogabili alle intelligenze inquiete dei suoi compagni de «Le ragioni narrative». Dopo aver preso le misure di un'arte delle *nuances* torbide e dello scacco esistenziale («è in fondo il poeta dell'estenuata malinconia d'un vivere borghese che in mancanza di sentimenti forti s'aggrappa ormai all'invenzione dei sentimenti, in mancanza di passioni pubbliche esaspera e complica le zone del privato, in mancanza d'idealità cerca l'evasione dal quotidiano e vi si sfianca e ne esce deluso»²⁹), Pomilio giunge a conclusioni che sottraggono la poetica di Prisco al culto degli eventi e all'oneroso giogo di trame pletoriche, rilevando «quanto poco interessino i fatti a questo scrittore che parrebbe tanto sensibile ai fatti, e quanto più lo attirino invece le linee d'ombra delle situazioni e i momenti del saturarsi e dello sfiorire degli affetti»³⁰.

Più che la dimensione dell'intimità ferita, presente nella dominante realistico-psicologica dei romanzi dell'epoca, è la narrativa a sfondo politico-civile ad attrarre Pomilio, che ne perimetra il raggio d'azione soffermandosi principalmente su due aspetti: da un lato i dilemmi deontologici che affliggono gli intellettuali arruolati nelle fila degli operatori dell'industria neocapitalista grazie al mecenatismo di marca olivettiana o chiamati a clamorose abiure nei riguardi della militanza comunista/socialista; dall'altro le «confessioni» da figli del secolo dei cattolici alle prese con drammatici consuntivi, alla luce del compromesso e dei cedimenti ai beni mondani. Queste opere presentano caratteri misti, tra racconto e saggismo, che

dovevano stimolare l'attenzione del Pomilio romanziere in proprio. Sul primo versante spiccano le osservazioni su *La linea gotica* di Ottieri, in cui il diarismo esplicito rivela «un nuovo tipo di scrittore, strettamente testimoniale e da opera aperta, come ormai si usa dire»³¹. Il rilievo concesso all'esperienza dell'autore, in luogo delle vicende del personaggio, giova allo sviluppo di un modello alternativo a quelli vigenti:

questo romanzo-senza romanzo tende ad accamparsi a storia compiuta, o per lo meno a vicenda esemplare dei nostri anni; [...] al di là dello stesso rifiuto d'ogni apparato narrativo, e con esso del personaggio, c'è pur lui, lo scrittore stesso, a proporsi come personaggio e a rappresentarsi, con un buon margine romantico, come una sorta di tipico ulisside dell'età neocapitalistica³².

La parabola di un destino, leggibile nelle pieghe della militanza politica come nell'enfasi della sottolineatura delle responsabilità dello scrittore nei riguardi della collettività, è al centro di *Uscita di sicurezza*, *memoir* siloniano costruito per aggregazione di episodi, situazioni-limite che innescano tanto il trauma quanto l'iter di delusione e apostasia che connota la condizione amara degli "ex"; Silone ha colto nel segno «perpetuando senza sforzo, meglio, senza ostentazione, quel conflitto tra "coscienza" e "storia" e tra ragioni dell'etica e ragioni della politica che come è stato da sempre la pietra di paragone della nostra civiltà, così ha raggiunto le sue punte più drammatiche nei nostri anni»³³. Il prodotto di tale esatta miscela di pensiero e narrazione (seppur filtrata da un frammentario impulso autobiografico) è un capolavoro di quel genere misto così caro a Pomilio: «tra i tanti discorsi che a proposito o a sproposito si fanno oggi intorno alla formula del romanzo-saggio, chi sa che non ci sia qualcuno disposto a riconoscere in *Uscita di sicurezza* uno dei "romanzi" più significativi di questi nostri anni?»³⁴.

I romanzi "politici" appartenenti al cosiddetto filone della narrativa cattolica (Pomilio non credeva a una simile etichetta, ma qui la adoperiamo esclusivamente per l'economia della discussione) mettono in gioco i riflessi dello scrittore-giornalista che, nei primi anni Sessanta, lavora al progetto de *La compromissione*, edito nel 1965 e punta di diamante del romanzo a tema politico in Italia. Le riflessioni sui libri di Doni, Devena, Crovi e Montesanto appaiono dunque condizionate dal parallelo

percorso creativo dell'autore di Orsogna. Andranno letti pertanto come precedenti immediati, modelli oppure prosecutori sull'impervia via del romanzo d'idee, alieno alle patrie lettere come lo stesso Pomilio ha dovuto riconoscere in un suo bilancio (che va ben oltre l'annata letteraria 1979) apparso su *L'Osservatore romano*:

E quanto alla letteratura in sé (se proprio dobbiamo rifarci alla distinzione tra "intellettuale" e "scrittore"), a forza di lavorare come in stato d'emergenza, sembra aver smesso l'abitudine a "pensare" e al massimo si prodiga in nervosi reattivi che si consumano sull'occasione. Il romanzo d'idee, per non dire d'altro, da noi è rimasto un mito più proclamato che tentato, a realizzare il quale sono mancati l'attitudine ai grandi interrogativi, la pazienza dei tempi lunghi, un'*humus* speculativa originale e quella nozione "religiosa" del fatto letterario senza la quale non nascono delle opere, ma solo dei prodotti. In luogo di ciò abbiamo visto e vediamo la letteratura o spossarsi nelle sperimentazioni a senso unico e nelle artefatte e sterili operazioni di rottura a circuito chiuso – dalla letteratura alla letteratura –, o disponibile a un impiego immediatamente pratico e portata a rispecchiare in smunte storiette le irrequietudini e le tensioni morali del momento. Pensiamo solo ai tanti romanzi di crisi coniugali che nacquero sull'onda del dibattito intorno al divorzio e che interessano ormai unicamente chi li ha scritti³⁵.

Scrivendo di *Fuori gioco* (1963), libro a firma di Rodolfo Doni – narratore cattolico per eccellenza –, il critico risale alle fonti della tematica dell'involuzione ideologica nell'opera dell'autore toscano puntualizzando i tratti del «compromesso» (termine meno connotato in senso negativo rispetto alla pomiliana «compromissione», ma indubbiamente preliminare ad essa) che emergono nel protagonista di *Sezione S. Spirito*, romanzo dato alle stampe nel 1959:

Nella storia del giovane attivista che crede in piena coerenza alla possibilità di storicizzare i propri principi morali e di travasare intere nell'azione politica le proprie idealità, salvo poi a scontrarsi, con suo stupore, col compromesso e i sottili e bizantini giochi di corrente, c'era sì il rischio d'un'oratoria un po' scoperta, ma c'era anche, in margine, un fondo di malinconia, com'è di tutte le illusioni che si confrontano con la realtà³⁶.

Se si può riscontrare qualche analogia con il testo di Doni³⁷, è però scorrendo de *La cupola* (1966) di Gino Montesanto che Pomilio scopre le carte fino al punto di annettere il romanzo del narratore veneto alla propria poetica personale. Numerosi sono infatti i punti di contatto tra *La compromissione* e questo libro, la cui edizione

data appena ad un anno di distanza. Le affinità riguardano soprattutto il ritratto morale del protagonista (anche qui denominato Marco) che si allarga nel giudizio su un'intera società:

protagonista non è solo quel Marco Baldoni nel quale s'esemplifica, dalla buona fede al compromesso, una delle tante vicende di questi nostri anni, ma un intero clima politico, ora lasciato intuire di scorcio, ora sorpreso e crocifisso, si direbbe, al suo proprio linguaggio, in dialoghi che sono tra le cose migliori del libro e dove sono messi in evidenza l'automatismo e l'astrattezza del linguaggio politico quando, spogliato di motivi ideali, si riduce a gergo per iniziati prigionieri essi stessi dell'industria del potere³⁸.

Altro legame è dato dalla scelta di Marco di legarsi a una donna per la quale non prova un sentimento sincero, Cristina, abbandonando l'amata per assecondare le pressioni ambientali. Infine, comune ai due protagonisti, è lo stato di smarrimento in cui sono gettati dall'irrisolutezza, dal peso dei residui scrupoli morali, da una passività che li invoglia al conformismo e li vincola alla volontà e al decisionismo altrui: «Marco Baldoni, questo è il punto, non è un eroe della volontà e dell'arrivismo: o meglio, lo è in maniera assai composita, nella misura in cui glielo consentono i residui della sua formazione e del suo moralismo, o ve lo invogliano gli esempi di coloro che lo circondano»³⁹.

Una diversa accezione del concetto, invero vago, di narrativa cattolica può essere ricavata dalle recensioni a due narratori più a fuoco all'interno della tradizione che muove dalla favolistica sacra della «Ronda» fino al recupero manzoniano attuato, ad esempio, da Luigi Santucci. Nei confronti di Nicola Lisi, il Nostro mantiene una qualche distanza critica a causa di certi toni da primitivo toscano, ingentiliti sì dalla creaturalità, ma indubbiamente antiquati (Pomilio scrive di un «tipico gusto da predella»⁴⁰ che governa le pagine del collega, ma osserva pure che egli è stato tra i primi a introdurre contenuti teilhardiani, come poi farà Luzi nel campo poetico). Plauso pieno è invece rivolto a Fortunato Pasqualino nelle recensioni a *La bistenta* e a *Le vie della gioia*⁴¹. Nella prima, rievocando il percorso creativo del siciliano, Pomilio si sofferma su *Mio padre Adamo* per porre in rilievo la dimensione di una ricreazione favolistica che isola anche gli eventi più drammatici

come la guerra in un alone leggendario e trasognato⁴². I favori del critico vanno anche a opere che trattano il tema del sacro in un'ottica non espressamente religiosa, o meglio mediante temi (il giudizio finale, l'amore filiale) di per sé laici che si elevano a dignità spirituale; è il caso de *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, salutato con grande rispetto⁴³, o di *Un altare per la madre* di Ferdinando Camon, che si fonda sulla devozione delle genti contadine per innalzare la narrazione a canto e preghiera⁴⁴.

All'opposto procede un largo filone della narrativa contemporanea che si compiace del bozzettismo salace e grottesco, magari avvalendosi di una puntuale e pittoresca collocazione "regionale", per inseguire i gusti del pubblico, conquistato dalla facilità delle trame cinematografiche o dalle stereotipate diagnosi sociologiche travestite da romanzo. Piero Chiara, narratore di "cassetta" non privo di talento, fa le spese della composta invettiva pomiliana a nome di un'intera categoria di scrittori dimissionari rispetto alla complessità della resa del reale, che va indagato in tutte le sue implicazioni seguendo le fessure delle pareti solo apparentemente compatte della dimensione mimetica per cercare oltre, in direzione degli innumerevoli interrogativi che ogni nostro atto suscita: «Chiara è in primo luogo scrittore senza metafisica: che non c'entra col religioso, l'espressione vuol dire solo che non è scrittore portato al simbolo, non è uno di quei temperamenti che trattano la trama con l'occhio attento agli spessori emblematici»⁴⁵. Mostrarsi impermeabili alla "metafisica" significa, per Pomilio, essere del pari sordi alle dinamiche profonde della storia, che si nutre delle conquiste dello spirito e della dialettica, anche conflittuale, delle idee. Nessuna vivacità nella rappresentazione dei tipi umani e degli ambienti, per quanto fedelmente dipinti, potrà mai sopperire a questo capitale difetto di metafisica e di storia. Una grave colpa di cui Pomilio, in veste di narratore o di intellettuale, non si è mai macchiato.

ANDREA GIALLORETO

Note

¹ M. POMILIO, *Petrarca e l'idea di poesia. Una monografia inedita*, a cura di C. Gibellini, Studium, Roma 2016.

² ID., *Edoardo Scarfoglio*, Guida, Napoli 1989. L'attenzione per il celebre giornalista-scrittore di origine abruzzese è una spia della postura dello stesso Pomilio in quanto pubblicista *en artiste*, come ha ravvisato Paola Villani: «Scarfoglio è l'icona, l'essenza stessa del giornalismo. Il suo ritratto non è quello di un giornalista, ma del giornalismo. Si può quasi intendere, osiamo, in senso latamente autobiografico questo studio critico su un giornalista-letterato, critico rigoroso e severo, abruzzese di origine e napoletano di adozione, rigido difensore della lingua e della prosa, ritratto nel suo "odio-amore per il giornalismo"» (P. VILLANI, *L'altro scrittoio: Mario Pomilio al Mattino*, in D. DE LISO e R. GIGLIO (a cura di), *C'era una volta la terza pagina*. Atti del Convegno. Napoli, 13-15 maggio 2013, Franco Cesati, Firenze 2015, pp. 395-439: 404).

³ ID., *Dal Naturalismo al Verismo*, Liguori, Napoli 1962; *La fortuna del Verga*, Liguori, Napoli 1963; *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Liguori, Napoli 1966; *Scritti sull'ultimo Ottocento*, a cura di M. Volpi, introduzione di P. Villani, con una nota di M.A. Grignani, Prospero, Novate Milanese 2017.

⁴ Cfr. P. VILLANI e G. FORMISANO, *Bibliografia d'autore*, in F. PIERANGELI e P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Studium, Roma 2014, pp. 436-494.

⁵ M.P. BONANATE, *Un clandestino della letteratura. Mario Pomilio e «Il nostro tempo»*, ivi, pp. 75-82.

⁶ P. VILLANI, *L'altro scrittoio: Mario Pomilio al Mattino*, cit., pp. 399-400.

⁷ Sullo stile di Rea si veda A. SACCONI, «Cancer barocco»: l'approdo al romanzo di Domenico Rea, in E. CANDELA e A.R. PUPINO (a cura di), *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*. Atti Del Convegno. Napoli 6-9 Novembre 2006, Liguori, Napoli 2008, pp. 275-292.

⁸ D. REA, *Alla ricerca del "positivo"*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960, p. 61.

⁹ R. BERTACCHINI, *Aspetti e problemi del realismo*, in «Le ragioni narrative», n. 4, 1960, p. 76.

¹⁰ M. POMILIO, *La spedizione delle Due Sicilie di M. Du Camp*, *Il Mattino*, 26 settembre 1963.

¹¹ *Ibidem*.

¹² «È come se molti tra i nostri uomini di cultura, sentendosi improvvisamente sprovvisti d'un sistema organico di verità (di principii in cui credere) e a corto di strumenti per l'accertamento della realtà (o meglio di quei principii e di quegli strumenti che fino a ieri ritenevano definitivamente acquisiti, fino ad attribuire ad essi un carattere normativo), si sforzassero a un tratto di sganciarsi da ogni ideologia e di celebrare il proprio smarrimento, di elevare a segno esemplare dell'attuale momento storico e dell'attuale condizione – d'alienazione, come sogliono dire – la loro stessa condizione; di riversare, soprattutto, sulla civiltà odierna le colpe che essi hanno in proprio. E un tale fenomeno, che altre volte ci è accaduto di definire di neodecadentismo, s'articola poi in varie maniere» (M. POMILIO, *Impegno e disimpegno nella letteratura d'oggi*, *Il Mattino*, 7 marzo 1963).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ «Con la tendenza oggi in atto a sostituire l'onesta lettura e l'onesta opera di accertamento critico con molto paludati discorsi generali intorno alle poetiche, del primo Mastronardi s'è finito per celebrare appunto la maniera. [...] Occorreva subito denunciargli il carattere naturalistico del suo tipo di ricerca, metterlo in guardia dalla piacevolezza facile di certe sue trovate, sottolineargli certe cadute di gusto e grossolanità di situazioni, nonché la generale gracilità della sua tenuta narrativa, dirgli, anche, come la rabbia, allo stesso modo che la risata, restano indici d'esteriorità se non si cercano il loro compenso e la loro giustificazione in profondità, avvertirlo insomma di non indulgere ai suoi vizi d'origine e di non credere, soprattutto, che dall'esasperazione del polinguismo si potesse giungere a fare stile o che da un allineamento di dialoghi o di episodi-provetta (ché tale è, a conti fatti, *Il meridionale di Vigevano*) si potesse riuscire alla creazione d'un romanzo» (M. POMILIO, *Il meridionale di Vigevano*, *Il Mattino*, 26 marzo 1964).

¹⁵ ID., *La dura spina di Renzo Rosso*, *Il Mattino*, 11 luglio 1963.

¹⁶ ID., *Col "Male oscuro" ha ritrovato se stesso*, *Il Mattino*, 23 aprile 1964.

¹⁷ ID., *La macchina mondiale*, *Il Mattino*, 3 aprile 1973.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. M. POMILIO, *Dentro il cuore di Bruto*, *Il Mattino*, 11 aprile 1979.

²⁰ ID., *Un romanzo per un'epoca*, *Il Mattino*, 18 aprile 1979.

²¹ Recensito sul *Il Mattino* anche da Walter Mauro (*L'anno mille in romanzo. Le leve misteriche della speranza*, 25 aprile 1979).

²² M. POMILIO, *Il Consiglio d'Egitto*, *Il Mattino*, 28 marzo 1963.

²³ «L'ordalia è di quei romanzi solo parzialmente o apparentemente storici, nei quali il passato diventa una tela per trapungervi le idealità del presente (e il lettore non farà fatica ad andare oltre il colore d'epoca per cogliervi problemi tipici del cattolicesimo postconciliare), *Sveva* è invece di quei romanzi dove

l'immaginazione, pur presente largamente, opera semmai al livello del verisimile storico e mira a costruire un quadro il più possibile aderente ai connotati psicologici, umani, sociali, ideali d'un'età» (Id., *Un romanzo per un'epoca*, cit.).

²⁴ Id., *Il Consiglio d'Egitto*, cit.

²⁵ Si veda la sua sonora stroncatura de *L'affaire Moro: Un brutto "affaire"*, *Il Mattino*, 17 novembre 1978.

²⁶ «Il fatto è che con Sciascia il giudizio sullo scrittore deve muovere preliminarmente dal giudizio sull'uomo; e che le sue pagine si esprimono nella loro integrità solo a chi sa tener conto della battaglia ch'egli conduce, e che gl'impedisce (né egli lo vorrebbe) d'essere *solo* un narratore, ma fa di lui, nello stesso tempo, una presenza e una coscienza, e lo porta a convogliare in ciascuno dei suoi libri il suo animo offeso e la sua passione civile» (M. POMILIO, *A ciascuno il suo*, *Il Mattino*, 24 marzo 1966).

²⁷ Cfr. *Viaggio di ritorno di Aldo De Jaco* (25 agosto 1966), *Un regno è un regno* (20 novembre 1969) sull'omonimo romanzo di Giuseppe Rosato e *Il volto del Sud. Un libro di Mario Stefanile* (18 luglio 1970).

²⁸ M. POMILIO, *I racconti di Compagnone*, *Il Mattino*, 18 marzo 1973 (la recensione si riferisce alla ristampa de *L'onorata morte* del 1961).

²⁹ M. POMILIO, *In una nuova raccolta di racconti il mondo narrativo di Michele Prisco*, *Il Mattino*, 12 agosto 1965.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. POMILIO, *Ottieri e la linea gotica*, *Il Mattino*, 17 gennaio 1963.

³² *Ibidem*. Il recensore si mostra molto meno persuaso da romanzi "industriali" che ambiscano, come accade in *L'amore mio italiano* di Giancarlo Buzzzi, a dare un quadro complessivo – e pertanto spurio – delle abitudini, dei contorti intrecci sentimentali, degli stanchi rituali di una quotidianità alienata che condannano all'incomunicabilità uomini e donne dell'epoca del capitalismo avanzato: «L'innesto tentato dall'autore tra quei due motivi (quasi a darci, colla narrazione d'una vicenda d'amore nell'Italia del benessere, la controprova esemplare del disumanamento prodotto dall'ambiente), seppure operato con indubbia abilità, non ci sembra riuscito appieno, ci sembra in certo modo il risultato d'una sorta di saldo mentale: e ciò forse giustifica il residuo di diffidenza che resta nell'animo del lettore, e che lo porta talora a considerare scarsamente plausibile (e plausibile qui, si badi, non vuol dire verosimile) la qualità e la direzione impressa ai sentimenti» (M. POMILIO, *Una storia d'amore nell'Italia del benessere*, *Il Mattino*, 18 aprile 1963).

³³ M. POMILIO, *Uscita di sicurezza*, *Il Mattino*, 22 luglio 1965.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ M. POMILIO, *Un bilancio*, *L'Osservatore romano*, 12 gennaio 1979.

³⁶ M. POMILIO, *Messaggio o protesta? Fuori gioco: un romanzo impegnato*, *Il Mattino*, 31 gennaio 1963.

³⁷ Claudio Marabini è stato il primo a evidenziare, già nel 1969, questo nucleo coeso di romanzi politici sulla crisi di coscienza degli intellettuali cattolici: «È doveroso osservare l'ambiente cattolico a cui questa narrativa si ispira, assieme all'estrazione cattolica degli autori stessi, a indicarci l'agitazione di coscienza e il bisogno di testimonianza, denuncia e chiarimento che soprattutto anima queste file politiche: osservazione nient'affatto trascurabile se si pensa al silenzio letterario o quasi degli altri schieramenti e in particolare al silenzio marxista dopo il formicolante lievitare di questa ideologia negli anni del dopoguerra in seno alla narrativa neorealista. Vale anche la pena di fermare un momento l'attenzione sulla delusione ideologica che sta al fondo di due almeno di questi scrittori, il Doni e il Pomilio, partecipi della caduta di quell'"appuntamento con la storia" che ha caratterizzato e caratterizza una intera generazione, non solo cattolica, e che segnò invece con una fiammata di speranza il favoloso e remotissimo '45» (C. MARABINI, *Realità politica e romanzo*, in «Nuova Antologia», anno CIV, fascicolo 2022, 1969, pp. 188-189).

³⁸ M. POMILIO, *Un libro onesto. La cupola di Gino Montesanto*, *Il Mattino*, 4 agosto 1966.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. POMILIO, *La mano del tempo. Prose di Nicola Lisi*, *Il Mattino*, 31 ottobre 1965. Si confrontino anche i pezzi dedicati a Bonaventura Tecchi: *Tecchi e la favolistica* (27 giugno 1963) e *Gli onesti di Bonaventura Tecchi* (6 maggio 1965).

⁴¹ M. POMILIO, *Un vagabondo in cerca della gioia*, *Il Mattino*, 19 luglio 1978.

⁴² «Pasqualino si conquistava d'istinto le dimensioni della favola, la capacità di tradurre gli eventi in una sorta di regime mitico che sollevava magicamente al di sopra del tempo sia la realtà che la storia. Ne veniva un libro di straordinarie illuminazioni (nessuno ad esempio ci ha detto finora altrettanto bene che cosa è stata, in Sicilia, l'invasione americana dell'ultima guerra) e di personaggi non tanto elementari o primitivi, quanto portati a vivere l'evento, il fatto della realtà a livello religioso o, meglio, a quel primo stadio della religiosità che è il leggendario e magari la superstizione, insomma la favola» (M. POMILIO, *La bistenta, di F. Pasqualino*, *Il Mattino*, 12 marzo 1964).

⁴³ M. POMILIO, *Il giorno del giudizio*, *Il Mattino*, 19 aprile 1979.

⁴⁴ «È un racconto non solo bello e forse perfetto questo di Camon, ma dei più altamente religiosi che io abbia letti negli ultimi tempi [...] né, beninteso, qui si fa questione di fede professata. Si fa questione semmai di quelle strutture antropologiche profonde che appartengono naturalmente alla nostra religiosità vissuta e a rinunciare alle quali, allorché le si possiede al modo in cui Camon ha dimostrato di possederle, si rischia di segnare in perdita la propria poesia stessa» (M. POMILIO, *Un altare per la madre*, *Il Mattino*, 12 aprile 1978).

⁴⁵ M. POMILIO, *Le misure del cappotto di astrakan*, *Il Mattino*, 15 febbraio 1978.

PER UN ROMANZO NAZIONALE POPOLARE:
IL FASCICOLO N. 6 DI «LE RAGIONI
NARRATIVE»

Il saggio si sofferma sul fascicolo n. 6 della rivista «Le ragioni narrative» – pubblicato nel novembre del 1960 e dedicato a Il 1860 e la narrativa italiana – concentrandosi in particolare sulla questione del romanzo, nell’ottica di un tacito confronto della letteratura italiana post-risorgimentale con quella del secondo dopoguerra. Attraverso l’esame di tre coppie di interventi contenuti nel fascicolo – posti in dialogo con i referti saggistici offerti dalle Contestazioni di Mario Pomilio (1967) e da Il romanzo italiano contemporaneo di Michele Prisco (1983) –, l’analisi ricostruisce quindi le caratteristiche ideali di un romanzo nazionale popolare, indagandone il fondamentale (e spesso problematico) rapporto con l’uomo, con la lingua e con la Storia. Rilanciando l’importanza della letteratura meridionale come fonte di modelli narrativi, il fascicolo n. 6 si rivela così un’esplorazione ad ampio raggio delle possibilità del romanzo italiano quale forma stilisticamente coesa ed eticamente complessa, dalla marcata vocazione filosofica ed esistenziale.

The essay focuses on issue n. 6 of the journal «Le ragioni narrative» – published in November 1960 and entitled Il 1860 e la narrativa italiana (1860 and Italian Narrative) – lingering in particular on the topic of the novel, all the while comparing post-Risorgimento and post-Second World War Italian literature. Examining three pairs of essays included in the issue – and placing them in dialogue with Mario Pomilio’s Contestazioni (1967) and Michele Prisco’s Il romanzo italiano contemporaneo (1983) –, the analysis identifies the ideal qualities of a national and popular type of Italian novel, investigating its fundamental (and often problematic) relationship with man, language, and History. Asserting the importance of Southern literature as a pivotal source of narrative models, the issue ultimately proves a wide-ranging exploration of the possibilities of the Italian novel as a stylistically cohesive and ethically complex form, with strong philosophical and existential aspirations.

1860-1960: bilanci storico-letterari al tempo della crisi

Accostarsi oggi a Mario Pomilio – un autore rimasto vittima di quello stesso «discorso interrotto» da lui profetizzato, in un omonimo saggio del 1962, come destino di crisi e disillusione della «generazione letteraria che si rivelò nell'immediato dopoguerra»¹ – equivale a riscoprire «un particolare senso della storia e un particolare concetto della ragione»²: due valori spesso dimenticati o perlomeno misinterpretati nel dissesto coscienziale del mondo contemporaneo, che pare ridurli a formule vuote non più «leggibili illuministicamente»³, negando alla parola la sua funzione comunicativa e a chi la adopera la libertà etica di agire sul reale, esercitando forme ermeneutiche di giudizio. Come la vita stessa, così la letteratura – sembra invece ricordare Pomilio, specie nella sua veste di saggista – non può mai essere astratta, neutra, oggettiva; come l'autore ribadisce in un altro scritto del 1965, *La grande glaciazione*, la sua ragione dovrà essere il «reale storicizzato, passato cioè attraverso l'intero spessore della nostra umanità, con quanto questa comporta in fatto di strutture psicologiche, culturali, ideologiche, morali»⁴: insomma un'interrogazione gnoseologica tra soggetto conoscente e oggetto di conoscenza che non si contenti di visioni parziali, mirando a entrare nel cuore anche doloroso delle cose per mezzo del linguaggio, assunto – tramite il gesto metaforizzante per eccellenza: la narrazione – ad «atto del pensiero», a «strumento di cui l'uomo si serve per fare la sua storia»⁵.

Proprio tale idea così anacronistica eppure così essenziale – ovvero che il narrare è una questione etica e storica insieme, come lo è la lingua, «gemella della storia»⁶ – sta alla base di tutto il lavoro di Pomilio, come della divagazione che questo saggio intende proporre attraverso il sesto fascicolo di «Le ragioni narrative», pubblicato nel novembre del 1960 al termine della prima annata della rivista e dedicato a *Il 1860 e la narrativa italiana*.

Assumendo il 1860 (l'anno della spedizione dei Mille) e non il 1861 (quello dell'effettiva proclamazione dell'Unità) a specola di un articolato confronto tra scrittura e realtà, il numero monografico devia da ogni obbligata celebrazione del centenario nazionale per indagare i mutamenti subiti dalla letteratura a seguito del

compiersi del Risorgimento, affrontandone molteplici aspetti – la cosiddetta letteratura garibaldina; il contesto linguistico e culturale; gli scrittori risorgimentali memorialisti e i contro-risorgimentali storicisti – in dieci saggi, che danno vita a una visione corale della narrativa e della poesia italiane, «tradizionalmente staccate dal popolo»⁷, nel panorama post-unitario. Le firme contano – oltre a quelle dei regolari della rivista: Pomilio, Prisco, Vené – altri nomi di rilievo, quali Giovanni Titta Rosa e Leonardo Sciascia; e restituiscono una densa panoramica sulla rappresentazione del Risorgimento con tutte le sue potenzialità inesprese, legate alla mancata realizzazione del mito garibaldino (un «Ideale non calato nella realtà popolare», per usare un'esattissima formula di Vené)⁸. La questione centrale – sviscerata con una complessità di prospettive etiche, estetiche e veramente meridionali che solo potevano raccogliersi intorno alla straordinaria macchina del pensiero che fu «Le ragioni narrative» – è quella del narrare; meglio ancora del romanzo, e più precisamente di un romanzo nazionale popolare. Cosa sia da intendersi con questo sintagma lo aveva già spiegato Pomilio in *Dialecto e linguaggio*, apparso sul secondo numero della rivista pochi mesi prima: romanzo come «uno strumento di conoscenza totale, un rapporto aperto con l'uomo»; nazionale, ossia immerso «nelle grandi correnti della storia» per mezzo di una lingua condivisa e una resa stilistica unitaria; e popolare, «nel senso d'una sua capacità di parlare al cosiddetto popolo» e in diretta dipendenza «dalle idee, dai messaggi o altrimenti dai contenuti umani [...] assai più che da soluzioni formali di tipo popolaresco»⁹. Nella ricerca di questo tipo di romanzo – che si farà per Pomilio più acuta superato il crinale doloroso del 1960, ma che assorbe anche altri protagonisti delle «Ragioni», Michele Prisco *in primis*¹⁰ – analisi diacronica e sincronica si combinano, in una peculiare forma di storicizzazione che, mentre offre una ricognizione sulla letteratura post-unitaria, punta a compiere un bilancio sui «quindici anni che stanno tra la fine del conflitto mondiale e l'avvento del neocapitalismo», comparando il decadimento politico e letterario successivo al 1860 con quello del secondo dopoguerra, sfuggente alla presa della ragione e dominato dalla «crisi generale delle ideologie»¹¹. Lo conferma l'editoriale del fascicolo:

L'odierno manifestarsi di forti correnti formalistiche, che tendono a ripetere con modi diversi e in un clima diverso gli stessi errori compiuti dalla «letteratura garibaldina» più altisonante, e l'indubbia somiglianza fra certi squilibri manifestatisi dopo il 1860 e quelli sorti dopo il 1945 hanno rappresentato, per la loro parte, un altro movente che ci ha indotti a chiudere il nostro primo anno di lavoro dedicando un intero fascicolo della rivista al 1860 e la narrativa italiana [...]»¹²

Questo paragone è inseguito, con accenti sempre più scopertamente contemporanei, attraverso tre punti fondamentali, formulati sempre nell'editoriale per mezzo di altrettante domande:

quali furono i mutamenti subiti dalla letteratura, o comunque verificatisi in letteratura, in conseguenza del compiersi del Risorgimento? Quali gli apporti dell'unità all'impasto linguistico? Quali i suoi riflessi nell'opera di scrittori come Verga e De Roberto?¹³

Il primo quesito conduce dritti alla tradizione del romanzo italiano, sviluppatasi alla luce di un certo tipo di afflato (memo)realista, che inizia con la letteratura risorgimentale e si rinnova in quella post-resistenziale, salvo vedersi minacciato dalle derive neorealiste, come dalle tendenze oggettive e impersonali del *nouveau roman* e da quelle anti-narrative della neo-avanguardia. Il secondo allude invece al problema del plurilinguismo, già definito da Pomilio alla stregua di un bilinguismo elitario insito nel «retaggio pseudocrociano d'una distinzione troppo precisa tra linguaggio rappresentativo e linguaggio culturale»¹⁴, alla base della ricerca di una lingua veramente nazionale. Il terzo guarda infine alla letteratura meridionale come fonte di modelli narrativi fondati sul difficile ma imprescindibile rapporto dell'uomo con la Storia (dove “popolare” vale sempre “umano”, nel contesto delle «Ragioni»).

Il seguito di questo contributo si soffermerà su ciascun aspetto per mezzo di un dittico saggistico contenuto nel fascicolo – di fatto mai preso a oggetto di un'attenta lettura critica¹⁵ – esaminando, nell'ordine, i seguenti interventi: quelli di Gian Franco Vené, autore de *Il popolano e l'eroe*, e di Michele Prisco, che firma le pagine di *Memorialisti neorealisti*; quelli di Giovanni Titta Rosa, che consegna al numero una riflessione su *Il 60' e la crisi linguistica*, e di Carlo Della Corte, il quale si sofferma su *Le riviste intorno al 1860*; quelli di Leonardo Sciascia, che propone il

saggio *Verga e il Risorgimento*, e di Mario Pomilio, tra i primi in Italia a tornare sull'autore de *I Viceré* con *L'antirisorgimento di De Roberto*. L'analisi ravvicinata di questi documenti adopererà come reagente due riferimenti critici principali: le *Contestazioni* di Pomilio, che nel 1967 raccolgono e rilanciano i segni della frattura rappresentata dagli anni Sessanta; e il breve ma intenso referto di Prisco su *Il romanzo italiano contemporaneo* (1983), che vale a chiarire alcuni punti chiave dell'esplorazione di vent'anni addietro. L'obiettivo ultimo sarà provare a leggere il fascicolo non solo come una tra le più complete meditazioni sul “problema” del Risorgimento – che anticipa il dibattito sul «Risorgimento imperfetto [...] tradito, o ancora meglio, [...] inconcluso» di cui hanno parlato, tra gli altri, Spinazzola, Onofri, Lupo¹⁶ –, ma anche come un'indagine sul romanzo italiano (da Manzoni a Nievo, passando per Verga e De Roberto, per arrivare fino a Gadda e Pasolini) che punti, più che a offrirne una precettistica, a riaccenderne la necessità alla luce di un presente incerto e di un passato con i cui paradigmi entrare in discussione, in ottica storica e contro-storica, antropologica e metafisica.

1. Il romanzo italiano: ragioni e irragioni di una linea “umana”

Come scrive Michele Prisco nel suo *Memorialisti neorealisti*, dunque, «la letteratura garibaldina sta alla nostra narrativa dell'ottocento» – quella infarcita di «romanzi storici e romantiche novelle in ottave, fra paesaggi lacustri, amori, languori e battaglie» – «come il neorealismo fiorito alla fine di questa ultima guerra sta alla narrativa attuale»¹⁷. Entrambi hanno cioè provato a restituire «l'opera nazionale popolare»¹⁸ superando, rispettivamente, l'accademismo ottocentesco e il rigore rondista di primo Novecento ma, come nota puntualmente Vené, entrambi hanno fallito: la prima, trasformando il mito rivoluzionario in un prodotto borghese a metà strada tra un «pallido socialismo deamicisiano»¹⁹ (volto a produrre una letteratura umanitaria ed educativa per il popolo) e il «superomismo nazionalista»²⁰ di scuola già mazziniana e guerrazziana (che scivolerà più avanti negli eccessi retorici dannunziani); il secondo, producendo una «letteratura di “simpatia” popolare, e non più, [...], la cui insufficienza è oggi resa tanto più evidente dalla degenerazione

formalistica o fantasiosa nella quale incorrono molti scrittori già rappresentativi di quella corrente»²¹. La critica ai due termini dell'equazione – che si appunta sulla carenza delle ragioni «d'una letteratura che ambisce d'essere rivoluzionaria senza accorgersi di fare a meno dell'unica sostanza necessaria alle rivoluzioni: l'uomo»²² – viene però condotta con modalità diverse da Vené e da Prisco, che pure finiscono con l'individuare alcuni tratti comuni di una valida tradizione del romanzo, transitata attraverso le due esperienze.

Il saggio di Vené – che è quello d'apertura del numero – punta soprattutto a denunciare i limiti volontaristici del gruppo garibaldino, che si sostituì di fatto all'autentica rivolta delle masse, confermando il distacco tra la matrice borghese che guidò l'impresa e il terreno popolare in cui si svolse, anche a livello letterario: un livello in cui si riflette l'immediato tralignamento delle istanze culturali e politiche del Risorgimento, inadeguate a dar voce al «nuovo contenuto dell'Italia unita» con i suoi problemi «giganteschi, insospettati e insolubili»²³, quali la differenza tra Nord e Sud e la questione agraria. La letteratura garibaldina, in tal senso, propone una «sintesi, forzata e artisticamente incompiuta»²⁴ di ideale e reale, maldestramente compresa tra umili ed eroi, rispecchiando la sostanziale indifferenza tra Destra e Sinistra storiche dopo il 1860 e sublimando l'epopea dei Mille in una «galleria di fantasmi» à la Carducci, con conseguente degradazione in retorica, o al massimo in sdegno scialbo e anacronistico, che Vené paragona a quello stantio di «certi radicali o intellettuali di sinistra d'oggi»²⁵.

La critica di Michele Prisco in *Memorialisti neorealisti* – saggio al cuore del fascicolo – riprende diversi spunti da quella di Vené, ma ridimensiona la questione popolare per rimarcare le ragioni di decadimento stilistico rintracciate alla fine de *Il popolano e l'eroe*. Prisco accomuna intanto scrittori garibaldini e neo-realisti per la qualità memorialistica delle loro opere – nate dall'esperienza vera e diretta della guerra, della violenza, dell'eroismo, e per ciò stesso preferibili alle rarefatte forme di *engagement* moderno –, come per la loro posizione di rottura nei confronti «d'una narrativa troppo evasiva, [...] troppo lontana [...] dalla rappresentazione e dalla trasfigurazione d'una precisa realtà»²⁶, quale era quella precedente. Letteratura

garibaldina e neorealista condividono altresì l'importanza di certe influenze straniere, assunte per narrare l'urgenza dei fatti in «un momento in cui nei nostri libri al posto dei fatti trovavamo solo immagini o al più casistiche di sentimenti»²⁷: Byron, preso a modello dai garibaldini e la letteratura americana (da Steinbeck a Caldwell a Hemingway e Faulkner) dagli scrittori del secondo dopoguerra; i quali oltretutto rilanciano l'attenzione per il paesaggio italiano, già introdotta dai garibaldini come sostanza profonda della questione meridionale. Ambedue le tendenze cedono però presto a trappole formali: l'una impantanandosi nell'uso trascrittivo del dialetto e nei pericoli del bozzettismo; l'altra servendosi «troppo scopertamente dei filtri del realismo americano» e affidandosi «con troppa fiducia a una prosa eccessivamente grezza e provvisoria»²⁸, basata sul solo documento. In questo le colpe del Neorealismo sembrano più gravi, come Prisco ribadirà nel saggio sul *Romanzo* del 1983, dove – pur confermando il merito neorealista di «averci insegnato a guardarci attorno senza i supporti del calligrafismo»²⁹ – precisa:

lo scrittore ora cominciava a capire che oltre al compito d'una documentazione gli si chiedeva quello di un'interpretazione, e che non bastava introdurre la cronaca, nei libri, per dare il senso dell'invenzione, ma occorreva una maggiore e più sincera ricerca d'umanità: sì, l'impegno testimoniale era ancora e sempre preminente, a patto però d'accompagnarlo con la capacità di mostrare quel *di dentro* d'una situazione, che un'opera solamente e strettamente documentaria non può mai dare³⁰.

Pare qui di sentire l'eco di un saggio di dieci anni prima, scritto da quello scrittore «d'élite» (come lo definisce Prisco stesso poco più avanti³¹) quale fu Carlo Emilio Gadda che, in risposta a una inchiesta sul Neorealismo promossa da Carlo Bo nel 1950, opponeva alla poetica prevalente in quegli anni una sua particolare nozione di realismo totale, fatto non solo di «cose, oggetti, eventi», ma di «aspettazione o mistero»³². Il passo gaddiano risulta particolarmente rilevante in questa sede, perché vi si parla sia di *romanzo* che di *ragioni*, in chiave estetica ed etica insieme:

Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto

in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia...³³

Gadda invoca insomma il passaggio da un piano fenomenico a una «dimensione noumenica», che dia voce alle «meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione»³⁴, contro gli eccessi sia di semplificazione che di intellettualismo. La chiusa di *Memorialisti neorealisti* ammicca in tal senso a un saggio precedente di Prisco – inserito nel numero d'apertura della rivista e intitolato *Fuga dal romanzo* – nel quale emergeva la polemica dello scrittore nei confronti dello sperimentalismo astratto, oggettivante e de-psicologizzante del *nouveau roman*, che dopo pochi anni egli avrebbe indirizzato contro il Gruppo 63, colpevole di aver «messo in questione lo stesso diritto a narrare»³⁵, a lui particolarmente caro. Rispetto a queste derive cerebrali, tese a distruggere la tradizione del romanzo, i memorialisti vanno allora rivalutati: «ricordiamoci – conclude Prisco – che i memorialisti scrivevano al più in maniche di camicia, se non in giacchetta, ma non mai in *deshabillé*, e che infilavano calzoni ed uose, ma ignoravano per loro fortuna i *blue-jeans*»³⁶. Al di là della critica a letteratura garibaldina e neorealista, l'obiettivo ultimo di Prisco è del resto quello di rintracciarvi i germi di una linea organica e tutta umana del romanzo, capace di opporsi alle tendenze disgreganti. Non per nulla, egli propone di “salvare” alcuni nomi di ambedue le correnti per qualità tematica e stilistica, tale da prefigurare le esperienze veriste e, *mutatis mutandis*, quelle degli scrittori delle «Ragioni». Sul fronte risorgimentale, questi nomi sono quelli di Giuseppe Cesare Abba, autore di *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille* (1880), giudicato il miglior risultato di letteratura garibaldina insieme a *I Mille* di Giuseppe Bandi, perché disposto a registrare i limiti dell'impresa (inclusi, ad esempio, i fatti di Bronte), mettendo a fuoco tutto il fascino e il degrado anche paesaggistico di un Meridione dominato da una sostanziale ignoranza politica; e di Ippolito Nievo, la cui «fusione di storia e autobiografismo» Vené mette «in capo alla strada che conduce al verismo», nato dalla disillusione dell'incompiuta unità nazionale e disposto a interpretare la stessa come «mutamento storico influente sulla vita delle masse»³⁷. Proprio questa combinazione di fatti, sentimenti e intuizioni – «un intreccio di esistenze le cui

passioni personali, vizi e grandezze, fanno la storia»³⁸ – è per Prisco e Vené il vero lascito della letteratura risorgimentale, sulla quale ha potuto innestarsi il meglio della produzione del secondo dopoguerra, con nomi che Prisco snocciolerà due decenni più tardi: «da Incoronato a Rea, da Sciascia alla Ortese, da Strati a Compagnone [...] Berto e Calvino, Santucci e Parise, Fenoglio e Del Buono (per non parlar di Pavese)»³⁹. Autori, questi, abili nel suggerire un memorialismo fondato nell'uomo ma filtrato dalle idee, modulato su di una continua ricerca e per questo in grado di trasferire sulla pagina la realtà «fluida e inafferrabile e mutevole sotto i nostri occhi»⁴⁰. Perché ciò sia possibile attraverso il romanzo, tuttavia, occorre una «riforma del linguaggio»⁴¹, invocata da Vené e anticipata da Pomilio non già come mimesi del mondo popolare, ma come sua espressione poetica, «ricca di tutti i succhi del pensiero e della storia» e soprattutto «capace di messaggi»⁴².

2. Linguaggio (e impegno) nazionale: la moralità dello stile

Il problema della lingua è in effetti il riflesso della progressiva erosione di una salda presa sul mondo reale da parte di chi scrive; erosione che il fascicolo n. 6 delle «Ragioni» affronta sì in prospettiva post-risorgimentale, ma che si fa presto a traslatore nel contesto di cento anni dopo. In questo contesto, frutto – per citare nuovamente il Pomilio dell'intervista a Di Biase – del sommarsi di eventi capitali quali «l'ultima guerra accanto agli strascichi e alle ideologie del dopoguerra, la destalinizzazione e il conflitto tra dittatura e libertà, il vuoto di civiltà alla svolta degli anni Sessanta, il Concilio»⁴³, all'assenza di certezze valide a tracciare i contorni della realtà si accompagna lo sfaldarsi delle forme già deputate a narrarla. 1860 e 1960 sono insomma ambedue anni della crisi, che si esprime per il tramite di una meditazione sui mezzi linguistici e sull'impegno dell'intellettuale. I due temi, come anticipato, sono affrontati dai saggi consecutivi di Titta Rosa e Della Corte che, brevi ma quanto mai densi, pongono entrambi l'accento sullo spartiacque cronologico rappresentato da «quel composito 1860», in cui «molte spiegazioni affondano le loro radici»⁴⁴.

Il '60 e la crisi linguistica misura l'impasse – di «contenuto etico e latamente spirituale» – del manzonismo come «codice teorico-linguistico»⁴⁵, cui accennava già Vené: ovvero di una lingua fondata sull'uso ristretto a una sola città e a un solo gruppo sociale, per certi aspetti simile all'uso altrettanto limitato del canone rondista (quello della prosa d'arte, del frammento, dell'elzeviro, dell'idillio) in auge fino allo scoppiare della guerra, e ritenuta pertanto insufficiente a restituire la nuova instabilità del reale. Gli scrittori coinvolti in questo rifiuto – da Nievo a Praga, da Boito al Camerana, da Tarchetti a Cantoni – cercano dunque nella loro scrittura

l'uso, ma in ben altro significato da quello manzoniano, di una lingua attinta o da attingere non più a una 'coinè' circoscritta nel tempo e nello spazio e unificata e quasi livellata dalla norma di un gusto comune [...], bensì a una molteplice varietà di sorgenti: dalla tradizione aulico-popolare dal trecento al cinquecento [...] fino alle più diverse originalità regionali, che la unificazione politica, forzata o spontanea che fosse stata, [...] aveva suscitato per immediato contraccolpo⁴⁶.

Il problema è, a ben guardare, quello del dialetto; o meglio dell'uso mediato del dialetto nella formazione di una lingua veramente omogenea in un Paese la cui «lingua non è mai stata abbastanza lingua nazionale»⁴⁷, come a più riprese indicato da Pomilio. Quest'ultimo – sempre in *Dialetto e linguaggio* – aveva invero già difeso le necessità ri-creative della lingua letteraria come un trapasso dal fatto naturale del parlato all'atto spirituale dello scrivere: «per cui il tendere verso la lingua nazionale non è altro che un mirare alle qualità metaforiche della lingua ricreata, e quindi letteraria, un sollevarsi, in altri termini, alla pienezza espressiva che è la condizione del creare artistico»⁴⁸. Il dialetto, insomma – come e più di altri bacini linguistici – può offrire materiale grezzo, che va però passato «attraverso il processo di rielaborazione [...] che ne opera lo scrittore», caricandosi «del suo giudizio etico, del suo pensiero, della sua verità»⁴⁹.

Trovare l'equilibrio è difficile e la dinamica si complica, come prova il saggio di Titta Rosa, proprio con la letteratura post-unitaria, per giungere al Neorealismo e al romanzo plurilingue del secondo Novecento, con esiti tra loro assai diversi. Sul fronte (post)risorgimentale, troveremo l'ideale di Nievo e la sua «felice, spontanea

mescolanza di lingua colta e di “parlato”⁵⁰; ma anche lo stile più artificioso di Rovani, in cui la «spesso forzata contiguità di culto e di parlato e perfino popolare, stride quasi a ogni periodo»⁵¹; e altresì quello di «gracile magrezza»⁵² del Dossi, che – lo aveva già notato Vené – adopera il dialetto solo a livello formale, come «divertimento, strettamente connesso alla mancata accettazione della realtà da parte della letteratura»⁵³. Allo stesso modo – se saltiamo avanti, integrando Titta Rosa con il Prisco de *Il romanzo italiano contemporaneo* – ci sarà poi «Pavese, che con grande consapevolezza critica riuscì a liberarsi dagli eccessi gergali e dal curioso stile fatto d’allusioni e cadenze quasi cantabili dei suoi primi libri per arrivare attraverso la prosa sempre più agile e asciutta delle opere della maturità a restituirci la sua porzione di realtà»; ma pure «storie sciatte, grossolane, ipotetiche, che ripetevano gli stanchi e ormai scontati ritmi della narrativa americana», così da avere «l’impressione [...] di leggere Verga tradotto in slang americano e ritornato a noi di riporto ritradotto dall’inglese»⁵⁴. Se il realismo manzoniano, dunque, appare non più unicamente perseguibile, la molteplicità di soluzioni linguistiche disponibili nell’Italia unita è da gestire con attenzione. Il rischio – per tornare, ancora una volta, ai capisaldi essenziali di *Dialecto e linguaggio*: contributo davvero imprescindibile per comprendere il fascicolo n. 6 delle «Ragioni» – è quello di «rendersi schiavo d’una formula e rinunciare alla libertà del vero narratore», producendo forme letterarie rigide, ove il dialetto sia una «museruola naturalistica»⁵⁵ (colpa che Pomilio attribuisce a Pasolini) o pura trascrizione del reale pronta a cedere al vortice oggettivante della materia (da cui non va esente il Gadda del *Pasticciaccio*). Alludendo ai «ben più disparati elementi che non nella caldaia delle streghe di Macbeth» che il Manzoni «avrebbe forse rinvenuti, se li avesse letti, negli scritti degli scrittori degli anni sessanta, e non solamente negli scapigliati lombardi», Titta Rosa conclude in piena coesione con Pomilio, ricordando l’utopia dell’«unità della lingua e dei mezzi di diffonderla»⁵⁶: rilanciando cioè l’importanza di un codice nazionale in cui il popolare sia prelevato e rielaborato (secondo una tendenza che va da Dante a Machiavelli, a Manzoni a Verga), facendosi «parola storicizzata, prodotto

coscienziale d'uno scrittore che, se è tale, è sempre “un di più” rispetto alla realtà che indaga»⁵⁷.

Se anche la lingua è questione di impegno morale, sarà poi coerente muovere da Titta Rosa a Carlo Della Corte, che esamina l'impegno delle riviste introno al 1860, distinguendo tra quelle di pura erudizione e quelle (pochissime) disposte invece ad andare oltre le «proprie cose» letterarie predicando «lo stimolo allo scavo, all'approfondimento di quella zona di vita reale, sola viva in un mare di istituzioni naufraganti, condannate a perire non solamente dal volontariato garibaldino ma dall'evolvere in una data direzione dei più generali interessi umani»⁵⁸. Campioni di queste due modalità sono la «Biblioteca italiana», «organo del benpensantismo culturale ottocentesco» propagandato da funzionari del governo austriaco, che seppe sopravvivere dal 1816 al 1859 per la sua perizia nel «bandire la politica dalle sue pagine, di tagliar fuori dal concetto di letteratura ogni addentellato con la vita»⁵⁹; e «Il Crepuscolo», rivista milanese istituita nel 1852 da Carlo Tenca e in attività fino allo stesso 1859, che fu il cuore di un'opposizione silenziosa radicata nel tacito disprezzo nei confronti dell'ordine imperante (e per questo di maggior tenore rispetto ad altre testate schierate: «fogli di battaglia, destinati a viver poco, per magari risorgere più tardi e nuovamente morire subito dopo»⁶⁰), capace di nutrire scrittori come gli stessi Rovani e Nievo, preparandone le opere migliori. Stabilendo un implicito confronto con «Le ragioni narrative» – nata un secolo più tardi in un panorama simile, dominato da una letteratura o di ripiegamento (se non proprio d'evasione), o posta invece troppo scopertamente al servizio delle ideologie (marxismo e cattolicesimo) –, quel che emerge è una specie di qualità futuribile richiesta al mezzo della rivista: una «tensione verso il domani»⁶¹, una disposizione a preparare l'avvento di una nuova cultura e di un'altra narrativa al di là dello «squallore dei periodici culturali, e letterari in particolare»⁶². Uno squallore superato, nella prospettiva del 1860, dalla narrativa di Verga, di De Roberto, di De Marchi e, in quella delle «Ragioni», con la fase romanzesca successiva alla crisi del 1960 di scrittori come Pomilio e Prisco, che con *La compromissione* (1965) e *La dama di piazza*

(1962) daranno le prime prove di un (altro) realismo umanamente impegnato, stilisticamente compiuto.

3. Scrivere nella Storia: il popolare come “realtà che non mente”

L'indagine sul numero 6 delle «Ragioni narrative» ha finora indugiato sulla letteratura del Nord – quale fu di fatto quella garibaldina –, richiamando solo per accenni la questione dei grandi narratori del Sud, legati a un problema a un tempo testimoniale e veramente coloniale: ossia compresi in una inesausta discussione dei paradigmi storici imposti al Meridione e presto «ricacciati come ai margini di un discorso critico», sia nel momento post-unitario che post-resistenziale⁶³. Non è un caso che i tre interventi dedicati al Meridione siano gli ultimi del fascicolo: si tratta dei già menzionati saggi di Sciascia (*Verga e il Risorgimento*) e Pomilio (*L'antirisorgimento di De Roberto*), seguiti da quello di Aldo De Jaco (*Letteratura e Mezzogiorno a cento anni dall'unità*). In questa sede, mi limiterò ad analizzare i primi due, che si concentrano sul rapporto della narrativa meridionale con la Storia, indentificando negli scrittori del Sud i modelli esemplari per quel carattere popolare – inteso come abilità di narrare la Storia «non *sugli uomini*, ma *attraverso* gli uomini»⁶⁴ – richiesto al romanzo dagli animatori delle «Ragioni».

La delicata relazione tra Storia e Sud – fonte di una questione meridionale riacutizzata negli anni postbellici, quasi un secolo dopo l'impresa dei Mille – richiede però una ulteriore premessa “geografica”; ci impone cioè di ricordare come dopo l'Unità si verificò una vera e propria «secessione»⁶⁵ nella letteratura italiana, già attraversata da quello che Alberto Mario Banti ha definito un «pensiero unico della nazione»⁶⁶, incarnandosi la frustrazione per il fallimento del mito risorgimentale in modo diverso tra Nord e Sud. Se «la parte settentrionale del Paese manifesta infatti le sue delusioni per il processo unitario attraverso testi letterari che limitano la polemica sul piano del costume e della lingua»⁶⁷ (quando non ci trascinano in un edificante solidarismo *à la* De Amicis), gli scrittori del Sud sono piuttosto inclini a narrare l'inettitudine dei governi di fronte all'immobile realtà del Meridione, ove «la

storia è una monotona ripetizione»⁶⁸ e il popolo del tutto avulso dai processi socio-politici, a loro volta dominati da classi nobiliari grette e trasformiste.

Sciascia – un narratore sempre in biblico tra disposizione illuminista alla verità e sfiducia nel potere come garante di giustizia – si dedica dunque a Verga, uno scrittore che si direbbe invero a lui meno congeniale di De Roberto. La questione, come ha notato Giuseppe Lupo, affonda nella nozione di vinti (della e nella Storia), che per l'«asse Verga-Lampedusa-Consolo» è tragica, laddove per la «direttrice De Roberto-Sciascia» comporta una certa ironia (per quanto negativa), nell'indicare le gravi responsabilità di individui ridicoli e colpevoli al tempo stesso.⁶⁹ La vicenda del Barone Garziano (protagonista de *Il quarantotto*⁷⁰), che aderisce prima ai moti del 1848 e poi alla rivoluzione del 1860 unicamente per difendere se stesso e il proprio privilegio, pare in tal senso più simile a quella degli Uzeda, che interpretano il ruolo caricaturale di «chi trionfa perdendo»⁷¹, ostacolando ogni rottura storica pur di restare al potere. In *Verga e il Risorgimento*, tuttavia, quel che interessa a Sciascia è proprio una questione storica: di Storia o, più esattamente, di temporalità. Prendendo le mosse dal contrasto (di memoria brancatiana⁷²) tra due scrittori catanesi del tutto opposti, Verga e Mario Rapisardi – l'uno *galantuomo* pessimista, taciturno, poco amato; l'altro celebre e verboso poeta-vate giudicato un «precursore» da Victor Hugo⁷³ – Sciascia ne ribalta la 'qualità' risorgimentale, portando il discorso, per l'appunto, «sul piano della storia»⁷⁴. Pur incarnando «il mito garibaldino come eversione e palingenesi», Rapisardi dà infatti voce, secondo Sciascia, a una letteratura dal sapore neo-religioso (rappresentata pienamente dal *Lucifero*, 1877) e dalla

“temporalità” anti-risorgimentale. Mandando a picco, in una burrasca di mare, sotto i segni della fatalità, la Provvidenza manzoniana, cioè la barca dei Malavoglia denominata *Provvidenza*, Giovanni Verga faceva in effetti più rivoluzione di Mario Rapisardi. Nella *Provvidenza* che va a fondo c'è più Risorgimento che nelle esaltazioni di Lucifero e di Satana⁷⁵.

Il confronto vero, insomma, andrebbe fatto tra le illusioni rivoluzionarie cantate da Rapisardi e la narrazione di una realtà, per quanto statica e dolorosa, il cui valore nel

tempo avrebbe poi risarcito, criticamente parlando, la posizione di Verga. Alludendo, sia pur tra le righe, alla novella *Libertà* – di solito «considerata un *exemplum* di non-storia»⁷⁶ – Sciascia difende pertanto l'azione storicizzante del racconto verghiano per la sua abilità nel raffigurare una «*realtà che non mentiva*»⁷⁷:

rappresentando come fatale e irrimediabile l'esclusione dalla storia e irrevocabile l'immobilità economica e politica del popolo siciliano, Verga inconsapevolmente portava questo popolo nel flusso della storia: ponendolo nella luce della poesia, come *problema storico* nella coscienza della nazione e dell'umanità⁷⁸.

Sta dunque qui il Risorgimento di Verga: nel suo sentimento (non idea) della Storia, che ne apparenta le opere con romanzi quali *I vecchi e i giovani* di Pirandello o *Il Gattopardo*, storici in senso non tradizionale perché interessati non a restituire il passato, ma a narrare gli eventi come «parte di una *realtà storicizzata*, ovvero conosciuta e situata, nel suo valore e nelle sue determinazioni, in rapporto al presente: passato, insomma, rivissuto in funzione del presente», o ancora «storia come presente»⁷⁹. La peculiare natura storica della narrazione di Verga sta altresì nel suo carattere doppiamente popolare: nell'avere al suo centro, come realtà umana che non mente, la vita del popolo, disdegnando la «doppia menzogna della classe dominante» (lingua e messaggio). Questo per Sciascia (sulla scorta di De Sanctis) coincide con «*la grande abbreviazione del pensiero umano*» e cioè con una perfetta coincidenza di fatto morale e fatto estetico⁸⁰.

Sulla questione del tempo si orchestra anche l'intervento di Pomilio – che pure sembra, fin dal titolo, voler seguire altre strade –, il quale muove da un articolo di Carlo Bo pubblicato sulla rivista «Oggi» il 22 settembre 1945, ove *I Viceré* era definito «romanzo magistralmente tessuto di ragioni vitali ed umane», paragonato a *Guerra e pace* per «lo spessore e l'intensità della narrazione», ma soprattutto spiegato come «esempio di *tempo*», nel quale ogni personaggio

obbedisce liberamente [...] al senso oscuro di questa vita che risolve casi e passioni, il colore del tempo e quello dei costumi, avvolgendo tutti i motivi in un solo movimento musicale di cui non si saprebbe con precisione fissare il tema che evidentemente porta ogni ragione verso la sua conclusione naturale⁸¹.

Vero protagonista di questo romanzo è quindi il tempo, che – simile a quello verghiano quanto a pessimistica immersione in un presente sempre uguale a se stesso – non è più tuttavia né quello della Storia (del 1860, che resta sempre sullo sfondo), né quello del popolo in senso stretto (dalla Storia escluso o travolto), bensì quello ridotto a cronaca della classe al potere, che De Roberto trasmette con impassibile moralismo, condannandone la meschinità ma mantenendosi sempre al di qua tanto della pietà come del dramma, entrambi negati a personaggi ignari della loro stessa pochezza e impermeabili al cambiamento:

In un mondo dove i popolani sono sfondo e non presenza, e i borghesi, succubi della vecchia classe feudale, sono incapaci di storia propria, e la vita pubblica è povera, priva di slancio, d'idealità, di veritiero senso dei fini, è la storia privata dei viceré che prende rilievo di storia pubblica⁸².

È in questa stessa impossibilità della Storia – o meglio della sua impossibilità come forza di progresso, la cui funzione può essere semmai assunta dalla Natura: unico motore di ricambio (darwinista), con il suo carico di tare, difetti e malattie precipitate nella stirpe degli Uzeda – che sta non solo la dirompente carica meridionalistica de *I Viceré*, ma la sua eccezionale portata politica: quella di un'opera antinazionalista e anticrispina (si rammenti che l'anno di pubblicazione del romanzo, il 1894, coincide con lo scioglimento forzato dei fasci siciliani), depositaria della «più complessa messa in discussione dei valori risorgimentali tentata da un uomo dell'Ottocento, e in un momento in cui la storia presentava a un tratto le sue scadenze»⁸³.

Che *I Viceré* potessero offrire a Pomilio un modello narrativo esemplare proprio per questa analisi morale, lucida e priva di pathos, della «perenne vocazione al compromesso – la costante più tipica della politica italiana»⁸⁴, pare evidente; così come evidente è il «rispecchiamento autobiografico» – già notato da Paola Villani⁸⁵ – che per il Pomilio saggista non poteva non verificarsi di fronte al *silenzi* di De Roberto, tanto nel senso del sospeso ciclo degli Uzeda (che tace dopo *I Viceré*, lasciando *L'imperio* postumo e incompiuto), che in quello dell'oblio lungamente gravato su di un autore «condannato all'inutilità e all'inattualità», prima dal «clima

politico del nuovo regno, quando ormai l'opera di Giolitti sembrava avviata a correggere gli errori più vistosi del trasformismo e del crispismo»⁸⁶, e poi da una critica letteraria limitante, incagliata sull'etichetta del romanzo familiare di marca naturalista.

Resta tuttavia da chiarire che valore abbia il romanzo di De Roberto nell'ottica della costruzione di un romanzo italiano nazionale popolare: come rappresentazione appunto storicizzata di una realtà umana *che non mente*. In tal senso, è interessante notare come De Roberto stia all'opposto di Verga, che faceva parlare la *gentuzzza* e abbandonava la *Duchessa di Leyra* al primo capitolo perché «i nobili» – come scriveva a Francesco Guglielmino – «quando parlano mentono due volte: se hanno dei debiti dicono di avere l'emicrania»⁸⁷. In De Roberto, la realtà umana rappresentata invece è proprio quella irrimediabilmente mentitrice dei ceti nobiliari, mentre quelli medi appaiono del tutto sconfitti e il popolo vero e proprio è o assente o folla oscura senza volto. La sua qualità popolare —umana e autentica al parossismo – sta allora nel suo essere, come lo avrebbe poi definito Baldacci, un «testimone negativo»⁸⁸ del suo tempo, animato da un estremo relativismo, come da lui stesso ammesso in chiusa del saggio su Leopardi del 1898:

Tutti i nostri giudizi sono parziali, partigiani, appassionati, monchi; ma chi si spaventasse di questa necessità dovrebbe continuamente tacere⁸⁹.

Ne deriva – come ha puntualmente rilevato Andrea Cortellessa – una straordinaria forza di «analisi decostruttiva» che in De Roberto «non dipende da un partito preso ideologico, e non è dunque risolvibile nella categoria di “espressionismo” [...], ma è solo un portare alle estreme conseguenze [...] l'intento realistico»⁹⁰: così da fare di quest'ultimo (il realismo) un'arma efficacissima, uno strumento insuperabile di polemica etica e intellettuale.

Conclusioni: «le vere, necessarie vie della narrativa italiana»

Nato dal desiderio – pomiliano ma non solo – «di vederci chiaro nella situazione letteraria e culturale italiana, quale s'è andata delineando a partire dal

1960»⁹¹, il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative» costituisce un passo in più verso quelle «vere, necessarie vie della narrativa italiana» che la rivista si proponeva di illuminare fin dal suo primo apparire, così da contribuire alla «risoluzione della crisi di valori del nostro tempo, ai fini, essenzialmente, di quel ritorno all'umano che è la condizione stessa della soluzione della crisi»⁹².

Ciò che deriva da questa prima lettura della sua dettagliata analisi della narrativa del 1860 e dintorni, non a caso, è la radiografia di una proposta per un romanzo italiano inteso come «come operazione portata sull'uomo»⁹³: un romanzo memorialista (all'incrocio tra documento e (auto)biografia, ma sempre a patto di fare del documento una questione interiore); periferico (dove il flusso della Storia arrivi da lontano e si manifesti attraverso l'uomo) e al tempo stesso unitario (sospeso tra lingua e dialetto); frutto di una tempra morale, eppure dubbioso di qualsiasi forma di verità; e soprattutto strutturato come un'indagine volta a verificare le sue stesse aspirazioni alla prova dell'ambiente, nel tentativo di riformulare il patto tra quest'ultimo e lo scrittore, riportandone i tradimenti ma anche l'inesausto e inconcludibile processo di conoscenza. Un romanzo, insomma, che sia vicino alla forma saggistica⁹⁴: aperto, descrittivo più che narrativo, basato su di una vocazione filosofica e sull'assenza di certezze, nutrito di un realismo (e insieme relativismo) esistenziale capace di mettere in scena lo scontro sempre straziante tra la realtà e il suo ideale (o le sue ideologie); di impegnare infine a fondo la nostra coscienza, con tutta la sua buona e cattiva fede, dando voce al nostro pur sempre umano bisogno di verità.

DALILA COLUCCI

Note

¹ «Non so di certo se gli storici futuri avranno il tempo o la voglia d'occuparsi di noi: ma ho spesso cercato d'immaginarli quale sarà la loro situazione allorché si troveranno a ricostruire le vicende delle generazioni letterarie che si rivelò nell'immediato dopoguerra [...] e tra le idee venutemi in mente, una soprattutto ha preso sempre spicco: che, se cercheranno di condensare il loro giudizio in una formula, questa non potrà essere molto diversa dalla seguente: un discorso interrotto». M. POMILIO, *Il discorso interrotto* [1962], in ID., *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 85-89: 85.

² Ivi, p. 87.

³ Così Pomilio in un colloquio con Carmine Di Biase, ove l'autore suggerisce come, «dopo il dissesto iniziato con l'ultima guerra», la storia sia ormai «un valore perduto, nel senso che non è più leggibile illuministicamente o hegelianamente, come un indefinito progresso verso il meglio»; sottolineando però al contempo come nella sua narrativa al «pessimismo cristiano nei confronti della storia» si combini una sua «polarità positiva», fatta di perpetua («e non proprio provvidenzialistica») ricerca. C. DI BIASE, *Intervista a Mario Pomilio*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. XVI, n. 1, 1987, pp. 117-128: 122.

⁴ M. POMILIO, *La grande glaciazione* [1965], in *Contestazioni*, cit., pp. 103-125: 115.

⁵ ID., *Dialecto e linguaggio* [1960], in *Contestazioni*, cit., pp. 35-62: 49.

⁶ Secondo un'equivalenza, invero formulata in senso potenzialmente negativo, avanzata dallo scrittore X in *Il cane sull'Etna. Frammenti d'una enciclopedia del dissesto*, Rusconi, Milano 1978, p. 32: «la lingua è gemella della storia, la quale rimedia sempre alle sue malefatte, e se proprio non può alla fine se ne dimentica, o aiuta a dimenticarle combinandone delle altre».

⁷ Così nell'editoriale non firmato del fascicolo: *Il 1860 e la narrativa italiana*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 5-6: 5.

⁸ G. VENÉ, *Il popolano e l'eroe*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 7-30: 21.

⁹ M. POMILIO, *Dialecto e linguaggio*, cit., pp. 49-50.

¹⁰ Si rimanda, a tal proposito, al contributo di Lorenzo Marchese (*Le ragioni narratologiche di Michele Prisco*) incluso in questo stesso numero monografico.

¹¹ M. POMILIO, *Il discorso interrotto*, cit., p. 85.

¹² *Il 1860 e la narrativa italiana*, cit., p. 6.

¹³ Ivi, p. 5. Una quarta e ultima domanda si propone invero di sondare la qualità popolare della narrativa post-risorgimentale; ma si tratta di un bilancio conclusivo da derivare alla luce delle tre precedenti.

¹⁴ M. POMILIO, *Dialecto e linguaggio*, cit., p. 50.

¹⁵ La sola breve panoramica sul numero 6 delle «Ragioni» si trova in N. MESSINA, *La cultura napoletana nella rivista «Le ragioni narrative» (con Appendice)*, in «Critica letteraria», vol. XI, n. 3, 1983, pp. 537-555: 548-551. Sporadicamente citati, nella vasta produzione critica sulla letteratura (anti)risorgimentale, risultano unicamente i contributi di Sciascia e Pomilio. *L'antirisorgimento di De Roberto*, in particolare, è stato pochi anni fa incluso in M. POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento* (a cura di M. Volpi, con introduzione di P. Villani e nota di M.A. Grignani, Prospero Editore, Novate Milanese 2017), ove figura anche l'altro fondamentale scritto di Pomilio sull'autore siciliano, *Il silenzio di De Roberto* (pubblicato in «Realtà del Mezzogiorno», anno I, nn. 6-7, 1961). Entrambi i saggi, per inciso, nutrono il capitolo su De Roberto del volume pomiliano *Dal Naturalismo al Verismo*, Liguori, Napoli 1966.

¹⁶ Proprio da G. LUPO, *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021, p. 37, è tratta la citazione. Cfr. poi V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990; e M. ONOFRI, *L'epopea infranta. Retorica e antiretorica per Garibaldi*, Medusa, Milano 2011.

¹⁷ M. PRISCO, *Memorialisti neorealisti*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 124-132: 126.

¹⁸ G. VENÉ, *Il popolano e l'eroe*, cit., p. 25.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 21.

²¹ Ivi, p. 30.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 14.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 20.

²⁶ M. PRISCO, *Memorialisti neorealisti*, cit., p. 127.

²⁷ Ivi, p. 128.

²⁸ Ivi, p. 131.

- ²⁹ M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Cesati, Firenze 1983, p. 20.
- ³⁰ Ivi, p. 21; il corsivo è del testo.
- ³¹ Ivi, p. 24.
- ³² C.E. GADDA, *Un'opinione sul Neorealismo*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 2008, pp. 629-630: 629.
- ³³ Ivi, p. 630.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ Così A. SACCONI in *Nuove ragioni per il romanzo: Prisco saggista*, in L. CANNAVACCIUOLO-C. VECCE (a cura di), *Michele Prisco tra radici e memoria*, UniorPress, Napoli 2021, pp. 139-146: 146.
- ³⁶ M. PRISCO, *Memorialisti neorealisti*, cit., p. 132.
- ³⁷ G. VENÉ, *Il popolano e l'eroe*, cit., pp. 28-29.
- ³⁸ Ivi, p. 29.
- ³⁹ M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 15.
- ⁴⁰ Ivi, p. 8.
- ⁴¹ G. VENÉ, *Il popolano e l'eroe*, cit., p. 29.
- ⁴² M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, cit., p. 49.
- ⁴³ C. DI BIASE, *Intervista a Mario Pomilio*, cit., p. 121.
- ⁴⁴ C. DELLA CORTE, *Le riviste intorno al 1860*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 139-149: 149.
- ⁴⁵ G. TITTA ROSA, *Il '60 e la crisi linguistica*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 133-138: 135.
- ⁴⁶ Ivi, pp. 136-137.
- ⁴⁷ M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, cit., p. 49.
- ⁴⁸ Ivi, p. 44.
- ⁴⁹ Ivi, p. 47.
- ⁵⁰ G. TITTA ROSA, *Il '60 e la crisi linguistica*, cit., p. 135.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² Ivi, p. 137.
- ⁵³ G. VENÉ, *Il popolano e l'eroe*, cit., p. 28.
- ⁵⁴ M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 18-20.
- ⁵⁵ M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, cit., pp. 51 e 59.
- ⁵⁶ G. TITTA ROSA, *Il '60 e la crisi linguistica*, cit., pp. 137-138.
- ⁵⁷ M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, cit., p. 48.
- ⁵⁸ C. DELLA CORTE, *Le riviste intorno al 1860*, cit., pp. 144-145.
- ⁵⁹ Ivi, p. 142.
- ⁶⁰ Ivi, p. 143.
- ⁶¹ Ivi, p. 140.
- ⁶² Ivi, p. 142.
- ⁶³ Come ricorda come M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 22.
- ⁶⁴ G. VENÉ, *Il popolano e l'eroe*, cit., p. 29; il corsivo è del testo.
- ⁶⁵ Mutuo il termine – e la successiva descrizione del fenomeno – dalla puntualissima analisi di G. CAPECCHI, *Le ombre della patria. Gli scrittori siciliani e l'Italia unita*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. LXXXVII, n. 2, 2013, pp. 159-198: 163.
- ⁶⁶ A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000, p. 53.
- ⁶⁷ G. CAPECCHI, *Le ombre della patria. Gli scrittori siciliani e l'Italia unita*, cit., p. 163.
- ⁶⁸ Così quasi alla fine de *I Viceré* [1894], Einaudi, Torino, 2006, p. 697: «La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi».
- ⁶⁹ G. LUPO, *Il volto dei vinti*, in ID., *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, cit., pp. 59-78: 61.
- ⁷⁰ Pubblicato solo due anni prima (1958) in *Gli zii di Sicilia*, per la collana Einaudi *I gettoni*, allora diretta da Vittorini.
- ⁷¹ G. LUPO, *Il volto dei vinti*, cit., p. 61.
- ⁷² «Più volte [...] Vitaliano Brancati confrontò il successo, la verbosità e le stranezze di Rapisardi all'insuccesso, al silenzio e all'assoluta "normalità" di Verga»: così l'attacco del saggio di L. SCIASCIA, *Verga e il Risorgimento*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 150-155: 150.
- ⁷³ *Ibidem*.
- ⁷⁴ Ivi, p. 151.
- ⁷⁵ Ivi, p. 152.

⁷⁶ G. LUPO, *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, cit., p. 55. Su *Libertà* Sciascia tornerà più avanti con un saggio intitolato *Verga e la libertà* (contenuto nel volume *La corda pazzza*, 1970), sebbene con toni più sospettosi nei confronti del Verga «unitario antiautonomaista “crispino” e monarchico» (*Verga e il Risorgimento*, cit., p. 154).

⁷⁷ L. SCIASCIA, *Verga e il Risorgimento*, cit., p. 155; questo corsivo e tutti i successivi sono del testo.

⁷⁸ Ivi, pp. 152-153.

⁷⁹ Ivi, pp. 153-154.

⁸⁰ Ivi, p. 155.

⁸¹ Questi e altri stralci dell'articolo di Bo sono riportati da Pomilio stesso nel suo intervento: *L'antirisorgimento di De Roberto*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 156-174: 158-159.

⁸² Ivi, pp. 170-171.

⁸³ Ivi, p. 162. G. CAPECCHI, per inciso, parla de *I Viceré* come del «primo grande romanzo politico dell'Italia unita» (*Le ombre della patria. Gli scrittori siciliani e l'Italia unita*, cit., p. 171).

⁸⁴ Ivi, p. 164.

⁸⁵ P. VILLANI, *Un apocrifo Pomilio meridionale*, introduzione a M. POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, cit., p. XXXV. Sullo stesso tema – ossia quello dell'affinità percepita da Pomilio nei confronti di De Roberto, sulla base di un simile «destino malinconico, fatto di travaglio e di silenzio» – cfr. V. CAPORALE, *Dalla Resistenza alla Compromissione: un percorso all'interno dell'epistolario di Mario Pomilio*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Studium, Roma 2014, pp. 269-287: 272.

⁸⁶ M. POMILIO, *Il silenzio di De Roberto*, in *Scritti dell'ultimo Ottocento*, cit., pp. 92 e 96.

⁸⁷ Estratto contenuto in L. SCIASCIA, *Verga e il Risorgimento*, cit., p. 155.

⁸⁸ L. BALDACCI, *Destino del Giusti* [1995], in ID., *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, premessa di B. Centovalli, Rizzoli, Milano 2003, pp. 41-55: 50.

⁸⁹ F. DE ROBERTO, *Leopardi* [1898], con prefazione di Nino Borsellino, Lucarini, Roma 1987, p. 189. Del «relativismo più assoluto» di De Roberto ha parlato A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga 1998, p. 396. Sul rapporto (e sulle differenze) tra il nichilismo di Leopardi e il relativismo di De Roberto, cfr. in particolare A. CORTELLESA, *Illusione volontaria e autenticità involontaria. Federico De Roberto e la Grande Guerra*, in G. ALFANO-N. BELLUCCI-C. BERTONI-A. CORTELLESA-D. DALMAS-M. DI GESÙ-S. JOSSA-M. SACCO MESSINEO-D. SCARPA, *Una. D'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor*, duepunti edizioni, Palermo 2013, pp. 25-56: 25-27.

⁹⁰ Ivi, p. 26.

⁹¹ M. POMILIO, *Avvertenza a Contestazioni*, cit., p. 7.

⁹² M. PRISCO, *Introduzione*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 3-4.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Si richiama qui una discussione avanzata da R. PALUMBO MOSCA in un suo recente contributo, dal titolo *Disenchanting the World*, incluso in M. FUSILLO-L. MARCHESE-G. SIMONETTI (a cura di), *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, De Gruyter, Berlin 2022, pp. 5-18.

IL SESTO FASCICOLO DI «LE RAGIONI NARRATIVE» TRA MEMORIALISTICA GARIBALDINA E ROMANZO STORICO

Il sesto numero di «Le ragioni narrative», uscito nel novembre del 1960, è dedicato a Il 1860 e la narrativa italiana. L'argomento scelto viene affrontato dagli autori usando un'ottica meridionalista e inserendo così il numero all'interno di un dibattito aperto nello stesso anno da Raffaele Crovi su «Il menabò» con il saggio Meridione e letteratura; in particolare, il tema viene ripreso su «Le ragioni narrative» da Aldo De Jaco. Il presente saggio intende dunque commentare il numero affrontando il problema da due punti di vista, corrispondenti a due generi differenti della letteratura italiana del secondo Ottocento: da una parte la memorialistica garibaldina (per cui Francesco Capanna approfondisce la ricezione critica di Benedetto Croce), dall'altra il romanzo storico.

The sixth issue of «Le ragioni narrative», published in November 1960, is entitled Il 1860 e la letteratura italiana. The topic is tackled by the authors using a Southern perspective, thus placing the issue within a debate opened in that very year by Raffaele Crovi on «Il menabò» with the essay Meridione e letteratura; in particular, such debate is retrieved in «Le ragioni narrative» by Aldo De Jaco. This essay intends to analyze the issue by means of a twofold approach, which aims to focus on two different genres of Italian literature in the second half of the Nineteenth century: on

the one hand, the Risorgimento memoirs (for which Francesco Capanna delves into the critical reception of Benedetto Croce), and on the other, the historical novel.

Ricostruire il dibattito sulla letteratura garibaldina, tra gli argomenti del sesto numero delle «Le ragioni narrative», dedicato a *Il 1860 e la narrativa italiana*, vuol dire affrontare un discorso che interessa, più che il dato artistico, quello contenutistico e politico. In questo frangente rimane fondamentale la riflessione, pure ancorata all'oggetto letterario, offerta da Benedetto Croce nel 1933 e impegnata a «respingere ancora una volta una comune credenza: che vi siano personaggi, azioni ed avvenimenti che chiedono, aspettano e meritano di ottenere il loro cantore e poeta»¹. In un'estetica come quella crociana, in cui «la poesia non si lascia addomesticare»² e non può quindi essere finalizzata nemmeno alla celebrazione di un eroe, questo è impossibile.

Il problema della celebrazione degli eroi risorgimentali è quindi tra gli argomenti di un fascicolo che, a suo modo, rappresenta un classico per il momento storico in cui esce e per alcune delle pagine che contiene al suo interno. Siamo nel 1960, mese di novembre. Le celebrazioni per i cento anni dell'Unità sono imminenti e gli italiani si preparano a festeggiamenti in pompa magna. Le riviste di letteratura cominciano a dedicare speciali al Risorgimento³, e così anche l'ultimo fascicolo del primo anno di «Le ragioni narrative» – per Maria Antonietta Grignani «più che rivista sodalizio e luogo di elaborazione di idee per intellettuali capaci di esprimere e interpretare allora più che mai [...] una sorta di *societas* letteraria viva, reattiva e sensibile, fatta di narratori e critici»⁴ – viene destinato a saggi che vogliono esplorare la letteratura garibaldina e i suoi dintorni.

La dichiarazione di intenti contenuta nella pagina introduttiva è chiara: l'ottica deve essere meridionalista e il numero esce quindi un secolo dopo l'anno «che, con l'epopea dei Mille, porta al Regno d'Italia i territori meridionali»⁵. Tra le domande che si pone la nota introduttiva, vi è la seguente: «per la prima volta all'unità morale della letteratura italiana viene a corrispondere un'unità politica: quali furono i mutamenti subiti dalla letteratura, o comunque verificatisi in letteratura, in conseguenza al compiersi del Risorgimento?»⁶. Insomma, l'attenzione è volta a un

momento di transizione, in linea con il progetto della rivista che, citando la pagina introduttiva del primo numero,

nasce in un periodo di equivoci e di pericolosi ritorni involutivi, oltrech  di dilagante aridit  nel costume letterario; e nasce da una nostra irriducibile fiducia nella narrativa come operazione portata sull'uomo: in una narrativa, cio , che abbia l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro d'interesse; e che pertanto intervenga positivamente – nella misura in cui l'arte   in grado di intervenire – nella risoluzione della crisi di valori del nostro tempo ai fini, essenzialmente, di quel ritorno all'umano che   la condizione stessa della soluzione della crisi⁷.

Se per  l'oggetto di studio, normalmente, sarebbe stato «la narrativa odierna o recente»⁸, il numero 6 retrocede di un secolo – non proprio eccezionalmente, in realt : visto che gi  i numeri precedenti avevano ospitato saggi su Capuana e De Roberto –, prendendo in analisi i rapporti della letteratura con la svolta storica rappresentata dal Risorgimento. Mentre la prima parte del fascicolo si concentra dunque su qualit  e limiti dei memoriali garibaldini, l'analisi dei redattori si rivolge, nella seconda parte, alla ricezione dell'opera dei narratori storici, testimoni del 1860 o appartenenti alla generazione immediatamente successiva. In tale contesto si verifica un cambiamento sostanziale, come si vedr  pi  avanti, nei rapporti tra narratore e Storia, e una scelta stilistica significativa, in particolare nel campo della celebrazione degli eroi dei Mille, se diamo retta a quanto dice Prisco nel suo saggio: «la letteratura garibaldina fu una letteratura memorialistica (non di memoria),   stato gi  assodato: ma fu anche, magari inconsapevolmente, una letteratura di rottura verso l'accademismo imperante»⁹. Partiamo quindi, con le parole dell'autore di *Una spirale di nebbia*, dalle pagine dedicate alla memorialistica, che vengono analizzate usando l'approccio programmatico della rivista: occuparsi della narrativa che mette l'uomo al suo centro di interesse e ne esplora l'impatto positivo. Secondo Prisco, parlare dello stile antiaccademico dei garibaldini vuol dire introdurre costanti che saranno care, quasi un secolo dopo, al Neorealismo:

Per la prima volta, attraverso le cronache degli scrittori garibaldini, il paesaggio italiano entra nella nostra narrativa con la sua naturale e familiare dimensione: dalle

distese campagne siciliane alle più scontrose plaghe calabresi, dalle strade e piazze romane ai più morbidi passaggi veneti; e per inciso notiamo come, sia pure per una questione temporale, spetta alla realtà meridionale far sentire la prima voce, così come, sia pure marginalmente, solo da quelle pagine si leverà per la prima volta la presenza d'una *questione meridionale* che poi la narrativa del nostro dopoguerra riprenderà e svilupperà sino a un sospetto di formula, almeno là dove l'impiego della fantasia non si mostrerà pari alla spinta per la verità.¹⁰

Nelle parole di Prisco si precisa un tema che attraversa tutto il numero, fino al saggio di De Jaco, significativamente intitolato *Letteratura e mezzogiorno a cento anni dall'unità*: parlare di letteratura e Risorgimento per il gruppo di autori legati alle «Ragioni» vuol dire affrontare la «questione meridionale» che, nella narrativa del secondo dopoguerra, sembrava essere tornata oggetto principale di indagine: basti pensare, per fare solo due esempi, all'approccio usato da Jovine nelle *Terre del Sacramento* (1950), oppure ai contenuti dell'*Uva puttanella* (1953) di Rocco Scotellaro. Si tratta di narrazioni in cui la descrizione del paesaggio connota i suoi personaggi. Per Prisco, l'embrione di tale attenzione all'ambiente meridionale andrebbe cercato forse proprio nella letteratura (prevalentemente memorialistica) garibaldina. Quest'ultima – già stata argomento di una prima definizione (benché soltanto abbozzata) di Benedetto Croce del 1933 – si trovava in quegli anni al centro di alcuni saggi sulla consistenza del suo canone. Ad esempio, si legga quanto scriveva nel 1953 Gaetano Trombatore introducendo il volume ricciardiano dedicato ai *Memorialisti dell'Ottocento*:

Quando nella letteratura garibaldina si fanno rientrare tutte le opere che hanno per argomento Garibaldi e le sue imprese, quel termine adempie semplicemente all'ufficio di una classificazione del tutto insignificante, come una rubrica amministrativa sotto la quale si possono elencare i più svariati prodotti¹¹.

Meglio considerare, allora, letteratura di stampo garibaldino la sola memorialistica, come in quegli anni veniva proposto da numerose firme (ad esempio, Stefano Jacomuzzi su *Lettere italiane*)¹²? O collegarvi anche la narrazione storica sull'impresa dei Mille e le sue conseguenze sui casi dell'Italia unita? L'oggetto d'analisi infatti dovrebbe essere, più che l'occasione avventurosa del singolo, il momento storico

sorto dal sovrapporsi magmatico di tutte le esperienze; momento che avrebbe poi portato alla nascita del contesto descritto da De Sanctis a conclusione della sua *Storia*: quello in cui nasce la *Nuova letteratura* che dà il titolo all'ultimo capitolo e che vuole liberarsi, tra le altre cose, dei «lungi ozii, le reminiscenze d'una servitù e abbiezione di parecchi secoli, gl'impulsi estranei soprapposti al suo libero sviluppo»¹³. Punto di confluenza di scuola liberale e democratica, è forse questa la prima fase di quella «nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione»¹⁴ che negli anni successivi avrebbe invece guardato più al Naturalismo¹⁵. A tale proposito sembra esprimersi nelle prime pagine del volume Gian Franco Venè, che cerca di orientare il dibattito verso un argomento preciso:

noi abbiamo respinto ancora una volta la tentazione di parlare di “letteratura garibaldina”, nella convinzione che cent'anni di storia e di decantazione della leggenda ci consentissero di parlare della “Letteratura italiana” e del “1860”. [...] Il tempo ha fatto giustizia [...] degli scarti, preservandoli tutt'al più per la retorica delle celebrazioni ufficiali. Il solo discorso, invece, che ci sembra utile fare riguarda l'influsso che gli avvenimenti del 1860 ebbero sul mondo letterario d'allora e di poi. In altre parole, l'esame della letteratura garibaldina dovrebbe essere l'avvio ad un discorso molto più ampio il cui tema potrebbe essere il seguente: posto che l'Italia vantava una unità morale e culturale molto prima del 1860, e posto che questa unità, per le sue proprie caratteristiche estremamente avanzate rispetto alla realtà, non raggiungesse mai un carattere “nazional-popolare”, quali scosse subì la cultura negli anni in cui si realizzò anche l'unità della nazione? Si avvicinò la cultura alla realtà? O, se non si avvicinò, da quali forze fu respinta?¹⁶

Il punto di partenza in questo non potevano non essere, per la letteratura garibaldina *tout court*, le *Noterelle* di Abba, fulgido esempio, per Carducci, di «meraviglioso storico»¹⁷. Si tratta di un autore in cui Luigi Russo non mancava di vedere quello che Venè definisce «un sentimento mistico religioso»¹⁸ che sembra invece sfuggire all'antimanzoniano Carducci, pur tra i più fervidi sostenitori del memoriale¹⁹ (tanto che Asor Rosa lo riterrà fondamentale «nell'aver raccolto in un fascio tutte [...] le tendenze» della letteratura post-risorgimentale, «inserendole d'autorità nel solco della tradizione lirica e civile della poesia italiana»)²⁰. Nel trattare l'argomento garibaldino era altresì necessario per i critici delle «Ragioni» partire dal già citato sesto volume della crociana *Letteratura della nuova Italia*. Nello stesso

numero 6 viene non a caso ospitato un saggio di Francesco Capanna dedicato proprio alla *Letteratura garibaldina nella critica crociana*. Il cantore epico-storico, nell'idea di Croce,

se veramente tale, anche quando sembra cantare eroi e fatti storici, canta in realtà qualche cosa che va sempre al di là di quegli eroi e di quei fatti, e persino della stessa persona del poeta. Tale pensiero rispecchia la polemica sull'idea del carattere sentimentale e spirituale del "contenuto", ed insieme l'altra polemica sull'idea dell'indifferenza qualitativa del "contenuto", in corrispondenza a due affermazioni dell'estetica crociana. Per la seconda, non si ha un contenuto che sia di per sé, oggettivamente, più degno di un altro: ma ogni cosa può essere contenuto dell'arte; a patto, però, che, per la prima idea, sia non presupposto condizionante della poesia, ma suo "componente effettuale", e quindi fatto spirituale e attivo²¹.

La posizione di Croce tendeva a non riconoscere nel contenuto della letteratura garibaldina un «fatto spirituale», cioè dotato dell'universalità espressa nella *Logica come scienza del concetto puro* del 1909; nella letteratura garibaldina la celebrazione degli eventi storici di qualche anno prima è invece un presupposto da cui dipende la liricità stessa di tale opera. Nell'analisi di Capanna vengono richiamate le tematiche a cui Croce era interessato nei diversi ambiti, quello della poesia-lirica, e quello della politica-struttura: «già attraverso a queste prime note si delinea ciò che il Croce va ricercando nel suo esame. Alla poesia egli chiede spontaneità e sincerità; alla storia chiede realismo e spregiudicatezza, cioè libertà di giudizio e verità»²². La conclusione a cui giunge l'autore è frutto di un tentativo di conciliare le posizioni di Croce con la necessità di riscoprire, in Abba, un nuovo classico della letteratura, frutto dei bisogni della società. Se vi è insomma una relazione tra l'arte e la realtà, le forme più popolari rappresentano un segno dei problemi del secolo:

per lui, l'infelicità della letteratura garibaldina era indice di una deficienza generale italiana, sia estetica sia etico-politica. Anzi la deficienza estetica non è altro che la espressione di una deficienza etico-politica. La letteratura garibaldina non ci ha comunicato la passione etica dell'eroe e il senso religioso e severo della guerra e del popolo, come ancora direbbe il Russo, perché in Italia tale passione e tale sentimento non esistevano o, per lo meno, erano patrimonio di pochissimi²³.

La «deficienza [...] estetica» ed «etico-politica» è dovuta, nello specifico, al mancato coinvolgimento del popolo verso gli obiettivi dei protagonisti del Risorgimento. È questa una conclusione a cui, pur per mezzo di altri ragionamenti, giunge anche Luigi Russo nel suo saggio su *Abba e la letteratura garibaldina* apparso in una edizione commentata delle *Noterelle*, uscita nel 1925 presso Vallecchi²⁴, in cui esaminava, oltre allo scritto di Abba, anche versi garibaldini di Carducci e Pascarella (citando solo di sfuggita D'Annunzio e Pascoli). Dopo Abba, per Russo il genere ha perso la credibilità e il senso che aveva nei primi tempi. Egli parla infatti di «inconsapevole critica interna [...] di tutto il nostro Risorgimento»:

la letteratura patriottica in genere anzi, là dove non è poesia o pensiero storico e politico, è la debolezza, e debolezza, s'intende, non semplicemente letteraria, ma etica, di quel periodo costruttivo della nostra storia. Non si nega l'efficacia oratoria che essa abbia potuto avere nel tempo in cui sorse, ma, fatalmente, ogni terapeutica empirica si risolve, nel corso degli anni, in una maggiore lassitudine di forze, e ci si avvolge nel sofisma, quando, in vista di una contingente utilità pratica, si vuol giustificare e addirittura consacrare come santa ogni superficiale mitologia o ideologia²⁵.

Russo insomma sposta il discorso dal mancato valore noumenico a cui fa riferimento Croce all'obsolescenza del contenuto stesso, dotato inizialmente di una sua forza che, nel tempo, è andata perdendosi. Nel 1960, nella raccolta *Il tramonto del letterato*, avrebbe poi ripreso e discusso il concetto di letteratura garibaldina, aggiungendo a tale descrizione un significato storico preciso:

la letteratura garibaldina, a parte il suo discusso valore letterario e artistico, è una specie di palinsesto, dove noi possiamo leggere tutte le carenze e tutti i progressi della civiltà nella nazione italiana, e il nome di Garibaldi ci occorre sempre sulle labbra, tutte le volte che c'è da pensare a uno sviluppo progressivo di questo nostro Paese, e a una eventuale riforma della sua struttura sociale. [...]. Oggi Garibaldi non è più per noi il simbolo di una geniale avventura militare e nemmeno l'eroe dei due mondi e nemmeno colui che donò un regno al sopraggiunto Re, ma è soltanto un simbolo di quel concorde lavoro umano che ci deve portare al rinnovamento della vita sociale in tutto ed in un unico mondo²⁶.

Il critico siciliano in questo caso ribadisce l'assenza di «bravure descrittive»²⁷ nelle pagine di Abba e dei suoi compagni, riflettendo però soprattutto sul valore simbolico del personaggio di Garibaldi, stimolo politico di unità e collaborazione sociale. Tale posizione sembra lontana da quelle di altri studiosi che hanno affrontato in anni più recenti la memorialistica garibaldina, interpretandola più come una letteratura intima e soggettiva. Questa almeno sembra essere la conclusione a cui giunge Laura Nay, che scrive in un intervento sulle *Noterelle*: «I memorialisti garibaldini si muovono, è ovvio, entro confini più stretti disegnati dalla storia che hanno condiviso, ma ognuno di loro, nel rivivere quegli attimi, registra sulla pagina quanto di soggettivo ha percepito»²⁸.

Riprendendo proprio Nay e il suo *«Eretici» e garibaldini*, dove a proposito di Abba viene fatto riferimento a una “prospettiva soggettiva”²⁹, forse sarebbe più proficuo partire da Ippolito Nievo, quale ponte tra la memorialistica e narrativa. Venè nella sua rassegna lo tiene per ultimo, definendolo «prima, autentica emanazione dei nuovi sentimenti sociali nella letteratura in capo alla strada che conduce al verismo»³⁰. Stiamo infatti parlando di un autore la cui produzione nasce proprio dall'esperienza diretta nei Mille,

quand'egli vide pastori e braccianti prendere l'armi e combattere per motivi coincidenti – ma diversi, più antichi e più drammatici – a quelli per cui combattevano i garibaldini. Fu allora che Nievo intuì l'insufficienza del manzonismo cui sinora, pur a suo modo, s'era attenuto e comprese la necessità d'una riforma³¹.

Va detto comunque che già nel 1961, un anno dopo l'uscita del numero delle «Ragioni» in questione, Stefano Jacomuzzi problematizzava la definizione di “letteratura garibaldina” a cui erano giunti Croce e Russo. A suo dire, nel 1960 era stata solo l'introduzione dell'antologia di Mariani, dedicata agli *Scrittori garibaldini*, ad avere valore critico notevole sull'argomento³². La sua definizione, invece, è la seguente:

La validità di questi scrittori — e la loro novità — ci pare legata al tono eminentemente narrativo, al tentativo di «romanzo» che dà una diversa fisionomia,

introduce una diversa e più probante giustificazione di ordine strutturale anche alle pagine antologiche. Di qui quel tono «facile», quegli espedienti, monotoni forse, ma che impediscono fratture e interruzioni: come la vicenda ripetuta quasi senza variazioni del risveglio improvviso e dell'imprecazione ubbidiente; la caccia furibonda di un letto o di un boccone da mangiare; le corse per le vie di Digione, l'ingresso nei villaggi, i contatti coi Sindaci, le requisizioni... e le marce, questo filo teso per tutto il racconto, come uno sfondo da cui risalire ogni volta per la trama delle vicende e dei fatti. Le marce e il gelo: autentico riquadro che garantisce il senso indispensabile del tempo³³.

Si tratta di una definizione più vicina, in questo caso, a quanto suggerisce Francesco Flora in apertura del suo articolo sulla *Letteratura garibaldina*, cuore della prima sezione del numero 6 delle «Ragioni»:

Nelle celebrazioni del Risorgimento, qualcuno a proposito della «letteratura garibaldina» ha sostenuto che occorre preferire, come più ingenui, e perciò più utili alla storia, gli scrittori di minore virtù letteraria. Ma questo è, dopo tutto, un'offesa alla storia che delle memorie e delle poesie tanto meglio potrà valersi, quanto più nei personali ricordi o nell'esaltazione lirica della figura di Garibaldi, riconoscerà l'animo veridico degli autori per la virtù dello stile. Convien dire che negli scrittori minori le pagine efficienti sono proprio quelle che essi meglio seppero scrivere, e che proprio per questa attenzione sono meno letterarie. [...] Limitandoci ora ai soli memorialisti garibaldini, buoni o mediocri scrittori, il loro racconto è una cronaca personale, vissuta nell'immediatezza degli avvenimenti e rivissuta nella posteriore mediazione del ricordo: è una fonte o un documento per lo storico che vaglierà le cronache comparandole fra loro e tenendo conto anche della letteratura avversa, e considererà la politica e l'arte militare, e accetterà o risolverà la leggenda garibaldina, ma dovrà riconoscerne la presenza per intendere l'atmosfera in cui la magnetica opera di Garibaldi si svolse³⁴.

Conviene però ora uscire dalla riflessione sul genere garibaldino per approdare, cogliendo la «necessità d'una riforma» che Venè ha ravvisato in Nieve, al significato della ricostruzione storica nella narrativa non memorialistica, passando quindi ai due saggi centrali del fascicolo, quello di Sciascia su *Verga e il Risorgimento* e quello di Mario Pomilio sull'*Antirisorgimento di De Roberto*, cui fa da coda quello di De Jaco³⁵. Il numero analizza in maniera trasversale il rapporto della letteratura italiana con gli eventi del 1860, prendendo in esame anche alcuni romanzi storici che, pur non essendo memoriali di soldati garibaldini, affrontano il tema del Risorgimento

dal punto di vista di chi come Verga in gioventù ne fu testimone, oppure di coloro che nacquero a Regno ormai stabilito (è il caso di De Roberto). In questo modo, viene rilanciato il *fil rouge* della «questione meridionale», avanzato nell'introduzione al fascicolo.

La tesi di Leonardo Sciascia, a tal proposito, vede un motivo dominante nelle pagine dedicate al Risorgimento nell'opera di Verga: l'autore siciliano dipende "esistenzialmente" proprio dai fatti del 1860-61, risultando, a parere dell'autore della *Scomparsa di Majorana*, più eversivo dell'altro catanese amato dal popolo dell'epoca, Rapisardi. In questo però la questione di un popolo diviene prova di una «condizione umana senza speranza»:

Nel momento stesso in cui, sotto i segni di una tragica fatalità, Verga dava rappresentazione di una condizione umana senza speranza, questa condizione umana veniva a partecipare della speranza, della storia; in una parola: del Risorgimento. Perché, questo è il punto, l'esistenza di uno scrittore come Verga è di per sé un fatto *risorgimentale*; un fatto che non si sarebbe potuto dare alla Sicilia non fosse stata effettivamente toccata dal Risorgimento nazionale. Uno scrittore come Verga conta come fatto sostanziale dell'Unità d'Italia: e a paragone si possono considerare accidentali, se non addirittura negativi per la causa del Meridione, i governi presieduti da uomini politici siciliani³⁶.

Si tratta insomma di avere descritto, attraverso l'atto narrativo, il popolo siciliano nella sua «immobilità economica e politica»³⁷, obbligato, nella sua mancanza di speranza, a fare i conti con il Risorgimento e le sue promesse. Sciascia cita quindi «la sanguinosa repressione di Bixio delle rivolte contadine nel circondario etneo»³⁸, riferendosi con questo alla novella *Libertà*. Uomo «di sentimenti, non di idee»,³⁹ Verga scrive dunque non romanzi storici, ma piuttosto «nella storia»: ⁴⁰ le sue pagine non ricostruiscono cioè il passato in funzione del presente, ma sono esse stesse immerse nel contesto che ricostruiscono. Per Sciascia ciò coincide, in ultima analisi, con la definizione desantisiana di «grande abbreviazione del pensiero umano: [...] un mondo cioè in cui le idee si abbreviano in immediate immagini di verità»⁴¹. Tutt'altra valutazione questa, per inciso, rispetto alla variante assai meno amichevole lasciata da Benedetto Croce cinquant'anni prima nella *Letteratura della nuova Italia*: «Verga è

debole e impacciato ragionatore» che ha bisogno, per andare «più oltre nella via nella quale era entrato» di una buona «propaganda del verismo e del naturalismo»⁴².

Pomilio invece intende riportare alla luce una riflessione sui *Viceré* come nuovo classico della letteratura europea, parallelo al *Gattopardo* di Lampedusa uscito solo due anni prima. Per fare questo, gli è utile partire (per smentirlo almeno in parte) dal giudizio di Luigi Russo sul racconto degli Uzeda:

L'interesse del racconto è sempre sostenuto; le vicende dei singoli personaggi sono perseguite con uno scrupolo che dà l'impressione che si tratti di una storia e non di un romanzo; la logica critica del narratore è spietata, perché egli non è spinto da gusto nostalgico dell'inedito, del leggendario, dell'arcaico, ma piuttosto da una specie di pessimismo storico per il quale è tratto a dare rilievo e accentuazione a tutto ciò che è vizio, pazzia, degenerazione dei protagonisti⁴³.

L'approccio storico ai «documenti umani» tramite «processi verbali», come avrebbe detto lo stesso De Roberto⁴⁴, riprende ed è allineato a pagine dalla tesi di laurea di Vitaliano Brancati che avevano occupato proprio il numero d'esordio della rivista, sebbene stroncando la fama del romanzo come capolavoro dell'autore, proprio a favore della raccolta di novelle del 1890:

Il romanzo è quasi tutto narrato ed esposto. Raramente lo scorrere piano dell'esposizione si ammassiccia in un quadro, si immobilizza in una scena eterna. Si ha, qualche volta, l'impressione di udire uno storico verboso che narri la trama di un grande romanzo e ne esponga gli episodi. Qualche volta accade che l'artista De Roberto ci presenti dieci personaggi visibili, in procinto di agire; ma ecco che lo storico De Roberto stende dieci monografie sul casato di quei personaggi. Spesso, per giustificare questa sua mania di storico, Federico De Roberto crea un personaggio che ha lui la mania di rievocare fatti antichi, o un fanciullo curioso di notizie sui suoi antenati, o un monachetto che, per affascinare i bambini, ricostruisce leggende ed episodi del passato⁴⁵.

Pomilio non esita a dire che la proposta di Carlo Bo⁴⁶ – quella di non leggere il romanzo come l'opera di un epigono di Verga – è più simile alla sua, purché si parli dei *Viceré* non come storia di famiglia di modello arcaico (come ancora si tende talvolta a fare oggi, basandosi sulla pure mirabile triade di «romanzieri del disinganno» di Spinazzola)⁴⁷. Il 1894, anno della pubblicazione, ci ricorda Pomilio, è

del resto lo stesso dello scioglimento dei Fasci siciliani dei lavoratori e quindi della prima crisi post-risorgimentale in Sicilia.

In realtà *I viceré* sono essenzialmente la protesta d'un liberale del Sud contro la classe dirigente del Sud, l'esplosione d'un crudo disinganno di fronte a quella grande illusione tradita che fu per il Sud il 1860, la denuncia più coraggiosa del trasformismo del mondo politico meridionale⁴⁸.

Pomilio insomma contesta la lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa dei *Viceré* come «libro dell'aristocrazia vista da un domestico»⁴⁹; preferisce parlarne come del

libro d'un liberale deluso ed esasperato che, guardandosi indietro a distanza di trent'anni, vede sconfitti gl'ideali del 1860, tradita l'ansia di rinnovamento suscitata dal Risorgimento in una Sicilia dove, in nome della libertà, le plebi inseguivano nel '94 le stesse illusioni represses nel sangue, nel '60, dai garibaldini di Bixio⁵⁰.

Ne viene fuori anche qui la descrizione di un romanzo meridionalista di denuncia di una classe che esprime, più che le caratteristiche dei singoli, quelle dell'ambiente in cui i singoli si muovono e crescono:

In una società immobile, incapace di fini o di ricambio spirituale, non c'è posto per il dramma perché non c'è né la possibilità di alternative né movimento di coscienze, e la quotidiana, monotona, uguale meschinità dei suoi intrighi esaurisce e conclude le sue capacità drammatiche nella misura in cui esprime intera la sua povertà morale⁵¹.

Il Risorgimento rappresenta un fallimento di instaurazione di un modello nuovo, progressista, in una società in cui «le rivoluzioni appartengono all'ordine delle cose naturali né più né meno che il colera»⁵². E il ritratto del 1860, non a caso, viene associato – lo fa notare Pomilio a metà del saggio – alla domanda «Allora perché s'era fatta la rivoluzione»⁵³? Si tratta di fenomeni «lontani nelle coscienze»⁵⁴. Vent'anni dopo dalle colonne di «Belfagor» Carlo Madrignani avrebbe offerto una lettura integrativa a quella di Pomilio:

Più e meglio che di antirisorgimento sarebbe giusto parlare di antistoricismo; e in effetti De Roberto vede, dalla sua angolazione di artista siciliano emarginato, la

direzione in cui si muovono i fatti successivi all'impresa risorgimentale e rifiuta, al di là delle sue intenzioni, il progressismo delle classi egemoni, ma questo tipo di controlettura non si ferma all'attualità, non stuzzica la insofferenza del presente, innesta invece una riflessione di dimensioni metastoriche; nell'opporsi ad ogni concezione della storia e delle sue «magnifiche sorti e progressive», [...] De Roberto pone la materialità degli interessi e dei privilegi come zavorra a cui si ancora il mantenimento di uno status quo sociale, nei confronti del quale le trasformazioni politiche sembrano avere significati secondari⁵⁵.

Il problema, in questo caso, è che, nella lettura di Madrignani, De Roberto viene posseduto dal «rancore del non-integrato»⁵⁶. Si commette forse l'errore di vedere nelle parole lo specchio dei fatti privati, non commesso da Pomilio, ma molto diffuso per l'opera del narratore dell'*Albero della scienza*⁵⁷. Del resto, come avvertiva la redazione introducendo il primo fascicolo – frase di cui bisognerebbe fare tesoro in un caso delicato come questo – «le poetiche nascono dentro i libri, e non fuori e, comunque, non prima»⁵⁸. È dalla pagina narrativa, insomma, che si deve partire anche per parlare di Risorgimento. Andrebbe inoltre accolto il consiglio che diede una decina d'anni fa Giuseppe Lupo ragionando sul contesto di *Romanzo antistorico* inaugurato da Spinazzola:

prima di fissare la categoria dell'antistoria come sinonimo di immobilismo [...] e di delusione, bisognerebbe interrogarsi se nella letteratura d'impianto meridionalista al concetto di storia corrisponda davvero l'idea [...] di progresso e di civiltà o se sia più utile accreditare la visione del “nulla cambia” come disfacimento della fiducia nelle “magnifiche sorti e progressive”⁵⁹.

Le conclusioni a cui giunge il fascicolo sono in tal senso rappresentate dal contributo di De Jaco:

Partendo da un giudizio sulla realtà meridionale che è quello che abbiamo tratteggiato rifacendoci al nostro viaggio sulla strada dei Mille, noi riteniamo che il futuro della narrativa meridionale stia in un impegno morale a esprimere la tragedia «italiana» di questo sviluppo ineguale della società. Sviluppo che approfondisce vieppiù – e non elimina di per sé – i contrasti e il rapporto ormai secolare di sfruttamento sicché vano è camuffare l'una o l'altra misura economica da «rinnovamento delle strutture» essendo invece largamente collegato il problema di

questo rinnovamento, se non ad un «ricambio delle classi egemoni», almeno a nuovi rapporti di potere⁶⁰.

Riecheggia, nelle pagine di De Jaco, il concetto di «risorgimento tradito», che come giustamente ha sottolineato Lupo era possibile già vedere nel «Politecnico» del 23 marzo 1946. Inutile sottolineare quanto, anche in questo caso, sia stato fondamentale l'articolo di Raffaele Crovi nel terzo fascicolo del «Menabò»⁶¹. Silvia Cavalli più recentemente, riscontrando nel saggio di De Jaco l'insistenza su alcune parole chiave⁶², vi ha letto un tentativo di polemica con la rivista einaudiana. L'impegno realista per De Jaco è fondamentale ai fini della narrazione impegnata e meridionalista da parte di scrittori che «finiscono per trovare sempre maggiori difficoltà a far comprendere anzitutto la loro tematica»⁶³. Se Crovi indicava come male della letteratura meridionale l'eccessivo attaccamento alla natura a scapito dell'ideologia (e del presente), De Jaco metteva la parola *fine* al fascicolo riscontrando ancora «nella travagliata e difficile realtà meridionale e nell'impegno per la sua radicale trasformazione la matrice dell'azione letteraria di chi abbia qualcosa da dire»⁶⁴. La strada indicata rappresenta forse un impegno concreto con «la realtà che ci circonda»⁶⁵.

LORENZO RESIO

Note

¹ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Laterza, Bari 1940, p. 5.

² *Ibid.*

³ Cfr., ad esempio, i fascicoli 2 e 3 di «Lettere italiane», anno XIII, 1961, con interventi di Marazzan (*Per Ippolito Nievo*, pp. 178-188) e Terracini (*I mille anni della lingua italiana e il centenario dell'unità nazionale*, pp. 265-285).

⁴ M. A. GRIGNANI, *Prefazione*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine Biase*, Edizioni Studium, Roma 2014, p. 12.

⁵ *Il 1860 e la narrativa italiana*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 5-6: 5.

⁶ *Ibid.*

⁷ «Le ragioni narrative», cit., pp. 3-4.

⁸ *Ivi*, p. 4.

⁹ M. PRISCO, *Memorialisti neorealisti*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 124-132: 126.

¹⁰ *Ivi*, p. 128.

¹¹ G. TROMBATORE, *Introduzione*, in *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, pp. I-XXVIII: XXVI.

¹² S. JACOMUZZI, *Appunti per un capitolo di storia letteraria dell'Ottocento: la «Letteratura garibaldina»*, in «Lettere italiane», anno XIII, n. 3, 1961, pp. 316-334.

¹³ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Einaudi-Gallimard, Torino 1996, p. 814.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ci si riferisce qui in particolare al *Saggio su Emilio Zola* del 1878 e alla successiva conferenza del 15 giugno 1879 presso il Circolo Filologico di Napoli intitolata *Zola e l'«Assommoir»*, per cui cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969; mi permetto inoltre di rimandare al mio *Un nuovo modello narrativo-scientifico: Zola*, in «...quanta vicenda di cose, quanto fragore di tempeste, e sguiscio di fulmini!» *Percorsi critici sul romanzo ottocentesco italiano ed europeo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 28-47.

¹⁶ G. F. VENÈ, *Il popolano e l'eroe*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 7-30: 8.

¹⁷ G. CARDUCCI, *Lettere*, vol. XII, Zanichelli, Bologna 1949, p. 222.

¹⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁹ Cfr. a tal proposito il paragrafo *La genesi delle Notarelle*, in L. RUSSO, *Abba e la letteratura garibaldina*, in G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturno*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 140-142.

²⁰ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988, p. 47.

²¹ F. CAPANNA, *La letteratura garibaldina nella critica crociana*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 66-96: 67.

²² *Ivi*, p. 71.

²³ *Ivi*, p. 93.

²⁴ Poi confluito in L. RUSSO, *Scrittori-poeti e scrittori-letterati*, Laterza, Bari 1945.

²⁵ L. RUSSO, *Abba e la letteratura garibaldina*, cit., pp. 141-142.

²⁶ L. RUSSO, *Il tramonto del letterato*, Laterza, Bari 1960, p. 280.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ L. NAY, *I garibaldini: l'Ottocento in camicia rossa*, in EAD., «Eretici» e garibaldini. *Il sogno dell'Unità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 113-210: 161.

²⁹ «I memorialisti garibaldini si muovono [...] entro confini più stretti disegnati dalla storia che hanno condiviso, ma ognuno di loro, nel rivivere quegli attimi, registra sulla pagina quanto di vivo ha percepito». *Ivi*, p. 161.

³⁰ G.F. VENÈ, *Il popolano e l'eroe*, cit., p. 28.

³¹ *Ivi*, p. 29.

³² Si fa riferimento al volume di G. MARIANI (a cura di), *Antologia di scrittori garibaldini*, Cappelli, Bologna 1960.

³³ S. JACOMUZZI, *Appunti per un capitolo di storia letteraria dell'Ottocento*, cit., pp. 333-334.

³⁴ F. FLORA, *Letteratura garibaldina*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 106-123: 106-107.

³⁵ Per un'analisi dei primi due saggi nel segno di un'aspirazione popolare (ovvero umana) del romanzo storico si rimanda, in questo stesso numero monografico, al contributo di Dalila Colucci, *Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»*.

³⁶ L. SCIASCIA, *Verga e il risorgimento*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 150-155: 153.

³⁷ *Ivi*, p. 152.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Ivi, p. 153.

⁴⁰ Ivi, p. 154.

⁴¹ *Ibid.* Si veda, a tal proposito, M. CIMINI, «La grande abbreviazione del pensiero umano»: declinazioni vergbiane della teoria critica dell'ultimo De Sanctis, in «Studi desanctisiani», anno X, 2022, pp. 123-131.

⁴² B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. III, Laterza, Bari 1915, p. 102.

⁴³ L. RUSSO, *I narratori (1850-1957)*, Principato, Milano-Messina 1958, p. 114.

⁴⁴ Si allude qui ai titoli delle raccolte di novelle *Documenti umani* (1888) e *Processi verbali* (1890).

⁴⁵ V. BRANCATI, *Scritti su Federico De Roberto*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 100-118: 105.

⁴⁶ C. BO, *De Roberto, Oggi*, 22 novembre 1945.

⁴⁷ Per cui cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, CUEM, Milano 2009.

⁴⁸ M. POMILIO, *L'antirisorgimento di De Roberto*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 156-174: 162-163.

⁴⁹ Ivi, p. 164.

⁵⁰ Ivi, pp. 164-165.

⁵¹ Ivi, pp. 165-166.

⁵² Ivi, p. 167.

⁵³ F. DE ROBERTO, *I vicerè*, Galli, Milano 1894, p. 392.

⁵⁴ M. POMILIO, *L'antirisorgimento di De Roberto*, cit., p. 167.

⁵⁵ C. MADRIGNANI, *Federico De Roberto. L'inattuale*, in «Belfagor», anno XXXVI, n. 3, 1981, pp. 334-342 337.

⁵⁶ Ivi, p. 339.

⁵⁷ Si veda ad esempio il metodo saintebeauviano scelto da A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Bonanno, Acireale 2007.

⁵⁸ «Le ragioni narrative», cit., p. 4.

⁵⁹ G. LUPO, *L'unità d'Italia nella narrativa della non-storia, dell'antistoria e della controstoria*, in «Italianistica», anno XL, n. 2, 2011, pp. 211-219: 212.

⁶⁰ A. DE JACO, *Letteratura e Mezzogiorno a cent'anni dall'unità*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 175-191: 189.

⁶¹ R. CROVI, *Meridione e letteratura*, in «Il menabò», anno I, n. 3, 1960, pp. 267-291.

⁶² S. CAVALLI, *Meridione e letteratura. Alcune note in margine a un saggio di Raffaele Cровi*, in «Appennino», anno I, 2015, pp. 64-67.

⁶³ A. DE JACO, *Letteratura e Mezzogiorno a cent'anni dall'unità*, cit., p. 187.

⁶⁴ Ivi, p. 190.

⁶⁵ *Ibid.*

MARIO POMILIO E IL PARTITO D'AZIONE:
ALCUNE CONSIDERAZIONI
SULLA PRESENZA DELL'AZIONISMO
NE *LA COMPROMISSIONE*

*Nel saggio si prendono in esame alcuni degli aspetti più peculiari che riguardano la rappresentazione del Partito d'Azione ne *La compromissione* di Mario Pomilio. Tali risultano, in particolare: il ruolo emblematico di Giulio Butticci, di cui i personaggi azionisti del romanzo sono una parziale emanazione; la funzione ideologica della mancata unione tra il protagonista Marco Berardi e il personaggio di Vera Salvioni; le ragioni che si celano dietro alla rappresentazione caricaturale del personaggio di Arrigo Esposito.*

*This essay analyses some of the most peculiar elements of the Italian Action Party (Partito d'Azione) as portrayed in Mario Pomilio's novel *La compromissione*. Those are, specifically: the emblematic role played by Giulio Butticci, the teacher and activist that partially inspired Pomilio in the depiction of his fictional members of the Action Party; the ideological function*

fulfilled by the failed union of the main character Marco Berardi and Vera Salvioni; the reasons behind the caricatural depiction of one of the characters, Arrigo Esposito.

Premessa

In questo saggio si cercherà di interpretare quegli elementi de *La compromissione*¹ che sono riconducibili all'azionismo e alla militanza giovanile di Mario Pomilio nel Partito d'Azione. Nonostante la critica abbia sorvolato sulla questione e in alcuni casi l'abbia addirittura mal inquadrata², l'eredità della formazione azionista ha un ruolo significativo nel romanzo; a tal punto che è senz'altro legittimo pensare di collocarlo, pur precisandone le differenze e il carattere che gli sono propri, all'interno delle narrazioni che hanno per oggetto la breve storia, a tratti leggendaria e gloriosa, a tratti tragica e farsesca, del Partito d'Azione³ – e di cui *L'Orologio* di Carlo Levi⁴ rappresenta il primo, archetipico esempio. Per entrare nel vivo del romanzo nella direzione che si è indicata, è prima necessario recuperare alcuni dati biografici e teorici dalla produzione secondaria e critica di Pomilio, in modo da rendere meno oscuri i risultati dell'esercizio ermeneutico. I testi da prendere in esame sono: l'introduzione a *Dal Risorgimento al Partito d'Azione* di Giulio Butticci⁵ e l'incipit del saggio *La situazione Brancati*⁶.

1. Una personalità «esemplare», forse un personaggio: Giulio Butticci

L'introduzione a *Dal Risorgimento al Partito d'Azione* (1980) è interessante, perché in essa Pomilio, risalendo la memoria fino agli anni liceali ad Avezzano, traccia il profilo di Giulio Butticci. Le parole di Pomilio lasciano chiaramente intendere che l'importanza di Butticci nella sua maturazione di uomo è andata ben al di là di un classico buon rapporto docente-discente; Butticci è stato più di un ottimo professore di Lettere: è stato un maestro di vita⁷. Pomilio allude anche a una sorta di *mimesis*, di proiezione involontaria di sé nel maestro, arrivando a dichiarare che le loro vite, in particolare tra il 1944 e il 1949, si sono sovrapposte a tal punto da definirle delle «vere e proprie vite parallele»⁸. Butticci ha lasciato un segno nell'animo del giovane Pomilio non solo su un piano politico⁹, ma anche su un

piano stilistico, da intendersi sia in senso letterario che etico. Pomilio ricorda con assoluta limpidezza le lezioni di latino durante le quali emergeva il «gusto del sobrio», l'«orrore per la retorica», il «sospetto per l'eccessiva appariscenza espressiva» di Butticci; erano lezioni «volutamente “ineloquenti”», in cui le indicazioni estetiche, spesso non senza ironia e umorismo, si trasformavano in «propensione per uno stile di vita»¹⁰.

Per capire meglio perché Butticci sia stato così essenziale per Pomilio, occorre fare un passo ulteriore. Gli anni del liceo avevano in un certo senso acceso una luce etica in ottica libertaria, crociana e antifascista nello spirito di uno studente assai incupito a causa dell'aria che era stato costretto a respirare fin dalla nascita: un'aria resa soffocante tanto dalla vita di provincia, e borghese, quanto dalla dittatura. Quella luce ha l'occasione di accendersi del tutto a partire dal 1944, quando maestro e allievo si ritrovano «a militare insieme nella Marsica»¹¹: Butticci in qualità di «fondatore della federazione marsicana» del Partito d'Azione, Pomilio come «sua giovane mano destra»¹². Dal 1944 al 1949 i loro destini si affiancano: «fummo accanto per una serie di battaglie ideali prima all'interno del Partito d'Azione e poi nel PSI»¹³. Dati importanti, questi, se messi in relazione ad alcuni personaggi de *La compromissione*. Come importante è il termine con cui Pomilio sintetizza la personalità di Butticci: «esemplare»¹⁴; dove *esemplarità* è declinato non «in senso plutarco, e nemmeno allo scopo di gonfiare le gote»¹⁵, ma come categoria capace di esprimere doti quali la «modestia e il senso della misura»¹⁶. *Esemplare* rimanda, inoltre – e non poteva essere altrimenti per uno dei fondatori de «Le ragioni narrative» – a un altro significato, che si sposa con il termine ben più complesso di «Storia»: Butticci fu *esemplare* anche «per la sua perfetta storicità»¹⁷. Pomilio intende dire con ciò che il maestro fu un uomo in grado di attraversare consapevolmente tutte le temperie ideologica italiana – o meglio: italiana e meridionale: dalle «posizioni risorgimentali [...] alla dissidenza, all'antifascismo, all'attività clandestina, all'esperienza del carcere [...] alla milizia di partito»¹⁸. Fu uomo *della e nella* Storia. Se consideriamo il peso che l'*esemplarità* ha per i membri della rivista napoletana, e lo mettiamo in rapporto al discorso sullo storicismo, potremmo pensare che Butticci sia apparso, in quanto

personalità esemplare, anche un “personaggio vero”, cioè memorabile, perfetta fonte romanzesca cui ispirarsi e attingere. Il termine scelto da Pomilio entra così in risonanza proprio con il dibattito che all’interno de «Le ragioni narrative» si era animato intorno al concetto di “personaggio”, soprattutto attraverso la penna di Prisco¹⁹. L’eco dei prodotti teorici della rivista, schierata apertamente contro quel contenitore esanime che era diventato il personaggio uscito dall’*école du regard* e convintamente a favore di quello che D’Episcopo chiama «personaggio-personaggio»²⁰ (cioè del personaggio per l’appunto esemplare) era così radicato nella poetica di Pomilio da giungere fino al momento in cui, tra anni Settanta e Ottanta, egli si prova a definire con una formula e una parola la biografia del maestro. Butticci fu *esemplare*, ovvero, aggiunge felicemente Pomilio: «tutto un uomo»²¹: nel senso che fu in grado di «trovare il giusto equilibrio tra impegno pubblico e *privacy*, tra i doveri civili e quelli familiari»²², in un momento della storia italiana in cui la tendenza era di «chiudersi nella cerchia della famiglia, quasi a trovarsi compenso e difesa da un clima grigio e ingrato»²³ (difficile non pensare alla stessa dialettica che patisce Marco Berardi, il protagonista de *La compromissione*, e che lo porta di fatto a uno stallo: la figura eponima del *compromesso* – giova ricordarlo – non è positiva). La sua biografia è esemplare perché ha innervato l’azione eroica e paziente del movimento antifascista che, prima di assurgere a categoria storica – ricorda Pomilio posizionandosi di nuovo nell’area del manzonismo – è stato, insieme a tutti i cosiddetti fenomeni storici, «una somma di avventure umane»²⁴ particolari.

Se uniamo i termini principali del discorso come i numeri di un’ideale pista cifrata, emerge una figura le cui qualità sembrerebbero ridistribuite, anche se in modo meno esemplare, imperfetto, tra i due personaggi azionisti del romanzo: il protagonista Marco Berardi e il più fedele e intimo compagno, nonché unico amico, Arrigo Esposito. Volendo utilizzare in modo retrospettivo il ritratto del maestro tracciato nell’introduzione, non ci sembra sbagliato sostenere che nella fase di elaborazione dei personaggi azionisti de *La compromissione* la memoria di Butticci abbia giocato un ruolo cardine nella mente di Pomilio.

L'altro testo – questo più scopertamente teorico – su cui è bene soffermarsi prima di procedere al paragrafo successivo, è *La situazione Brancati*, apparso sul primo numero delle «Ragioni». In particolare, si vorrebbero mettere in evidenza le due date su cui Pomilio pone l'accento: il 1945 e il 1960 (o meglio: il passaggio al decennio Sessanta). Pomilio interpreta il 1945 come «anno mille»²⁵. È un dato da non sottovalutare perché conferma, sul piano storiografico, l'ipotesi dell'intellettuale che per primo ha proposto di rileggere la storia del secondo Novecento a partire da quella data: Carlo Levi²⁶. Non può essere un caso che, nella fase che immediatamente precede la *Compromissione* (il saggio su Brancati è del 1960, *La compromissione* esce nel 1965), Pomilio scelga proprio la tesi storiografica di Levi, cioè di colui che nel 1950, con *L'Orologio*, poneva al centro del dramma contemporaneo italiano del secondo Dopoguerra la questione del dissesto, avvenuto nel novembre del 1945, dell'unico governo guidato dal Partito d'Azione con Ferruccio Parri. Secondo stile e modi del tutto differenti da quelli di Levi, Pomilio ne *La compromissione* riprende in parte quella vicenda, inquadrandola dalla Marsica. E si ritiene che in quel lavoro coscienziioso, che nella *Situazione* definisce di misura «degli scarti tra “ideologia” e “verità”»²⁷, in parte la salvi e in parte la condanni (esattamente come Levi, d'altronde). Tra *L'Orologio* e *La compromissione* c'è insomma un incontestabile rapporto di continuità ideologica e storiografica. Certo, le differenze tra le due opere sono numerose: a livello geografico (nell'*Orologio* lo spazio della scena è rappresentato da Roma, metropoli e capitale, nella *Compromissione* da Teramo, piccola città di provincia); temporale (in Levi il tempo della narrazione ricopre un periodo brevissimo, in Pomilio un periodo più lungo); di genere (quello di Pomilio è tutto sommato un romanzo tradizionale, quello di Levi è un testo ibrido, tra cronaca, giornalismo e *fiction*, tant'è che l'editore scelse di collocarlo nella collana di saggistica, al fianco del precedente *Cristo si è fermato a Eboli*). Le differenze sono molte, ma il diagramma di fondo è simile e le collega nella sostanza. Forse è anche per questo che Pomilio sposta l'asse della narrazione, iniziando dal 1948 (con analessi fino al 1947) e terminando nel 1950, con la guerra di Corea; lo fa per proseguire il capitolo narrativo mancante della storia carsica post-

azionista, siglando così un'ideale continuità con *L'Orologio*. Anche perché, come affermano sia Butticci²⁸ sia De Luna²⁹, una storia post-azionista, seppure in modo umbratile e sotterraneo, è innegabile che ci sia stata.

È con la luce anticipatrice delle questioni poste nel saggio su Brancati e con quella retrospettiva dell'utilissima introduzione all'autobiografia-*memoir* di Butticci che andrebbe illuminata *La compromissione*, e in particolare la presenza in essa del Partito d'Azione.

2. Alcune considerazioni sull'azionismo de *La compromissione*

La ricchezza del romanzo non ci permette di analizzare fino in fondo il tema dell'azionismo; proprio per questo, è meglio concentrarsi solo su alcuni aspetti. Tali risultano senza dubbio: l'episodio del bacio mancato tra Vera Salvioni e Marco Berardi; la funzione di Arrigo Esposito.

L'abilità di Pomilio nella costruzione dei personaggi raggiunge ne *La compromissione* picchi pregevoli (la ritrattistica che ha i militanti o i politici di professione come soggetti è una delle tecniche più sfruttate da Levi nell'*Orologio*). Vera Salvioni rappresenta la comunista femminista, mentre Marco Berardi è l'azionista-socialista. Ad un certo punto della narrazione, Marco, mal sopportando anche per ragioni ideologiche la relazione stabile con la fidanzata borghese e cattolica Amelia De Ritis, si avvicina a Vera³⁰. La scena racconta molto di più di una dinamica amorosa, in quanto è inscritta dentro a un contesto romanzesco che ha una logica precisa, la stessa che ci legittima a leggerla in chiave allegorica. Essendo Vera una comunista e Marco un socialista deluso con origini azioniste, per giunta in pieno travaglio interiore, tra di loro non è in gioco solo la possibilità di un'unione sentimentale e sessuale: su un altro piano, ciò che è in gioco è l'unione politica. Il rifiuto dell'una e il tentativo irrazionale e indeciso di avvicinarla da parte dell'altro simulano le posizioni di un conflitto ideologico interno all'area della sinistra, che ha avuto delle basi storiche determinate: rimanda all'acceso dibattito che si era innescato tra “fusionisti” e “non fusionisti” (interessante notare che tra i primi si ritrovi Luigi Russo, maestro di Pomilio alla Normale, e a capo dei secondi ci sia un

altro grande e influente abruzzese, Ignazio Silone: un dilemma, quindi, che coinvolge in profondità l'autore). Negando il bacio tra Vera e Marco, Pomilio dichiara con i mezzi della poesia da che parte si era schierato e come tuttora la pensi: a fianco di chi aveva combattuto affinché il matrimonio tra comunisti e terzoforzisti non fosse celebrato.

Aver fatto agire in questo modo i personaggi non può essere stato casuale. A maggior ragione, se si considera che il tema della tortuosità amorosa come riflesso d'una difficoltà o tensione politica non è nuovo in Pomilio. Lo si trova almeno in altre tre occasioni: nei *Partigiani* (1945), nel *Ritorno a Cassino* (1962) e soprattutto nel *Cimitero cinese* (1951, ma pubblicato nel 1969). La categoria interpretativa è stata elaborata efficacemente da Francucci il quale, discorrendo del *Cimitero cinese*, a un certo punto scrive che «il blocco erotico è determinato in gran parte da un blocco storico»³¹. Se quanto sostenuto da Francucci è accettabile, e quindi estendibile anche ai passi interessati della *Compromissione*, allora la mancata unione tra Vera e Marco va spostata sicuramente a un livello interpretativo più alto. Essa è l'elegante modo tecnico-letterario che Pomilio sceglie per riconfermare il terzoforzismo siloniano, leviano, butticciano, e prima di tutto azionista. Pomilio mostra così di essere vicino alle idee di Butticci e di allontanarsi definitivamente dall'influenza dell'altro maestro, Luigi Russo, il quale, dopo il crollo del governo Parri, si persuase del fatto che la soluzione migliore per lui e per tutti gli azionisti fosse quella di transmigrare nelle file del PCI.³²

Per rappresentare il Partito d'Azione, Pomilio prende anche la via della manipolazione e orchestrazione del destino di un personaggio: Arrigo Esposito. Vista l'attenzione che il gruppo de «Le ragioni narrative» riserva al “personaggio”, può essere un'operazione interessante concentrarsi su uno di essi. Se la scelta è caduta su Arrigo è perché soltanto lui, oltre al protagonista, viene dall'azionismo.

In estrema sintesi, Arrigo si potrebbe definire come il doppio risolto di Marco. Molti sono gli aspetti che lo dimostrano, tra cui: la serenità con cui concilia il laicismo e la fede cattolica, la sezione di partito e l'appartenenza alla comunità parrocchiale. È significativo che entri in scena dopo la messa della domenica. Marco

è più combattuto e non risolve il problema religioso nemmeno dopo la perdita del figlio: se si confessa, lo fa senza convinzione; tenta di convertirsi, ma alla fine rinuncia; usa la preghiera in modo opportunistico; matura l'idea che amore e politica siano opposti non armonizzabili. Altrettanto significativo è che Arrigo esca di scena nell'ultima pagina del romanzo e che partecipi quindi alla chiusura della narrazione insieme – e solo – al protagonista (uno dei tanti primati di questo personaggio, come si vedrà meglio tra poco). Egli scompare nella stessa modalità risolta e non problematica in cui era entrato: ora però proteggendo l'ideale dell'impegno e la speranza nella lotta e nel futuro, al contrario di Berardi, che invece esce di scena ancora dilaniato da dubbi e assilli³³. Arrigo occupa dunque due luoghi tipici del testo, in entrambi i casi come portatore di una visione, una morale e un atteggiamento diversi da quelli di Marco.

È l'opposto, ma un opposto non osteggiato dal protagonista (se non in un'occasione), che anzi nei suoi confronti si comporta in modo speciale. Solo per lui Marco ritorna all'impegno pubblico (dopo aver lasciato il PSI, decide di abbandonare la militanza, ma per Arrigo ripensa alla sua scelta e si riattiva in qualità di Partigiano della Pace); solo per Arrigo si mobilita e mette in gioco e a rischio la sua autorevolezza di professore (tenta di convincere della bontà dell'amico il commissario che lo aveva preso in custodia dopo una manifestazione); per Arrigo si compromette (facendo l'immane sforzo di chiedere all'influente suocero, l'avvocato De Ritis, di intervenire in favore della sua scarcerazione). Riteniamo che ci sia una ragione profonda dietro l'atteggiamento di Marco. La estrapoliamo in tutta la sua limpidezza direttamente dal testo:

Di tutti i miei amici, era forse quello al quale ero più legato. Lo stesso accadeva a lui. Dipendeva dal fatto che veniva anch'egli dal Partito d'Azione; dipendeva anche dal fatto che, tra i socialisti, ero l'unico io a prenderlo sul serio³⁴.

Ecco spiegata la ragione di quell'elezione: entrambi hanno fatto il loro ingresso nella Storia passando dallo stesso canale, il Partito d'Azione. Una delle funzioni di Arrigo è traghettare quell'eredità e farla reagire di fronte ai patemi d'animo e agli abbozzi di

abiure di Marco. Sebbene siano difformi sul piano psicologico, sociologico e biografico, l'origine politica li unisce³⁵; ed entrambi sono associabili, in diversa misura, a una biografia reale, quella di Butticci. Arrigo e Marco sono dei *pezzi* che, se incastrati con attenzione, completano la fisionomia intellettuale del maestro. Si prenda, per esempio, il confronto che hanno sull'idea di futuro.

La vicenda romanzesca di Arrigo trova un'eco in molte pagine dell'autobiografia di Butticci. Prettamente butticciana riteniamo essere, oltre alla conciliazione pacifica di fede e politica, di amore e vita di partito, di impegno pubblico e familiare, di cui si è detto, anche la fiducia nella lotta. Sulla possibilità di un equilibrio tra sfere diverse, Marco è scettico. Eppure, anche nel suo caso, c'è un elemento che sembra essere figlio della lezione di Butticci: lo sforzo di pensare a una nuova forma di azione. La risposta di Arrigo, in proposito, è più semplice di quella di Marco: Arrigo ha una visione pratica, battagliera, Marco messianica (anche in questo caso, stanno giocando sul terreno del manzonismo). Racconta Butticci che nel 1948, dopo la faticosa campagna elettorale del Fronte Popolare, rifiuta il posto in Senato che si era guadagnato. La scelta non implica la rinuncia al dovere civico, semmai rafforza la convinzione che l'impegno si possa e debba portare avanti in un altro modo, più silenzioso e umile, ma non per questo meno importante, e cioè attraverso la scuola:

Trovo che non basta aderire più o meno formalmente a un partito [...] ma occorre penetrare più o meno profondamente nel tessuto sociale per svolgervi una lotta contro lo spirito di sopraffazione e di intolleranza da cui nascono sia le guerre, sia la violenza spicciola degli individui [...]³⁶.

Mettere l'accento sull'insegnamento, su questo terreno di investimento di valori che non ammette previsioni né ritorni di credito certi, significa credere nella possibilità di fornire ai giovani gli strumenti per prendere coscientemente il testimone della generazione precedente. Marco, come Butticci, è un insegnante. Arrigo no, è un impiegato dell'ufficio dell'anagrafe. È curioso che anche Marco, pur nel pieno della crisi che sta affrontando, conceda un'ultima fioca speranza, l'unica a una generica «altra generazione»³⁷. Si legge nel finale che solo questa potrà «riprendere il [...]

lavoro, posto che valga la pena di riprenderlo: non la nostra, però, non la nostra»³⁸. Sebbene con meno sicurezza di Butticci, anche Marco – chiaramente il personaggio in cui Pomilio concentra lo sforzo di revisione ideologica e il progetto di taratura auto-critica di cui aveva parlato nel saggio su Brancati – non esclude il peso politico del ruolo dell'insegnante, né la possibilità di attribuire un valore teleologico alle generazioni future. Scrive Pomilio nell'introduzione citata:

Molte cose di lui mi sarebbero divenute chiare solo anni più tardi, quando avrei capito che l'opera da lui svolta a scuola era solo la punta di un iceberg³⁹.

Tornando ad Arrigo, egli è importante non solo per queste somiglianze con una personalità azionista veramente esistita (vera perché esemplare, è bene ricordarlo) e per essere il traghettatore dell'eredità del Partito d'Azione. Egli è anche l'unico che nel romanzo gode della simpatia sincera di Marco (e quindi dell'autore?); ed è l'unico che al tempo stesso diventa oggetto di caricatura. Soffermiamoci su quest'ultimo punto: Arrigo ha il «viso lungo su un collo troppo lungo»⁴⁰; cammina in modo «dinoccolato e sparuto»⁴¹; sembra un «uccello spennacchiato»⁴²; ha un «aguzzo gozzo»⁴³. I ritratti dedicati agli altri personaggi sono più affilati, critici, astratti, in un certo senso più tesi alla *tipicità*. Il risultato è appagante sul piano della fedeltà sociologica, ma fa emergere un aspetto da non sottovalutare: più la dimensione sociologica del ritratto si addensa, con effetti realistici notevoli, più il punto di vista del narratore va raffreddandosi e si intellettualizza. Con Arrigo, al contrario, il rapporto è invertito: laddove la dimensione della caricatura è forte, lo sguardo del narratore appare più benevolo ed empatico. Il che produce un effetto di avvicinamento emotivo al personaggio, facendolo risultare tutto sommato positivo. Non è cosa da poco, nell'economia di un romanzo. Ma la caricatura è una tecnica letteraria che, a prescindere dalla finalità con cui viene concepita, comporta la deformazione dell'oggetto, di fatto lo altera. Una domanda sorge spontanea: che significato può avere la deformazione dell'unico azionista non problematico della *Compromissione*? Tentare una risposta porta a esplicitare quelli che riteniamo essere i

giudizi storico-politici che Pomilio, in modo poetico, ha declinato nel testo. Arrigo è uno di quei modi poetici.

Conclusioni

Tutti i personaggi del romanzo, dal punto di vista del protagonista, via via abbrutiscono, cedono a forme diverse di *compromesso*, e quindi si *compromettono*, perdono nella misura in cui, sostiene Marco, sono «condannati a restare sé stessi»⁴⁴, perché «qualcosa li ha scavalcati. Qualcosa: o la storia stessa»⁴⁵. Se la forma ormai cristallizzata a cui sono ancorati è ritenuta superata sulla base dell'evoluzione oggettiva degli eventi, la forma di Marco è all'interno di un processo di progressiva sparizione, a tal punto che quando esce di scena si sente «ancor più estraneo a me stesso»⁴⁶. L'unico che ha una forma sicura e definita è Arrigo, forse perché ha saputo modificarla, rinnovarla nella continuità, e perché crede ancora in qualcosa.⁴⁷ Per Arrigo *lottare* è ancora una ragione di vita, eppure è caricaturizzato; sembra essere l'unico eroe positivo del romanzo, eppure ricorda un «uccello spennacchiato». Da queste coordinate, si potrebbe dedurre che se Marco rappresenta l'abbandono della vecchia livrea ideologica e al tempo stesso la difficoltà da parte di Pomilio di pensare, all'altezza dei primi anni Sessanta, a un'alternativa credibile al socialismo azionista, Arrigo rappresenta (ricordando in ciò Butticci) uno di quei «rivoli e ruscelli»⁴⁸ di cui ha parlato De Luna in chiusura della *Storia del Partito d'Azione*. In altre parole, Arrigo sta a significare che se con gli occhi degli anni Sessanta, anni di crescita economica e grandi cambiamenti sociali, da cui Pomilio scrive su Brancati e *La compromissione*, la stagione azionista sembra così lontana da apparire deformata, goffa, *spennacchiata*, ciò non toglie che proprio in quella deformazione possa trovarsi un modo di esistere, e un principio di resistenza: se le altre ideologie si sono consumate perché costitutivamente rigide, quella azionista, capace di ricollocarsi cambiando forma, mostra di essere ancora nella partita delle idee. Quando Arrigo grida gaiamente alla lotta, non recita la parte dell'ingenuo e del velleitario, ma rappresenta la figura di colui che di fronte ai problemi del nuovo decennio indica che i principi e le istanze del Partito d'Azione possono ancora mostrarsi utili.

Il gioco di specchi tra biografie reali e fittizie, la caricatura e i passaggi leggibili in chiave allegorica, sono degli elementi chiave attraverso cui si snoda *La compromissione*, un romanzo dove forse l'asse narrativo che tiene insieme Marco Berardi e Arrigo Esposito sta a rappresentare una dualità ideologica che Pomilio, a metà degli anni Sessanta, non ha ancora risolto.

RICCARDO DEIANA

Università degli Studi Roma Tre

Note

¹ M. POMILIO, *La compromissione*, Vallecchi, Firenze 1965. D'ora in poi *COM*.

² Toni Iermano ed Eugenio Ragni, i curatori del capitolo X del IX volume della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, scrivono che il protagonista Marco Berardi «milita nelle file del PCI», mentre in realtà milita nel PSI e poi si dissocia anche da questo, diventando, in un percorso simile a quello di Ignazio Silone, prima Indipendente di Sinistra e dopo Partigiano della Pace, secondo l'insegnamento di Guido Calogero. La citazione è tratta da *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, volume IX, capitolo X, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 860.

³ Cfr. *Azionisti e scrittura. Tra memoria e narrazione*, a cura di G. Lavezzi-G. Panizza, in «Autografo», anno XXIX, n. 65, 2021.

⁴ C. LEVI, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1950.

⁵ G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione. Ricordi e cronache di un quarantennio*, introduzione di M. Pomilio, Carabba, Lanciano 1980.

⁶ M. POMILIO, *La doppia crisi di Brancati*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960, pp. 68-99; poi, con il titolo *La situazione di Brancati*, in *Contestazioni*, Vallecchi, Firenze 1960, pp. 9-33.

⁷ «Ho avuto più tardi altri maestri, di maggior nome. Ma tuttora penso a lui come al Maestro. Lo è stato anche di vita» (M. POMILIO, *Introduzione*, in G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione*, cit., p. 13).

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ «Era anche un uomo di una saldezza morale e d'un coraggio politico rari per quei tempi di conformismo o, tutt'al più, di prudente nicodemismo. Ero allora un ragazzo che attendeva soprattutto a studiare e a fare sport e poco sapeva di politica [...]. Ma ugualmente fui coinvolto dalla sottile pedagogia civile che egli, uomo d'opposizione e di ferma fede antifascista, esercitava nei nostri confronti» (Ivi, p. 13).

¹⁰ Cfr. Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, p. 14.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 16.

¹⁹ Cfr. M. PRISCO, *Fuga dal romanzo. (Appunti sul Nouveau roman)*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 119-139; e ID., *A proposito del personaggio*, anno I, n. 3, 1960, pp. 5-21.

²⁰ F. D'EPISCOPO, *Le ragioni di una rivista*, in ID. (a cura di), «Le ragioni narrative» 1960-1961. *Antologia di una rivista*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2012, cit., p. 15.

²¹ M. POMILIO, *Introduzione*, in G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione*, cit., p. 19. Nel saggio su Brancati, Pomilio parla dello scrittore come «presenza integrale» in ciò che scrive. È evidente come uno dei suoi maggiori problemi fosse la pensabilità e traducibilità dell'insieme, dell'intero, del totale. Anche qui si riscontra il suo manzonismo. Utile in questo senso il contributo su Pomilio e Manzoni di R. PALUMBO MOSCA, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Inschibboleth, Roma 2020.

²² M. POMILIO, *Introduzione*, in G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione*, cit., p. 19.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 17.

²⁵ ID., *La situazione di Brancati*, in *Contestazioni*, cit., p. 9.

²⁶ Cfr. L. SACCO, *L'Orologio della Repubblica. Carlo Levi e il caso Italia con 37 disegni politici di Carlo Levi*, Argo, Lecce 1996, p. 42.

²⁷ M. POMILIO, *La situazione di Brancati*, in *Contestazioni*, cit., p. 9.

²⁸ «Pur dispersi nei vari partiti, o rimasti fuori dei partiti come delusi da un grande amore, gli ex-azionisti, dovunque andati, si fecero subito riconoscere per la loro intransigenza morale, per la serietà del loro impegno, per il dinamismo del loro operare; e tuttora sono alla guida o in primo piano nei partiti di sinistra» (G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione*, cit., p. 251).

²⁹ «Un fenomeno carsico: il fiume dell'azionismo di interrava momentaneamente, pronto comunque a riaffiorare in mille rivoli e ruscelli (così come testimoniano esperienze diverse come quelle del Movimento d'Azione Socialista, l'Unione dei Socialisti, l'Unità Popolare, ecc.), confluendo in una corrente sotterranea destinata ad alimentare in permanenza l'intera vicenda della sinistra nell'Italia repubblicana» (G. DE LUNA, *Storia del Partito d'Azione 1942-1947* [1982], Editori Riuniti, Roma 1997, p. 307).

³⁰ «Io con foga mi strinsi a lei, cercando subito di frugarla. Lei, colta di sorpresa, per un po' mi lasciò fare, contraendo però il viso in un'espressione quasi dolorosa. Mi respinse poi con forza. "Ci vai presto, comunque", rise cruda rassettandosi. "Per uno che diceva di non aver l'ardire di sfiorarmi..."» (COM, p. 65).

³¹ F. FRANCUCCI, *Come si arriva a un bacio. Intorno al Cimitero cinese*, in M. POMILIO, *Il cimitero cinese*, con introduzione di F. Pierangeli e postfazione di F. Francucci, Studium, Roma 2013, p. 108.

³² Utile ricordare che Russo fu uno di quelli che con più acrimonia e ostilità stroncò *L'Orologio* di Levi; se lo fece, fu anche, se non soprattutto, per ragioni ideologiche, perché Levi era uno tra i più convinti difensori della necessità di rimanere terza area, a metà tra i due giganteschi partiti di massa, e di non piegarsi a Togliatti e all'ideologia comunista filosovietica (L. RUSSO, *Il pittore nella valletta amena*, «Belfagor», anno V, n. 4, 31 luglio 1951, pp. 55-58).

³³ «Quest'idea m'assilla spesso [...]» (COM, p. 300).

³⁴ Ivi, p. 76.

³⁵ In un passaggio, Marco afferma: «Lo cercavo d'istinto io stesso, tutte le volte che avevo bisogno di pensare a un alleato» (Ivi, p. 97).

³⁶ G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione*, cit., p. 252.

³⁷ COM, p. 299.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. POMILIO, *Introduzione*, in G. BUTTICCI, *Dal Risorgimento al Partito d'Azione*, cit., p. 13.

⁴⁰ COM, p. 77.

⁴¹ Ivi, p. 90.

⁴² Ivi, p. 173.

⁴³ Ivi, p. 174.

⁴⁴ Ivi, p. 299.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 300.

⁴⁷ «Pensavo ad Arrigo che, ancora un mese fa, è venuto a domandarmi: "Ma perché non torni tra noi?" "E per che fare?" "Ma per lottare!"» (Ivi, p. 299).

⁴⁸ G. DE LUNA, *Storia del Partito d'Azione*, cit., p. 307.

«SEMPRE AGLI STESSI INCROCI».

POMILIO NARRATORE,
COMPAGNO DI VIAGGIO NELL'ORA SPENTA

Dalla lettura dei racconti Il cimitero cinese, Ritorno a Cassino e I partigiani si ricava l'originalità di Mario Pomilio nell'approccio al reale, nello sforzo di creare gli strumenti del sapere e del narrare, tendendo verso un carattere evocativo della narrativa. Temi come amore, morte e memoria, affrontati a partire dal viaggio come esperienza purificatoria, generano conoscenza e interrogazione, nostalgia e straniamento. Si tratta di racconti che testimoniano anche un cambio di interessi nell'autore, riguardanti nello specifico aspetti etico-civili, tali da portarlo a misurarsi con la brutale insensatezza della guerra e le sue conseguenze, alla ricerca di una fraternità tra le vittime, capace di superare ogni bandiera, nazionalismo e ideologia. Attraverso viandanti catapultati sul sentiero oscuro della memoria, si intuisce come ogni vita si ritrovi sempre agli stessi incroci, e quanto essere scrittori significhi anche essere tentati di dare la parola ai misteri del dolore. Parola non consolatoria, bensì salvifica, a partire dai sentimenti più autentici, come l'amore.

Mario Pomilio's short stories Il cimitero cinese, Ritorno a Cassino, and I partigiani show the originality in his approach to reality and his endeavor to create tools of knowledge and storytelling. Themes such as love, death, and memory, explored through the lens of the journey as a purifying experience, generate knowledge and introspection, nostalgia and alienation. These narratives also bear witness to a shift in Pomilio's interests, specifically pertaining to ethical and civil aspects, thereby compelling him to grapple with the brutal nonsense of the war and its ramifications, in pursuit of a fraternity among victims, capable of transcending all flags,

nationalisms, and ideology. Through these stories of wanderers in the dark path of memory, one can discern how every life invariably finds itself at the same crossroads, and the extent to which being a writer also entails the temptation to give voice to the mysteries of pain. A non-consolatory, but rather salvific voice, stemming from the most authentic feelings, such as love.

«Io era tra color che son sospesi»
(D. ALIGHIERI, *Inferno*, Canto II)

Ciò che si ricava da una meditata lettura dell'opera di Mario Pomilio è l'assoluta originalità nell'approccio a ciò che riguarda il reale, ancora più esplicito se ci si riferisce ai racconti, in particolar modo a *Il cimitero cinese*, *Ritorno a Cassino* e *I partigiani*, quest'ultimo apparso postumo nell'edizione Studium curata da Federico Francucci, con introduzione di Fabio Pierangeli, che vede opportunamente insieme i tre racconti¹. Testi che esprimono fortemente quel modo autentico e personale di intendere la memoria, rispetto agli scrittori della cosiddetta *generazione degli anni difficili*², ossia di coloro che hanno vissuto una lacerazione alla quale dover e poter reagire per mezzo dell'invenzione, letteraria e non solo. Questo, nonostante la difficoltà avvertita da Pomilio di creare per sé e la comunità intellettuale gli strumenti del sapere e del narrare, che in quanto tali maturando conducono progressivamente e ineluttabilmente verso l'anima e il carattere eminentemente evocativo della narrativa. Per cui nella sua scrittura ogni esistenza rappresenterà l'umanità intera, ogni paesaggio sarà interiore, senza confini, e così ogni trama diventerà universale e simbolica, vale a dire ciò che accade nel *Cimitero cinese*. Questo avviene, quindi, nella fase di uscita dalla stagione del Neorealismo italiano, compresa convenzionalmente tra il '45 e il '55, entro la quale maturare una visione non dogmatica, improntata al dubbio e a una scrittura concepita nel segno della ricerca poetica e della riflessione.

Il Cimitero cinese, *Ritorno a Cassino* e *I partigiani* rappresentano, come scrive Fabio Pierangeli nell'*Introduzione* all'edizione critica testé menzionata, «una vera e propria trilogia sulla memoria dei tragici eventi della Seconda Guerra Mondiale»³. Lo scrittore di Orsogna condivide con la sua generazione la necessaria inclinazione alla meditazione e alla domanda riguardo all'origine del male, avendo fatto esperienza di

eventi causanti quel senso di sradicamento e di inquietudine, ai quali solo l'invenzione artistica può fornire una risposta morale, capace di provenire dal dato oggettivo per trascenderlo sul piano della forma. E nella difficoltà del ritrovarsi, nel bel mezzo della ricerca, risiede presumibilmente il senso di quella originale virata verso l'anima, dove s'annida l'assoluto e il suo mistero indefinito. In questo senso, dunque, *Il cimitero cinese* non è solo tra le opere più rappresentative di Pomilio, ma del Novecento letterario in generale, non solo italiano, per la capacità di tradurre sotto forma di melodica composizione verbale i postumi di una tragedia epocale, con in più la forza nel non lasciare le cose così come sono, piuttosto irrorandole di una luce nuova, che ha lo slancio non comune della speranza.

Speranza che affiora nell'avvicinarsi dei due giovani protagonisti del racconto, una tedesca e un italiano, non senza la consapevolezza delle pregiudiziali dominanti nel secondo dopoguerra, avvinti come sono all'ebbrezza della vicinanza, innamorati, probabilmente, dell'idea stessa della possibilità d'innamoramento. Tutto ciò a partire da un viaggio, di per sé esperienza purificatoria, che genera cambiamento, nel bene, quando esorcizza paure e rancori, e nel male, quando procura consapevolezza che porta mestizia; questo perché «a dominare è un *habitus* di curiosità e interrogazione», mentre «l'attraversamento di spazi diversi provoca piuttosto sentimenti di nostalgia, scombussolamento e straniamento»⁴. Il male che sgomenta prende forma lungo le spiagge della Normandia, dalle cui desolate distese affiorano i residui di un passato ancora troppo vicino e cocente per non provare dolore. Il Pomilio narratore, «“viaggiatore” curioso e inquieto per i suoi studi e per i suoi interessi di saggista e giornalista»⁵, esploratore di quei lidi – quando nel '51, trovandosi in Belgio compie un viaggio lungo le coste settentrionali di quel Paese e della Francia, transitando per le spiagge che furono teatro di alcune delle funeste battaglie del Secondo Conflitto Mondiale –, è in grado di scorgere tra i residuati bellici una figura femminile e, a partire da quella figura che s'aggira lungo la demoniaca razionalità del Vallo Atlantico, opta per una soluzione narrativa che in ogni caso sconvolge, poiché il finale si sostanzia nel gesto simbolico di un bacio tra i due giovani: atto che consente

di piantare il fiore della speranza nel deserto della storia senza umanità; speranza o desiderio, ossia la mancanza delle stelle e il muoversi verso di esse.

Il cimitero cinese, come testimonia l'autore stesso, rappresenta anche un cambio di interessi, quelli cioè riguardanti più specificamente aspetti etico-civili, che lo avrebbero interessato per alcuni anni a seguire, rispetto a quelli più drammatici e di introspezione psicologica, ancorati a problematiche di natura per lo più religiosa⁶. Ed è bene ancora rilevare che tale interesse ha a che fare con il viaggio, nel caso specifico del *Cimitero*, come già accennato, in Belgio e in Francia, sulle spiagge che furono teatro di atroci battaglie; viaggio che resta nella memoria e che diventa, insieme, racconto di memorie.

All'avvistamento dei «*bunker* spettrali»⁷, che danno alla duna un aspetto di «barbara grandiosità»⁸ – «primo vero punto di rottura del racconto»⁹ –, elevati dai tedeschi a difesa di quelle coste strategiche per la conquista dell'Europa e del mondo, lo scrittore vede ciò che altri non vedono, a partire, come accennato, da una figura di donna: Inge. Là dove lo sguardo dovrebbe cogliere solo i segni dell'umana follia, Pomilio concepisce una storia d'amore. È legittimo chiedersi perché, considerato che il viaggio è avvenuto nel '51, quindi in anni in cui è ancora molto forte il rancore e il dolore per quanto avvenuto sulla scena mondiale. Ma Pomilio non viene mosso dalla necessità di testimoniare, dunque di lasciare un'ulteriore traccia di ciò che è accaduto, desidera al contrario pronunciare parole che aspirino alla riconciliazione; e non soltanto tra i popoli che hanno commesso o subito tale, inenarrabile violenza, ma tra gli esseri umani tutti, e di questi con il mondo, quindi con il paesaggio, che nella pagina pomiliana è sempre proiezione di uno stato d'animo. Qualcosa che, in ogni caso, per l'abruzzese, dedito alla ricerca della forma più consona a ciò che intende esprimere, non poteva e non doveva risultare propriamente semplice, tanto che *Il cimitero cinese* perdurò nella condizione di idea per anni: concepito nel '51, steso definitivamente nel '57, è pubblicato una prima volta nel '58 su «La Fiera Letteraria», una seconda nel '69 nel volume eponimo interamente pomiliano – contenente *L'uccello nella cupola*, *Il testimone* e *Il nuovo corso* – e

poi dieci anni dopo per Rusconi, l'edizione riveduta dall'autore conosciuta negli anni a seguire.

Che *Il cimitero cinese* fosse un racconto collegato in qualche modo alla necessità nel secondo dopoguerra di ripensare tutto ciò che il Conflitto aveva rappresentato in termini di tragica epopea dell'umanità, senza per questo arenarsi nelle direttive non solo espressive del Neorealismo, lo testimonia Pomilio stesso riconducendolo al racconto pubblicato postumo *I partigiani*¹⁰. In quel testo, concepito nel '45, ossia nell'anno della pubblicazione del romanzo che, almeno teoricamente, dà avvio alla stagione del Neorealismo letterario, *Uomini e no* di Elio Vittorini, rispetto al *Cimitero cinese* non vi è ancora spazio per una ipotesi di «pacificazione», tanto che il racconto è costretto a descrivere «l'impossibilità dell'eros di favorire una riconciliazione»¹¹. In esso, dunque, gli affetti sono dileguati e appare sterile ogni tentativo di attenuare il senso di sgomento rispetto alla Storia.

Di contro, ai due giovani del *Cimitero cinese*, in gita presso le suggestive spiagge della Normandia, spetta di ripensare la Storia nel segno della pace e dell'amore. È il poeta, probabilmente, il solo in grado di scorgere un luccichio nella tenebra, sì da rovesciare il finale del racconto del '45, facendo nutrire a quei due giovani vaganti tra le rovine della civiltà un orizzonte diverso, di senso opposto. Non i personaggi, dunque, ma l'autore intraprende quel cammino non facile, fatto di riflessioni e ricerche formali, tali da condurlo sei anni dopo a una svolta; un cambiamento che porta in sé un sacrificio di bellezza, senza enfattizzazioni o eccessi emozionali, narrando piuttosto, al cospetto del male assoluto, l'autentica magia di un bacio, a suggellare «emblematicamente la riconciliazione storica dei popoli»¹²; quindi del bene, che in senso cristiano è assenza del male.

E per *Ritorno a Cassino* è ancora un viaggio a tessere la trama narrativa del rapporto di Pomilio con la Storia: un viaggio dall'Abruzzo verso Napoli, città di adozione, con sosta a metà strada a Cassino, città martire, piena, come egli stesso riferisce, di cimiteri di guerra: il Cimitero Polacco, significativamente visibile dal balcone del portico del Chiostro del Paradiso dell'Abbazia, il Cimitero di guerra del

Commonwealth, come pure il Sacratio Militare Germanico, sulle pendici meridionali del Colle Marino, dalla fisionomia del Purgatorio, all'ombra del sacro monte.

Nella visita di quei luoghi attraversati dalla Linea Gustav, con tutto il cumulo di ragioni strategiche che l'hanno trasformata in un teatro di deliberata violenza, lo scrittore recupera, vivissime, le medesime impressioni avvertite a Calais e a Dunkerque, sorta di linea di congiunzione sia storica sia narrativa. Pomilio, specie dinanzi alle tombe dei soldati italiani lungo la Casilina, a Mignano Montelungo, ha in aggiunta l'occasione di riflettere su un aspetto chiave della storia contemporanea: capisce che non solo l'Italia non aveva svolto un ruolo passivo nel drammatico scontro tra le potenze del mondo, ma anche e soprattutto che esiste una fraternità delle vittime della guerra che supera i colori nazionali. Che si trattasse di polacchi, ai piedi dell'Abbazia di Montecassino; tedeschi, all'ombra della stessa; inglesi, verso la strada bagnata da quel fiume, il Liri, che diventò del colore del sangue; italiani, più a Sud, vicini e lontani come del resto furono lungo lo svolgimento di quella saga di brutalità e scelleratezza, Pomilio rileva quanto esistesse una fraternità tra le vittime della guerra, capace di superare ogni bandiera e colore, tanto nazionale quanto ideologica. Ritornando a Cassino la morte la riscopre senza partito e senza Paese, ritrovandovi il dolore del mondo e insieme il suo riscatto. Quale riscatto? Leggendo il racconto *Ritorno a Cassino*, ancora una volta nell'avvincente impianto odeporico, che è nel contempo violenza e catarsi, tre lustri dopo la fine del Conflitto, il primo incontro con la memoria da parte dei due giovani protagonisti in automobile sembra essere il recupero dei valori essenziali in nome dei quali si è lottato: l'antifascismo e la Resistenza, per una libertà che la società post-bellica sembra aver coperto con il velo della leggerezza, sotto il peso di una ricostruzione razionalmente feroce e repentina, oltre che del disordine di una ricerca spasmodica del benessere.

Pomilio racconta l'«italietta delle autostrade», nella quale «l'automobile [...] sta rafforzando l'istituto familiare»¹³; «quest'Italia così perbene, dove ognuno ha fatto a gara per scordarsi di quello ch'è stato, o cercarsi tutt'al più un proprio cantuccio ideologico, da starci caldo con la coscienza e compiacersi delle proprie scontentezze»¹⁴. Lo fa come un pittore che dipinge il paesaggio con le nuance della

parola esatta e astratta, nel tentativo di afferrare i personaggi che lo abitano o attraversano: «era come se sul cielo si fosse stesa una velatura di caligine che dava alle cose, insensibilmente, quel colore di lontananza, la macerata levità che assumono solo sul crepuscolo»; questi due giovani viandanti vengono catapultati sul sentiero oscuro della memoria, «in una penombra di gialli spenti», con l'Abbazia solitaria e mesta protagonista, che gli viene incontro nel loro incedere con «una patina di vecchia stampa», tagliata in «un grande spicchio di cielo vuoto [...] senza peso»¹⁵. «Sui lunghi monti sfocati dal sole, come se il rosa del breve tramonto ne stringesse la nudità e mettesse piuttosto in risalto la loro invincibile malinconia, stagnava un banco di nubi alte simile a una tela sollevata dal vento»¹⁶, e qui appare l'Abbazia, destinata a tramutarsi in correlativo oggettivo degli stati d'animo dei due giovani: in special modo della ragazza, alla quale è bastato riferire di quanto fosse triste, non solo perché ciò che vedevano era un falso, ma soprattutto per come era stata distrutta l'Abbazia, senza che ne fosse necessario, ammesso possano esistere ragioni per tali impudenze, esponendosi così «al soprassalto di un'altra tristezza»¹⁷; tanto che il giovane, vedendo lei sofferente, la indovina triste nel suo autunnale, ansioso e incauto movimento verso i ricordi, che finisce per coinvolgere anche lui. E qui si capisce come «ogni vita si ritrova sempre agli stessi incroci»¹⁸. Cassino è una città che nella razionalità dei suoi cubi ben verniciati «fa solo pensare alla morte»¹⁹: non a caso Dante Troisi, autore nel '55 dello sconvolgente 'gettone' *Diario di un giudice*, sostiene di nuocergli il risiedere a Cassino, in un paese cioè che non cancella le macerie dalle quali ricresce. Ed è in ogni caso Cassino per avventura, dunque "paese dell'anima", in grado di vivere solo nell'immersione poetica, in una geografia del cuore che scuote e ricorda.

Cosicché, catapultati nella grammatica dello sguardo pomiliano, scorgiamo nessi e corrispondenze tra le fortificazioni della Normandia nel *Cimitero cinese* – la costa normanna che nelle pagine di Proust palpitava dei profumi del *Tempo ritrovato*, quello delle giovanili e spensierate villeggiature, per poi tramutarsi, al tempo in questo caso del Primo Conflitto Mondiale, in «un luogo spettrale [...] luttuoso tempio consacrato alla Memoria»²⁰ – e l'effigie della Seconda Guerra rappresentata

da Montecassino, con ognuno che «in quegli anni se la portava in fondo agli occhi», la propria città²¹: un'esperienza di viaggio, dunque, che, come sarà quella di Cassino, al primo stadio porta sempre allo stesso incrocio, quello della delusione e dello scontento; delusione che si era già mostrata nel *Cimitero cinese*, nel personaggio maschile, intento ad aspettare «unicamente il momento di prenderla tra le braccia», lei, che intanto si logora nell'«ansietà che accompagna l'attesa»²². E questo perché i traumi della storia non producono l'inedito, piuttosto lo rivelano, creando discontinuità nel già esistente.

Ma il viaggio nella parola e nella vita incede, e così, per altri lidi e orizzonti immutabili, con Etaples che «non fu all'inizio che una nicchia di luce per entro il chiarore bluastro della notte»²³, direzione Paris-Plage, si comprendono le difficoltà dell'amore – quindi della creazione letteraria – vale a dire del più sommo dei sentimenti, e dell'ineluttabilità dei turbamenti, quando «qualcosa gonfia l'animo e poi subito trabocca»²⁴. Per poi scoprire, la mattina dopo, che Inge è «di nuovo la ragazza di vent'anni» che fa sentire a disagio, investita di una nuova luce, non quella artificiale, piuttosto quella dello sguardo di chi riesce a vedere e a sentire²⁵.

Dunquerke, «triste e spoglia», nel «silenzio delle strade dal selciato sconnesso»; Calais, dal cielo «biancastro, teso come una vela»; e Paris-Plage, «tersa e malinconica», quinta scenica della incomunicabilità, lo scenario entro il quale l'uomo prende atto di non riuscire in una lingua che non gli è familiare a pronunciare «quelle parole segrete, e istintive del sentimento»²⁶. Ma poi altre parole riecheggiano, come quelle pronunciate lungo il sentiero degli alberi abbattuti, che precipitano la coscienza «senza rimedio sul filo d'un ricordo»; le stesse parole riferite lungo «un altro sentiero invaso anch'esso dal sole, e il pino stroncato di netto da una bomba, e il ragazzo mitragliato alla schiena [...] abbandonato presso il fosso com'era caduto»²⁷. Ricordi che generano «quel vasto silenzio interiore che sempre la morte [...] fa provare», con l'odio, cieco, che prende alla gola²⁸. Da qui il ruolo poetico di Inge, scorta tra i tumuli, umiliata senza colpa, poiché anche lei, come tutti gli esseri umani, bisognosa di pietà. Inge è donna con gli occhi velati di lacrime, la quale

piange alla vista delle sepolture; e nella condivisione del dolore si riduce la distanza, con le «labbra, dolcissime e ferme»²⁹ a suggellare una vicinanza che azzera il tempo.

La sospensione lirica, l'incanto melanconico del guardare, il transitto nel bello e nel dramma rammemorato, in questi due racconti, come già accennato, poggiano sul progetto de *I partigiani*, concepito nel '45, ancora privo dello slancio positivo per una pacificazione con i popoli, con se stessi, con la memoria. Forte, infatti, in tutta la sua salda magnificenza, l'immagine di Werner in preda ai «sentimenti oscuri che gli coagulavano in petto e lo rendevano incapace di pensare», per cui sul racconto di quest'ultimo e Dora s'abbatte «lo smarrimento e la confusa tristezza», quando la lacerazione è ancora troppo presente e dolorosa³⁰.

Infatti, nel *Cimitero cinese* il bacio, potremmo dire risolutivo, arriva proprio a seguito della visita al cimitero, tanto più dopo aver udito le parole del vecchio custode cinese, incapace di odiare; colui nel quale risiede il senso del titolo e dell'intero racconto, poiché lascia indovinare al protagonista maschile cosa «dovesse significare, per un uomo solo e sradicato, sbattuto a tale distanza dalla sua terra e fors'anche dai ricordi d'una giovinezza troppo lontana perché nel suo animo ne restassero vivi gli affetti, quel breve recinto verde incorniciato di fiori [...] bastato da solo a radicarlo a un'altra terra e a fargliela amare; [...] a sostituire ai suoi ricordi e ai suoi affetti, piuttosto che altri affetti, quel senso di devozione fraterna ai simboli della morte [...] che tanto ci avvicina, rendendoci così mitemente rassegnati ad amarci l'un l'altro» – questo il senso del racconto –, «da qualsiasi parte veniamo o qualsiasi lingua parliamo o qualsiasi cosa abbiamo fatto agli altri per dividerci»³¹. E così, nel fare pensoso, silenzioso e lento di quel vecchio cinese dalla fronte rugosa, s'annulla l'accidia³², l'odio, lo sgomento dinanzi alla «barbara grandiosità» dei bunker, ogni cosa s'azzerà nell'inverosimile sentimento della morte, così come in un bacio, da intendersi non come eros, bensì come pietas. Il custode del cimitero – che potrebbe essere inteso come il narratore stesso, la cui pagina corrisponde al «breve recinto verde» – dove riposa un numero assai ristretto di morti cinesi a servizio degli inglesi durante la Prima Guerra Mondiale, racconta una storia diversa, nella quale deve prevalere «Non più odio, ma pietà, per i morti e per i vivi»³³. Quello stesso

problema, il rapporto vivo con il passato, la Guerra e l'amore tra esseri umani, sarà anche alla base dell'altro, indiscusso capolavoro pomiliano, *Il Quinto Evangelio*: romanzo che comincia, appunto, «sull'ultimo bordo della Guerra»³⁴. Da qui inoltre l'importanza, sottolineata da Francucci, della dedica del racconto a Karl Hans Ilting, soldato tedesco di stanza in Abruzzo, lasciato indietro dai suoi dopo lo sfondamento della Linea Gustav, raccolto e nascosto dalla famiglia Pomilio. Terminato il Conflitto, ritornato in Italia, fa visita alla famiglia che gli ha offerto rifugio e ristoro, e diviene marito di una cugina dello scrittore, trasformandosi nell'emblema tangibile della solidarietà umana, anche tra nemici in tempo di guerra, e dell'amore oltre la guerra³⁵.

E così in *Ritorno a Cassino*, attraversando la novella Autostrada del Sole, lungo la quale «si poteva camminare all'infinito passando al largo di tutto», il ricordo dell'amico Fausto Auriti, rinnovato nel protagonista dalla sorella di Fausto, con la quale è in viaggio, ha esorcizzato il pericolo di proseguire nel proprio cammino scartando via «l'illusione» del giovane scomparso «di lasciarci in consegna la sua memoria», condannandosi alla nostalgia³⁶. Pacificazione con i popoli, con se stessi, con la memoria – elementi non ancora presenti ne *I partigiani* – informano anche questo racconto di movimento, di autocarro in autocarro, come i precedenti erano stati concepiti nel segno dell'automobile: il racconto di Dora e Werner, il quale, demoralizzato al cospetto di «una fila d'impiccati appesi sotto la pioggia» e incapace di cercare le parole per consolare Dora, «si sentì d'un tratto solo [...] e fu uno strappo che gli fece a brandelli i pensieri, e lo lasciò disperato [...] senz'azione e senza sorriso, sgomento», a causa di quella «tempesta ignota» che «gli disseccava ogni affetto»³⁷.

Ciò che Pomilio cerca nella sua pagina, in sintonia con la coeva stagione poetica³⁸, lo si può evincere anche da un estratto della lettera a Raffaele La Capria del 28 maggio del 1986, quando cioè la sua lunga e prolifica attività creativa e critico-teorica ha raggiunto una indiscussa maturità: si legge dell'ammirazione per il «libro di un narratore che rovescia le proprie carte» e «riesplora il proprio modo e ciò facendo narra»; ne celebra l'«entroterra fantastico, sentimentale, problematico», aggiungendo

agli altri suoi libri ciò che in effetti Pomilio aggiunse ai propri, ovvero quelle intuizioni fervide e istintive «poggianti sull'immaginazione» e sul ripensamento³⁹.

Questi fattori, tra altri, rendono interessante un confronto dei racconti dell'abruzzese con la stagione che ha attraversato, per ragioni storiche e culturali: il Neorealismo. Innanzitutto perché l'atto di nascita ufficiale del Neorealismo letterario è il '45, anno di pubblicazione di *Uomini e no* di Elio Vittorini, e non solo perché è lo stesso anno della composizione de *I partigiani*, benché rimasto inedito, ma anche perché non poche sono le affinità tra ciò che i due scrittori si trovano a realizzare in situazioni, tempi e per ragioni diverse. *Uomini e no* segna nello svolgimento dell'opera vittoriniana quel fondamentale passaggio da un modello mitico-universale, che era stato di *Conversazione in Sicilia* (1941), a un ibrido, in bilico tra un'istanza storico-realistica e un'esemplarità del linguaggio che si esplica in un «labirinto di simboli». Nel '45 Vittorini non sembra più alla ricerca di un modello mitico-universale, bensì di uno storico, che quello mitico pure contiene⁴⁰. E questo perché per Vittorini, come per Pomilio e la loro generazione lacerata, l'invenzione letteraria deve fare i conti con una nuova realtà politica e con la pesante eredità delle dittature e della Guerra. Perciò *Uomini e no*, con la sua ambiguità polisemica, più che una risposta alle attese del nuovo realismo, appare come una difficile e tormentata ricerca dell'essere uomini⁴¹; specialmente là dove nel testo si alternano i corsivi, luogo meta-narrativo da intendersi come spazio di riflessione su se stesso, sulla propria funzione, diremmo civile, e il proprio rapporto con i personaggi, dunque sul suo essere nello specifico fantasma e spettro di Enne 2; come Pomilio lo è dei suoi, colti in paesaggi intervallati da poetici spazi bianchi, immagini soglia entro le quali vagano sempre due danteschi *viatores*, latori di una nuova percezione dell'alterità; paesaggi interiori ed esteriori, in grado di riflettere il volto di chi li osserva e di contenere la tragedia dello «sradicamento epocale»⁴².

È all'apparenza una contraddizione il fatto che un romanzo nato nella prima espansione della stagione neorealistica di realistico avesse così poco – data la concentrazione lirico-narrativa, le suggestioni melodico-ritmiche che, accanto alla consueta ideazione di figure-simbolo, hanno fatto sì che in Francia, per esempio,

venisse considerato accanto a *Conversazione* un esempio di realismo magico –, tranne l'attracco storico-civile ovviamente, mosso com'è, su due piani distinti, da espressione realistica e tensione lirica; con l'intento, caro allo stesso Pomilio, di rovesciare ogni certezza e instillare il dubbio, riflettendo sulla distinzione non manichea tra gli esseri umani, suggerita anche dall'abruzzese a proposito della fratellanza, da cui l'importanza della già ricordata dedica del volume dei racconti a Ilting, e più avanti il fatto che la rivista «Le ragioni narrative», fondata nel '60 con Prisco, Compagnone, Rea e Incoronato, proponesse un ritorno all'umano. Infatti, Vittorini a partire dal titolo intende significare «che noi, gli uomini, possiamo anche essere “non uomini”»⁴³. Nella caratura civile del romanzo del Siciliano e dell'opera di Pomilio, con il rilievo di quanto il sangue e l'angoscia non debbano essere la fine di tutto, si parte dal presupposto che essere scrittori vuol dire anche essere tentati di dare la parola ai «misteri del dolore». Parola non consolatoria, bensì salvifica. E anche qui, la salvezza sembrerebbe provenire dai sentimenti, come l'amore. Cos'è dopotutto *Uomini e no*, se non una drammatica storia d'amore in controluce a una tragica storia dell'umanità? L'amore tra Enne 2 e Berta, sullo sfondo delle azioni dei Gap milanesi. È legittimo chiedersi se ci siano ragioni che portano i racconti di Pomilio tanto lontano dal romanzo vittoriniano. Ciò che appare chiaro, tuttavia, è che Pomilio, proprio come Vittorini, si muove costantemente nell'orizzonte della crisi del romanzo⁴⁴, nel senso dell'incompiutezza, lungo linee diverse e convergenti: il tempo, la storia, la scrittura. Si tratta sempre, ovviamente, di una risposta espressiva, formale, che pertiene il linguaggio, al di là della visione che sottende. In *Ritorno a Cassino*, il giovane alla guida dice ironicamente alla ragazza: «E poi ti piacciono gli informali...»; da cui la risposta, indicativa di un'epoca, di una stagione dell'arte e dell'opera di Pomilio: «Per forza, siamo così! Lacerati, dilaniati dentro»⁴⁵.

Tale concetto consente di accostare l'opera letteraria di Pomilio a quella pittorica di Vittorio Miele: quando ci si avvicina alla figura e all'opera dell'artista cassinese è inevitabile che ci si ritrovi a fare i conti da una parte con la Storia, e in modo particolare con il Secondo Conflitto Mondiale, da un angolo visuale specifico, ossia Cassino, città nella quale è nato nel 1926 e scomparso nel 1999, teatro di una

delle più grandi tragedie belliche che il mondo moderno abbia conosciuto; dall'altra, con l'Arte. Quindi la sua opera vive su due piani: il pressoché totalizzante interesse artistico e la memoria storica, data la sua condizione di testimone del dramma della guerra. Infatti, un momento cruciale che forgia la sua personalità e intorno al quale ruota la sua visione del mondo, è senza dubbio la scomparsa dei suoi affetti più cari, avvenuta durante gli sconvolgenti bombardamenti che hanno ridotto in macerie l'Abbazia di Montecassino, devastato la città – da cui la sottoscrizione lanciata da Vittorini sulla prima pagina del numero 23 del «Politecnico», il 16 febbraio del '46, per salvare i bambini di Cassino – e quindi con esse un'intera civiltà che affondava le sue radici nella storia di un popolo antico, come pure del pensiero, della scrittura e della vita comunitaria. Tale evento storico e personale si impone nella visione pittorica di Miele, senza però tramutarsi mai in un'urgenza di ordine prettamente tematico, piuttosto come epifania di per sé rivoluzionaria e sovvertitrice: agli artisti come Miele e agli scrittori come Pomilio, in quel dato periodo storico non rimane che una presa di coscienza di quegli accadimenti, traslati dal piano individuale a quello collettivo, rendendoli universali, poiché quegli eventi sollecitano conflittualità e mettono a nudo l'essere umano, al contempo vittima e carnefice; come scrive Vittorini, appunto, uomo e non uomo. Ovviamente, dinanzi a tale scenario l'artista Miele, tra gli altri, è costretto a una virata espressiva, a una deviazione stilistica che ha riscontri nelle esperienze più attuali dell'arte e della cultura europea e mondiale della seconda metà del Novecento. Un'arte dal codice linguistico nuovo. Ma cosa significa nuovo? Significa la perdita di ogni interesse per il realismo, per il descrittivismo, per dare spessore e rilievo al dato lirico, che sarebbe il particolare nella sua carica enigmatica e metaforica.

Quanto accaduto nel '44 a Cassino ha lasciato un segno nell'uomo e nell'artista, con il suo linguaggio scabro, spoglio come i resti dei muri divelti dalle bombe, in alcuni casi violento, anche se con la levità e il lirismo di un primitivo minimalismo cromatico. Minimale e silenzioso, potremmo dire: una pittura del raccoglimento, della solitudine, del ricordo e soprattutto della riflessione. Infatti, per quanto si possa, si voglia e si debba legare il suo operato, come già rilevato, al

dramma storico della guerra, a prevalere è in fondo la spiritualità che la rielaborazione di quella tragedia attiva e mette in moto, fino a prendere il sopravvento.

Quella di Vittorio Miele è stata una vita che si è ritrovata allo stesso incrocio di una moltitudine di genti, che esposta alle sole parole di quella memoria si è riconosciuta di soprassalto in una nuova tristezza, in una rinnovata e disarmante malinconia. Una società che per una parte ha tentato la restaurazione, creando oggetti e spazi incapaci di esprimere una durata – come si legge in *Ritorno a Cassino*⁴⁶ – dall'altra ha optato, in campo specificamente artistico, come dice la giovane del racconto pomiliano, per l'informale. Perché l'informale? Perché la bellezza e l'unità della forma sembrano lontane, superate, e ciò che conta è ripartire dall'individuo, il quale, anche quando non traspare in superficie porta interiormente un dolore.

E se è dolore che troviamo, nel diario di Miele costituito di forme e colori, non è solo nei corpi e nei volti, nei paesaggi martoriati dalla guerra, ma anche nella solitudine degli oggetti, nelle stanze solitarie, come pure nelle folle grottesche e anonime che popolano le vie delle città del mondo. Il dolore, quindi, ha molteplici allocazioni e Miele lo esprime con un fare e un sentire pittorici. Ne consegue una sorta di epopea catartica, divisa in tanti atti quanti sono le opere, in una rappresentazione che contiene il tempo dominato dal disagio e dall'oscurità; tempo che scandisce e modifica il linguaggio, per poi tramutarsi in luce e in urgenza di fuga dal dolore e dalla perdita, lontano dal regno dell'incubo e dell'alienazione, per una redenzione dell'umanità.

Ed è ciò che accade anche nei racconti in formazione di Pomilio: dati anche gli evidenti elementi di intratestualità, parte di un discorso ininterrotto, su cui poggia una solida riflessione sul romanzo. Concepiti nell'ora incerta del genere umano perduto e ritrovato, elaborati anch'essi come fossero dei dipinti, segmentati all'interno da spazi bianchi di riflessione ed evasione, con riprese paesaggistiche a determinare il sentimento dei personaggi, nella loro realtà rappresentata trovano la ragione di esistere, come memoria e presente, e così in essi luce e tenebre si fondono, e il discrimine è la persistenza dell'una o dell'altra, ignoto però al nostro

sguardo, noto solo al nostro animo. Come nella miniatura corrispondente al Canto XXXIV dell'*Inferno* nel Codice Filippino della *Divina Commedia*, che illustra la fuoriuscita dei due viandanti Dante e Virgilio dalla voragine infernale, anche in Pomilio il cielo diventa o si desidera nuovamente azzurro e stellato, e in quello strappo s'annulla l'ora spenta.

GIUSEPPE VARONE

Note

¹ M. POMILIO, *Il cimitero cinese. Con i racconti «Ritorno a Cassino» e l'inedito «I partigiani»*, a cura di F. Francucci, intr. di F. Pierangeli, Roma, Edizioni Studium 2021.

² Si rinvia a E. A. ALBERTONI, E. ANTONINI-R. PALMIERI (a cura di) *La generazione degli anni difficili*, Bari, Laterza 1962, in special modo per l'importanza dell'intervista a Mario Pomilio, contenente significativi elementi biografici, culturali e di poetica.

³ F. PIERANGELI, *Introduzione* a M. POMILIO, *Il cimitero cinese. Con i racconti «Ritorno a Cassino» e l'inedito «I partigiani»*, cit., p. 7.

⁴ Cfr. B. VAN DEN BOSSCHE-I. DE SETA, *Premessa*, in *Scrittori e intellettuali italiani del Novecento on the road*, Firenze, Franco Cesati Editore 2020, p. 9.

⁵ F. PIERANGELI, *op. cit.*, p. 8.

⁶ «Il cimitero cinese comportava anche una modifica di interessi da parte mia. Fino a quel momento, nei primi due libri [*L'uccello nella cupola*, *Il testimone*] mi avevano interessato molto le situazioni drammatiche, con risvolti fortemente psicologici, con vicende ancorate a problemi di natura religiosa o quasi religiosa [...] *Il cimitero cinese* segnava una svolta in direzione d'un'altra tematica che m'avrebbe interessato per alcuni anni e che è di tipo civile, o perlomeno etico-civile» (*Intorno al Cimitero cinese. Mario Pomilio si racconta*, intervista di Fulvio Scaglione a Mario Pomilio, in M. POMILIO, *Il cimitero cinese*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline 1988, pp. 13-20, in ID., *Il cimitero cinese. Con i racconti Ritorno a Cassino e l'inedito I partigiani*, cit., p. 18).

⁷ *Ivi*, p. 19.

⁸ ID., *Il cimitero cinese*, cit., p. 61.

⁹ F. FRANCUCCI, *Postfazione*, in M. POMILIO, *Il cimitero cinese. Con i racconti «Ritorno a Cassino» e l'inedito «I partigiani»*, cit., p. 110.

¹⁰ «C'è un racconto che avevo scritto quando ero giovanissimo, nel 1945, anch'esso proiettato nelle memorie di guerra. Aveva un titolo molto sommario, *I partigiani*, e non l'ho mai stampato. Il tema di quel racconto, però, era collegato a quello che poi fu *Il cimitero cinese*» (*Intorno al Cimitero cinese. Mario Pomilio si racconta*, cit., p. 19).

¹¹ F. PIERANGELI, *op. cit.*, p. 11.

¹² F. FRANCUCCI, *op. cit.*, p. 113.

¹³ M. POMILIO, *Ritorno a Cassino*, cit., p. 80.

¹⁴ *Ivi*, p. 84.

¹⁵ *Ivi*, pp. 79, 83.

¹⁶ *Ivi*, p. 83.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 85.

²⁰ Cfr. M. PIPERNO, *Breve storia di una lunga fedeltà*, in *Proust senza tempo*, Milano, Mondadori 2022, pp. 35-6.

²¹ M. POMILIO, *Il cimitero cinese*, cit., p. 34.

²² *Ivi*, pp. 45-46.

²³ *Ivi*, p. 49.

²⁴ *Ivi*, p. 53.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 57.

²⁶ *Ivi*, pp. 38, 41, 58, 59.

²⁷ *Ivi*, p. 69.

²⁸ *Ivi*, p. 61.

²⁹ *Ivi*, p. 78.

³⁰ ID., *I partigiani*, cit., p. 98.

³¹ ID., *Il cimitero cinese*, cit., p. 76.

³² «Io osservavo tutto ciò con in cuore l'accidia che sempre fanno provare le mattine di domenica e il distacco dai luoghi in cui si vive abitualmente, e in più un senso interiore di vuoto, come se quel silenzio, e quel cielo lattiginoso, e quel vento che mi rendeva insipido il sapore delle sigarette, e quel sole povero che mi stordiva senza scaldarmi, e la gente che mi vedevo intorno, e il loro modo così diverso d'accostarsi alla gioia, con prudenza, quasi con ritegno, mi rendessero più acuta la consapevolezza d'essere uno straniero e l'angustia di sentirmi tale e il bisogno di trovarmi altrove, nella mia terra, e d'udir parlare la mia lingua» (*Ivi*, p. 59).

³³ F. FRANCUCCI, *op. cit.*, p. 111.

³⁴ *Ivi*, p. 117.

³⁵ Cfr. *ibid.*

³⁶ Cfr. M. POMILIO, *Ritorno a Cassino*, cit., p. 91.

³⁷ ID., *I partigiani*, cit., p. 98.

³⁸ Si veda M. POMILIO, *Emblemi*, Napoli, Cronopio 2000.

³⁹ Cfr. R. LA CAPRIA, *Lettera di Mario Pomilio*, in ID., *Tu un secolo. Lettere*, Milano, Mondadori 2022, p. 42.

⁴⁰ Cfr. G. VARONE, (*Ancora uno sguardo di rimando*) *Una drammatica storia d'amore in una tragica storia dell'uomo: Uomini e no*, in ID., *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Franco Cesati Editore 2015, p. 43.

⁴¹ Ivi, p. 44.

⁴² F. PIERANGELI, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ E. VITTORINI, *A Michel Arnaud, Parigi. Milano, 7 luglio 1947*, in ID., *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi 1977, p. 124.

⁴⁴ Cfr. G. FERRONI, *Discorsi interrotti*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli: in memoria di Carmine di Biase*, Roma, Edizioni Studium 2014, p. 17. Si rimanda alla puntuale ed efficace Bibliografia curata da Paola Villani e Giovanna Formisano.

⁴⁵ M. POMILIO, *Ritorno a Cassino*, cit., pp. 84-5.

⁴⁶ «[...] in quest'Italia così perbene, dove ognuno ha fatto a gara per scordarsi di quello ch'è stato, o cercarsi tutt'al più un proprio cantuccio ideologico, da starci caldo con la coscienza e compiacersi delle proprie scontentezze [...] hai mai notato che non gustiamo più le cose per se stesse, che cominciamo ad apprezzarle solo dopo averle datate? Restauriamo, ecco tutto. [...] E le nuove che facciamo, le facciamo tutte senza stile, come se fossimo ormai incapaci d'esprimere una durata» (M. POMILIO, *Ritorno a Cassino*, cit., p. 84).

L'ENCICLOPEDIA INTERROTTA. POMILIO E IL CANE SULL'ETNA

Questo intervento è dedicato a Il cane sull'Etna (1978) di Mario Pomilio, un libro a cui finora erano stati dedicati pochi studi specifici. Si tratta di un'opera difficile da ricondurre a un genere narrativo preciso, dato che non può essere considerata un romanzo, né una tradizionale raccolta di racconti. Il sottotitolo, riportato nel frontespizio – Frammenti di un'enciclopedia del dissesto – può offrire una preziosa chiave di lettura. Nel Cane sull'Etna si possono infatti trovare i frammenti di un'enciclopedia contemporanea, che riflette la crisi (il «dissesto») del nostro tempo. Il recupero della forma enciclopedia spinge Pomilio a reinventare la forma romanzo, con esiti in certo modo in linea con la metanarrativa tipicamente postmoderna.

This essay is dedicated to Mario Pomilio's Il cane sull'Etna (The Dog on the Etna, 1978), a book to which few specific studies had been devoted so far. It is a work that is difficult to ascribe to a precise narrative genre, because it is neither a novel nor a traditional collection of short stories. The subtitle – Frammenti di un'enciclopedia del dissesto (Fragments from an Encyclopedia of Disarray) – may offer the key to interpreting the book as a collection of fragments from a contemporary encyclopedia, which reflects the crisis (the «dissesto») of our time. The use of the encyclopedia form pushes Pomilio to reinvent that of the novel, with outcomes somewhat in tune with a typically postmodern metanarrative.

Il cane sull'Etna (1978)¹ è stato letto e interpretato finora soprattutto come tappa di avvicinamento al capolavoro del *Quinto evangelio*, oppure in relazione a altre opere pomiliane precedenti (in particolare *La compromissione*) o posteriori (come *Il Natale del 1833* e *Una lapide in via del Babuino*); si tratta invece di un libro di valore autonomo: un'opera *unica* anche nell'ambito della produzione dell'autore, che varrebbe la pena inserire nel piano di recupero editoriale che sta finalmente riportando in libreria i titoli più significativi di Pomilio.

Troppo frammentario per essere considerato un romanzo, ma al contempo troppo organico per essere etichettato come semplice raccolta di racconti, *Il cane sull'Etna* si sottrae alle catalogazioni manualistiche. Se proprio volessimo fornirne una definizione, potremmo parlare di un romanzo esplosivo, o di un metaromanzo composto da cinque capitoli, o «racconti bianchi»², come li designò l'autore stesso. La categoria di metaromanzo permette anche di cogliere alcuni punti di contatto con certi tratti distintivi del postmodernismo, quali un certo alone apocalittico, il superamento degli schemi ideologici («nel nostro mondo non c'è più posto per gli archetipi», C, p. 102) e, appunto, la fluidità strutturale³.

Come spiega Pomilio nella densa e illuminante *Avvertenza*, la genesi del *Cane sull'Etna* va ricollegata ai saggi usciti nelle «Le ragioni narrative» nel corso degli anni Sessanta e poi raccolti nel volume *Contestazioni* (1967):

Era il 1967 ed io da parecchio ero quel che in parole povere si suol definire uno scrittore in Crisi. Correano, chi li ricordi, tempi bui per la narrativa, tempi in cui la morte del romanzo, divenuta nel frattempo, piuttosto providenzialmente, argomento per tesi di laurea, veniva decretata con accenti da apocalissi. Suppongo che un'intera generazione di scrittori, in varia misura, ne fosse disestata. Quanto a me, pur contestando in sede critica a quella sentenza con dei saggi che crebbero fino a formare un volume, in sede creativa ero ridotto quasi a pezzi (C, pp. 8-9).

Se quindi, in veste di critico, Pomilio aveva difeso la forma romanzo, come narratore era costretto a constatarne l'erosione, dovendo fare i conti con «idee [...] per racconti da scrivere» e con personaggi-«larva» che finiscono per sabotare dall'interno e quindi per «distrugg[ere] implicitamente il “romanzo”» (C, p. 8).

A proposito del *Quinto evangelio*, si è giustamente insistito sugli aspetti che anticipano *Il nome della rosa* di Eco⁴; tangenze interessanti si potrebbero rinvenire anche nel *Cane sull'Etna*. Penso in particolare all'idea centrale attorno a cui è imperniato il metaromanzo di Pomilio, cioè l'idea che «le parole non esprim[ano] più alcun valore» (C, p. 44)⁵. Da cui il corollario che apre e

chiude il racconto eponimo: «il mondo era senza rimedio» (C, p. 15 e 44). Difficile non pensare, oltre al Foucault di *Les mots e le choses*, alla celebre pagina finale del *Nome della rosa*, in cui Umberto Eco recupera il nominalismo medievale: «*Nomina nuda tenemus*»⁶ (possediamo i nudi nomi, mentre la loro essenza ci sfugge). Ma se questo concetto è per Eco un punto di arrivo, per Pomilio rappresenta invece un punto di partenza, per cercare di recuperare l'essenza delle parole, e specialmente di certe parole cadute in disuso. Nel *Cane sull'Etna* le parole sono considerate come una sorta di esorcismo, di addomesticamento della realtà delle cose (per usare espressioni che ricorrono nel libro), cioè come tentativi di porre un argine al «dissesto»: «è vero probabilmente che abbiamo inventato i nomi per difenderci dalla muta presenza delle cose; e forse al limite la parola stessa è soltanto esorcismo» (C, p. 126).

Frammenti di un'enciclopedia del dissesto è il sottotitolo riportato nel frontespizio del *Cane sull'Etna*, che si ricollega a un passo del primo racconto: «Sognava alle volte di poter scrivere un'enciclopedia del dissesto, o almeno un dizionario dei termini in disarmo» (C, p. 17). La funzione enciclopedia è stata ben analizzata in riferimento al *Quinto evangelio*⁷; meno approfondito è invece l'enciclopedismo del *Cane sull'Etna*. Nel '77, l'anno prima dell'uscita del volume, era stata pubblicata postuma la *Nuova Enciclopedia* di Savinio, la cui definizione di enciclopedia sembra piuttosto congeniale al progetto di Pomilio:

Oggi non c'è possibilità di *enciclopedia*. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è comune tendenza delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. Questa la ragione di quella 'crisi della civiltà' denunciata prima da Spengler e poi da Huizinga⁸.

Se scrivere un'enciclopedia tradizionale non è più concepibile, «questo è il momento di un nuovo enciclopedismo»⁹, come scrive Savinio in *Sorte dell'Europa*, ristampato da Adelphi nello stesso anno della *Nuova enciclopedia*. Come quello di Pomilio, l'enciclopedismo di Savinio è dunque frammentario, riluttante a ogni sistemazione totalizzante. Savinio parla di 'crisi della civiltà', Pomilio di 'dissesto', ma il concetto è molto simile: la crisi di una civiltà non può non comportare una crisi della parola e del pensiero.

L'idea di una nuova forma di enciclopedismo nata dalle rovine del grande progetto enciclopedico illuminista attraversa in vari modi l'opera di due degli scrittori più rappresentativi della generazione di Pomilio e da lui eletti come interlocutori (pur nella consapevolezza delle diverse prospettive): Leonardo Sciascia e Italo Calvino. Così aveva osservato il primo in

Cruciverba (1983), un libro che anche sul piano della struttura adotta uno stile frammentariamente enciclopedico:

Diderot è la chiave del secolo [...] Ha inventato una professione [la professione dell'intellettuale]: la più libera che si potesse immaginare – e per non averne alcuna. E da questa sua professione, da questa sua non-professione, è venuta l'*Enciclopedia*. E dall'*Enciclopedia* una nuova concezione del fare, delle attività umane, del lavoro. Un fare che somigliava al non-fare. Un “fare con gioia”. Un'utopia, se si vuole. Senz'altro un'utopia, anzi. Ne vediamo la rovina, ma ancora la si persegue¹⁰.

Calvino, che introduce riferimenti enciclopedici nei suoi libri già a partire dal *Barone rampante*¹¹, tocca l'argomento nelle *Lezioni americane*: a proposito dei grandi romanzi del Novecento, parla di una forma di narrazione come «enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo racchiudendola in un circolo». E conclude: «Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima»¹².

Le opere citate di Calvino e Sciascia escono dopo *Il cane sull'Etna* e non ci sono quindi influssi diretti, ma consentono comunque di tracciare le coordinate di una certa temperie, non soltanto italiana (si pensi a un'opera importante come *L'enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš, apparsa per la prima volta nel 1983). Negli anni Settanta escono però altre opere che potrebbero aver esercitato una suggestione su Pomilio per quanto riguarda la forma dell'enciclopedismo: oltre che a Savinio, penso soprattutto all'enciclopedismo *sui generis* di Borges (la prima traduzione di *Finzioni* è pubblicata da Einaudi nel 1971) e, in ambito italiano, al *Rapporto sugli uomini* (1977), un'opera poco nota, ma originale e suggestiva di Giovanni Papini, la cui influenza su Pomilio meriterebbe di essere indagata con più attenzione. Il *Rapporto sugli uomini* è un progetto letterario a cui Papini lavorò per vari decenni senza mai riuscire a portarlo a termine: attraverso una serie di voci dedicate a temi o categorie umane, l'autore di *Un uomo finito* tratteggia un affresco disperato e apocalittico dell'umanità, contaminata da un male irredimibile. Nella prefazione, Luigi Baldacci parla di «coagulo non risolto di un laicismo tendente alla mistica e di una religiosità impregnata di cinismo»¹³. Pomilio era in contatto epistolare con Baldacci, fra l'altro acuto recensore di varie opere pomiliane; inoltre era collega e amico di Carmine Di Biase, attento specialista di Papini, che avrebbe ricollegato *Il quinto evangelio* alla *Storia di Cristo*¹⁴. Quando esce il *Rapporto sugli uomini*, Pomilio lo presenta così su *Il Mattino*: «“Ogni opera grande è il compimento d'un sogno della gioventù”, ebbe a scrivere Papini nel

1918 pensando precisamente a quel grande sogno che per lui era – e rimase – il *Rapporto sugli Uomini*¹⁵. È interessante notare come Pomilio usi la parola «sogno»: «sognava di poter scrivere un'enciclopedia del dissesto», si legge, come ricordato, nel primo racconto del *Cane sull'Etna*; l'«enciclopedia del dissesto» può essere quindi considerata un'opera sognata e fatalmente incompiuta, come il *Rapporto sugli uomini*. Ma si potrebbero trovare altri punti di contatto con Papini. Scrive Pomilio:

L'idea di partenza era tutta in queste parole, che si possono leggere in *Un uomo finito* e andrebbero perfettamente come epigrafe al *Rapporto*: “L'uomo solo, assolutamente spogliato, che non chiede nulla, ch'è giunto al vertice del disinteresse per chiaroveggenza eroica e non per cieca rinunzia, si rivolge al mondo ch'è spoglio per lui come prateria bruciata, come una città devastata”¹⁶.

Il tema della solitudine metafisica e la forma di soggetto cui allude Papini fanno pensare subito ai protagonisti dei racconti del *Cane sull'Etna*; così come le immagini del «mondo spoglio» e della «città devastata» sembrano riallacciarsi allo scenario della *Sentinella*, l'ultimo, emblematico racconto della raccolta. Nella recensione al *Rapporto* Pomilio afferma inoltre: «Gli 85 capitoli di cui oggi disponiamo, concepiti all'incirca come voci d'un'enciclopedia compongono intanto, pur duro, pur sgradevole, un discorso unitario»¹⁷. L'osservazione non va trascurata sia perché propone una lettura del *Rapporto* in chiave enciclopedica, sia perché l'osservazione sul «discorso unitario», pur nella sua frammentarietà, si attaglia perfettamente anche a *Il cane sull'Etna*.

Il tema della crisi delle parole che sta alla base dell'«enciclopedia del dissesto» era già affiorato nella saggistica di Pomilio. Sotto questo aspetto *Il cane sull'Etna* riprende il discorso svolto nel saggio *La grande glaciazione* (1963), in cui Pomilio contesta fra l'altro la «pretesa» del critico neoavanguardista Angelo Guglielmi «di far della parola “la cosa stessa”», proclamando «l'identità tra *res* e parola»¹⁸. Per l'io narrante del *Cane sull'Etna*, in cui possiamo riconoscere la voce dell'autore stesso, sta succedendo l'esatto contrario: le parole si stanno sempre più allontanando dalle cose; in particolare, «certi vocaboli avvezzi da sempre a tenere il mare con ogni tempo perde[vano] all'improvviso la bussola e la dignità» (C, p. 25). È come se certe parole fossero infestate da una malattia che le svuota di significato. Nel racconto si paragona un vocabolo a «una casa dove sia rimasta traccia di molte generazioni» e tuttavia si aggiunge: «in un tempo in cui si inventano più oggetti che parole, un dizionario assomiglia per forza a una città dove le esigenze siano cresciute più in fretta che i servizi e il numero degli abitanti più in fretta

che gli alloggi» (C, p. 32). Dal caos che erode le parole nasce anche lo spunto per l'enigmatico titolo del libro, ricavato dalle colonne di un quotidiano¹⁹ in cui si raccontava di come il famoso ciclista Eddi Merckx fosse stato ostacolato da un cane nella scalata all'Etna: si creava così un involontario, ma forse sintomatico, parallelismo tra «le fauci dell'Etna, che aveva inghiottito Empedocle, e quelle – presumibili – del cane che aveva danneggiato Mercx [sic]» (C, p. 44). La crisi delle parole e, più in generale, del linguaggio è insomma la manifestazione principale del dissesto:

Si domandava [lo scrittore protagonista] se i dissesti del suo tempo non dipendessero dal disuso di certe forme del linguaggio e nella fattispecie dal declino del modo condizionale, tanto pochi e disarmati gli apparivano coloro capaci ancora d'esclamare: "dovrebbe essere così" e in genere i non rassegnati all'arroganza del fatto compiuto. (C, p. 30)²⁰

Per salvaguardare la parola dall'entropia, lo scrittore del primo racconto del *Cane sull'Etna* inizia a progettare la sua enciclopedia del dissesto, «o almeno un dizionario dei termini in disarmo» (p. 17). Ma come agisce il modello enciclopedia nella prosa del libro? Pomilio non propone un elenco di voci in ordine alfabetico, come aveva fatto il Parise dei *Sillabari*, per citare un'altra esemplare sperimentazione narrativa di quegli anni, ma incastona nel tessuto letterario dei racconti i frammenti, talvolta brevi e fulminanti, talvolta più estesi e argomentati, di un'enciclopedia-dizionario. I primi termini presi in considerazione sono «anima» e «fede»: «Gli faceva pena pronunciare la fede e dover pensare che non c'era più. E aveva ritegno a dire anima: anche se poi, annotò, si ha sempre a portata di mano un'anima allorché si tratta di perderla, o di rammaricarsi di averla perduta» (C, p. 17). Le schegge enciclopediche che costellano la prosa del *Cane sull'Etna* hanno spesso una funzione essenziale nell'economia del libro. Vale la pena mostrare qualche altro esempio. Dal racconto *Il vicino* si può isolare la voce «riconoscenza»: «Riconoscenza da riconoscere: banaluccio, non le pare? In fondo si riconosce anche chi ci fa del male» (C, p. 49). Il termine riconoscenza, nella sua ambiguità semantica, è la parola chiave del racconto, in cui l'io narrante è ossessionato dal fatto che il vicino-testimone non voglia *riconoscerlo*, tanto che la frustrazione del mancato riconoscimento lo spinge all'atto estremo di ucciderlo. Il lemmario implicito di questo racconto comprende anche una definizione del concetto di «pietà»: «E si sa che la pietà è il legame meno accettabile, il più imbarazzante, il più compromettente» (C, p. 54). *Il vicino* è anche attraversato dall'ossessione del vedere e dell'essere visti (del resto vedere significa anche *riconoscere*). Nel contesto delle

riflessioni sulla vista si inserisce un'altra straniata scheggia di dizionario, che ha per oggetto le finestre: «Lo sa come sono fatti i nostri cortili: non hanno cielo [...]. Ci sono però le finestre, e sono i nostri piccoli cieli, i caldi spazi sui quali ci si affaccia a saziarsi della vita altrui» (C, p. 57). Viene da pensare all'Hitchcock di *Rear Window* (1954), a cui sembrano rimandare anche due titoli di racconti che in una certa fase Pomilio pensava di includere nella raccolta: *Il fotografo* e *L'uomo del binocolo*²¹.

Nelle pagine finali del racconto *Il nemico*, tutto pervaso da una costante quanto imprecisata minaccia (evidente il richiamo a Kafka), si trova invece una digressione sulle mani, ulteriore frammento di una possibile enciclopedia del dissesto: «spesso addirittura mi perdo a domandarmi perché mai abbiamo riposto i nostri orgogli nella mente, trascurando queste nostre compagne solerti e silenziose come certe sorelle smunte che s'aggirano per le vecchie case» (C, p. 96). Anche in questo caso l'oggetto della digressione si rivela decisivo per il tema del racconto, dato che proprio osservando e confrontando le proprie mani con quelle del nemico l'io narrante inizia ad avvertirne la minaccia: «In effetti – non rida – segretamente io m'amo in esse, le mie mani docili e testimoni della mia bontà. Le sue, quelle del nemico, non erano così. E tutto, forse, ha avuto inizio dallo scoprirle così diverse [...]» (C, pp. 96-97).

Un altro esempio si può trovare nel *Commissionario*, in cui il protagonista per definire se stesso evoca la parola «anima»: «io sono almeno questo: un'anima. / Un'anima! Suona un po' buffa — non è vero — questa parola, questa logora sede semantica di desuete trascendenze. Vecchiotta, si capisce: come fosse d'una lingua morta» (C, pp. 117-118). *Il cane sull'Etna* non contiene solo divagazioni sulle parole, ma anche sulle espressioni idiomatiche e modi di dire. Nel racconto eponimo se ne legge una sul termine «cane» (che, come si è visto, oltre a essere presente nel titolo, torna a più riprese nel primo racconto). Nel contesto di un discorso sulla metafisica Pomilio parla dei

paragoni e traslati strani cui di solito si presta il cane. Il quale, finché viene usato nel significato proprio di animale domestico e amico dell'uomo, rimane una summa di tutti i possibili nel senso della virtù, dall'altruismo alla fedeltà, al coraggio alla bontà, ma appena viene traslato nei cieli del metaforico, dove pure le sue doti avrebbero spazio per brillare, subisce, non si sa come, una specie di depravazione e diventa la riprova, anche in sede linguistica, di quel detto che suona: esser trattato come un cane. Per cui dire, ad esempio, che uno è buono come un cane, o è giusto, ardito, onesto, generoso come un cane diventa, curiosamente per lo meno un'insolenza. (C, p. 41)

Se questa digressione è abbastanza estesa, altri frammenti sui modi di dire sono più brevi, come questi due tratti da *Il vicino*: «Ha mai considerato che curiosa espressione possa suonare, a ben riflettervi, vivere sotto lo stesso tetto?» (C, p. 57); «E si sa che cos'è una coscienza tranquilla: se non un paradiso, un inferno ordinato» (C, pp. 72-73). Come si può vedere, in Pomilio l'enciclopedismo frammentario non è solo uno strumento conoscitivo, cioè filosofico, ma anche uno stile di pensiero. Cosicché la prosa del *Cane sull'Etna* è attraversata da una felice tensione aforistica, da una propensione per i fraseggi sentenziosi.

Nella sua recensione al *Cane sull'Etna* Baldacci ha parlato di «mondi senza Dio»²². Sullo sfondo dei racconti si coglie infatti anche un'eclissi della religione: lo stesso cattolicesimo sembra ridotto a culto residuale, quasi a una forma di scaramanzia. Nel racconto *Il commissionario*, il protagonista, prima di iniziare la sua giornata di lavoratore clandestino al Ministero, si fa il segno della croce come mero gesto propiziatorio: «E allora do inizio a una specie di rituale. Per cominciare, appena posso, sulle scale, mi segno [...] e tuttavia non penso d'essere quel che in parole povere si dice un credente. Chi crede più del resto?» (C, p. 131). Ma anche nell'età del dissesto rimangono delle porte di accesso a una forma di religiosità, affidata proprio alle parole: «per questo ho scoperto d'amare le parole: per l'appunto, imprecise: il principio stesso del religioso» (C, p. 50). Come in Leopardi la vaghezza fa scattare il sentimento dell'infinito, in Pomilio le parole imprecise aprono una dimensione metafisica, che il mondo contemporaneo aveva occultato. Per usare una categoria attuale, potremmo definire il *Cane sull'Etna* un libro «postsecolare»²³, che racconta un mondo ormai compiutamente secolarizzato, dove però si lasciano intravedere gli squarci di una nuova metafisica. Questo motivo riaffiora di racconto in racconto come un segreto filo conduttore. Già nel racconto eponimo viene evocato «il fantasma della metafisica: uno strano spettro in realtà – si disse –, che tutti o quasi negano che ci sia e pochi amano nominare per paura d'evocarlo» (C, p. 40); nel *Nemico* l'io narrante parla di «indizi di una nuova metafisica» (C, p. 91); e, ancora, nel *Commissionario* si legge che «si ha bisogno alle volte [...] di uno scampolo di metafisica per spiegare un destino. Perché, se Dio non c'è, chi mai, mi dica, chi ha inventato questa mia esistenza?» (C, p. 132).

L'idea di una nuova metafisica non è soltanto un postulato filosofico ma si traduce anche nel recupero di una certa linea non mimetica, per l'appunto metafisica, della letteratura novecentesca. Più precisamente a proposito del *Cane sull'Etna* si potrebbe parlare di una linea 'perturbante'²⁴, tanto che il saggio di Freud *Das Unheimliche* può offrire una illuminante chiave di lettura per il libro di Pomilio. Così si legge nel primo racconto:

il fatto di non riuscire a inserirsi nel proprio tempo [gli] dava, a dirla altrimenti, l'impressione d'essere ancora in corsa, anziché quella d'aver raggiunto, bene o male, il traguardo [...], ma come in una casa non finita di arredare e sentendosi volta a volta estraneo e ingombrante. Addirittura aveva l'impressione di non avere ancora incominciato ad abitarla e di doversi tuttavia tener già pronto per un nuovo sgombero [...] un inquilino provvisorio, di quelli che accanto al letto hanno sempre le valigia pronta. (C, p. 22-23)

Unheimlich deriva, come si sa, da *Heim* casa, e più o meno tutti i protagonisti dei racconti del libro sono intrusi, abusivi dell'esistenza, apolidi metafisici, in una parola dei 'senza casa'. Il personaggio *unheimlich* per antonomasia è il commissionario dell'omonimo racconto, che opera come un intruso all'interno del Ministero: «Dopo tanti sforzi fatti per assimilarmi alla gerarchia mi restringo squallidamente alla mia condizione di non integrato; dopo tanto figurare da funzionario in pianta stabile rientro nei mie panni di avventizio dell'esistenza» (C, p. 140). Tema perturbante per eccellenza è, inoltre, quello del *Doppelgänger*, che è presente in modo più o meno evidente in tutti e cinque i racconti.

Nell'Avvertenza, Pomilio dichiara di avere eroso la «scorza realistica» dei propri personaggi, portandone «allo scoperto la sostanza metaforica» (C, p. 11): parole che segnano un distacco netto da ogni pretesa realistica e comportano, viceversa, un avvicinamento a un tipo di narrazione allegorica. Nel volume sono citate, implicitamente o esplicitamente, alcune figure centrali della tradizione fantastica del Novecento italiano: Pirandello; Buzzati, che è stato opportunamente evocato a proposito dell'ultimo racconto, *La sentinella*; Landolfi (uno dei suoi titoli più famosi, il *Mar delle Blatte*, è menzionato due volte nel *Commissionario* come metafora ironica degli archivi del Ministero²⁵); il già ricordato Papini, quel Papini fantastico riscoperto da Borges nell'antologia *Lo specchio che fugge* (uscita nel 1975 nella collana *La Biblioteca di Babele* di Franco Maria Ricci²⁶). Di Papini è presente un'eco quasi letterale del famoso racconto *L'ultima visita del gentiluomo malato*, il cui protagonista è un personaggio la cui esistenza dipende da qualcuno che lo sta sognando; Papini ne parla come di una «figura di sogno»: «esisto perché c'è uno che mi sogna»²⁷. Il commissionario attribuisce a sé stesso «la strana colpa di non riuscire a identificarmi, quasi che, ecco, non fossi me, ma fossi il succubo d'un sogno altrui» (C, p. 116): il riecheggiamento è evidente.

Un tono sognante percorre tutti i racconti del *Cane sull'Etna*, insinuando costantemente il dubbio sulla verosimiglianza delle circostanze narrate. Del resto, si tratta di un «libro di pure virtualità» (C, p. 16), di racconti di idee (o di idee di racconti), di digressioni enciclopediche, in

cui le trame sono volutamente esili, quasi pretestuose, e i personaggi hanno per lo più una valenza allegorica. Con questa singolare forma di narrazione Pomilio prova a oltrepassare una crisi (personale e al tempo stesso generale) reiventando la forma romanzo, difesa nei saggi delle «Le ragioni narrative». *Il cane sull'Etna* rimane così un esperimento narrativo originale e affascinante, estraneo alle mode intellettuali dell'epoca, che Pomilio aveva già contestato (per parafrasare il titolo della sua raccolta saggistica) come critico. E le contestazioni di Pomilio si rivelano ancora oggi più autentiche di quelle, dettate dal conformismo, di certi suoi contemporanei, a cui dedica una delle più lucide schegge dell'enciclopedia del dissesto: «le cose dello spirito non sono diverse da quelle della moda e si accetta di distinguersi solamente per conformismo» (C, p. 28).

RAOUL BRUNI

Note

¹ Come informa Pomilio nell'Avvertenza a *Il cane sull'Etna*, il nucleo del libro risale al 1967, anche se l'ultimo racconto (*La sentinella*) era già stato anticipato nella *Gazzetta del Popolo* nell'agosto del 1960, mentre il primo – quello eponimo – rimarrà inedito fino all'uscita in volume. Per la cronologia editoriale di Pomilio, cfr. P. VILLANI-G. FORMISANO (a cura di), *Bibliografia d'autore*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo: Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine Di Biase*, Studium, Roma 2014, pp. 436-494.

² M. POMILIO, *Il cane sull'Etna. Frammenti di un'enciclopedia del dissenso*, Rusconi, Milano 1978, p. 11 (da ora in poi si farà riferimento a questo volume con la sigla C seguita dal numero di pagina tra parentesi).

³ Un'altra suggestiva definizione che Pomilio usa a proposito dei capitoli del *Cane sull'Etna* è quella di «mere ipotesi narrative bloccate sul nascere dalle sue [dell'autore] perplessità» (C, pp. 7-8).

⁴ Si veda la prefazione di G. LUPO all'ultima ristampa del *Quinto evangelio* (Bompiani, Milano 2022).

⁵ Una interessante riflessione su questo tema si trova anche in una nota inedita rinvenuta da Tommaso Pomilio tra gli appunti preparatori del libro: «Non aveva più fiducia nelle parole. Aveva perduto fiducia nella indefinita decifrabilità del reale. E nella capacità del linguaggio di significarle» (T. POMILIO, *Affioramenti da una topografia d'Islam. Fra distopia e «sfida sperimentale»*. Con pagine da quaderni inediti, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 353-369: 362).

⁶ U. ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980, p. 503.

⁷ Cfr. L. BIANCHI, «*Il quinto evangelio*», un romanzo-enciclopedia, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 221-233.

⁸ A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977 (voce «Enciclopedia»).

⁹ ID., *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milano 1977, pp. 70-71.

¹⁰ L. SCIASCIA, *Cruciverba*, Adelphi, Milano 1998, p. 63.

¹¹ Cfr. D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, p. 202.

¹² I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Einaudi, Torino 1988, p. 116.

¹³ L. BALDACCI, *Nota introduttiva*, in G. PAPINI, *Rapporto sugli uomini*, Rusconi, Milano 1977, p. 8.

¹⁴ Come osservato da DI BIASE (*Giovanni Papini. L'anima intera*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, p. 125), nella *Storia di Cristo* (1921) si trova un'esortazione che sembra quasi una premessa al *Quinto evangelio*: «Viviamo nell'età cristiana. E non è finita. Per comprendere il nostro mondo, la nostra vita noi, bisogna rifarsi da lui. Ogni età deve riscrivere il suo Evangelo». G. PAPINI, *Storia di Cristo*, in ID., *Cristo e santi*, Mondadori, Milano 1961, p. 24.

¹⁵ M. POMILIO, *Un inedito di Papini, Il Mattino*, 14 dicembre 1977.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. POMILIO, *La grande glaciazione*, in ID., *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 103-125: 122-123. Sull'osmosi tra saggistica e scrittura narrativa in riferimento al *Cane sull'Etna*, cfr. F. PARMEGGIANI, *Pomilio scrittore del dissenso*, in C. DI BIASE-M.G. GIORDANO (a cura di), *Mario Pomilio intellettuale e scrittore problematico*, in «Riscontri», anno XXI, n. 4 e anno XXXIII, n. 1, 2000-2001, pp. 91-123.

¹⁹ Come ha osservato Gianni Maffei nella sua attenta analisi del *Cane sull'Etna*: «È nei titoli dei giornali, più acutamente e più irrimediabilmente che nelle petizioni di ideologi e letterati, che si avverte l'imminente glaciazione: la fine della storia e lo sgombero dei valori, la "confutazione" delle parole e del mondo», G. MAFFEI, *Lettura del racconto «Il cane sull'Etna»*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 307-327: 318.

²⁰ A proposito di questo passo si può notare un'interessante convergenza con Guido Morselli che nell'*Intermezzo* di *Contro-passato prossimo* metteva in discussione il «mostro sacro» del Fatto compiuto. Pomilio, però, non poteva conoscere il romanzo, che sarà pubblicato da Adelphi solo nel 1987.

²¹ Sui materiali preparatori del *Cane sull'Etna* conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, si veda il contributo di E. M. RINALDI, *Nel laboratorio di Mario Pomilio. Uno studio filologico e stilistico di «Il cane sull'Etna»*, in «Autografo», n. 59, 2018, pp. 89-104. Il lavoro è tratto dall'omonima tesi magistrale dell'autrice, relatrice Maria Antonietta Grignani, Università di Pavia, 2016-2017 (ringrazio la dott.ssa Rinaldi per avermi consentito di consultare la tesi).

²² Così L. BALDACCI nella sua recensione pubblicata su *Il Tempo*, 20 gennaio 1978.

²³ Per una recente messa a punto su questo argomento, cfr. M. ZONCH, *Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa italiana contemporanea*, Cesati, Firenze 2023.

²⁴ Una linea perturbante nella letteratura italiana è stata prospettata da A. STARA, *Un genere narrativo traumatico? Il racconto italiano del Novecento e la tradizione del perturbante*, in «Italianistica», anno XLVI, n. 2, 2017, pp. 161-172.

²⁵ Cfr. C, p. 126 e p. 139.

²⁶ G. PAPINI, *Lo specchio che fugge*, a cura di J. L. Borges, Franco Maria Ricci, Milano-Parma 1975.

²⁷ ID., *L'ultima visita del gentiluomo malato*, in ID., *I racconti*, a cura di R. Bruni, prefazione di V. Santoni, postfazione di A. Ravaggi, Clichy, Firenze 2022, pp. 84-85.

LE RAGIONI TRADUTTIVE:
INTORNO AI ROMANZI
DI MARIO POMILIO IN SPAGNA

Il presente contributo intende ricostruire i momenti fondamentali della ricezione dell'opera di Mario Pomilio in Spagna attraverso le traduzioni e le modalità in cui si inseriscono nel sistema letterario meta e concretamente nell'ambito della cartografia del secondo Novecento italiano. Ci si sofferma in particolare sui primi due romanzi usciti in versione spagnola – Il testimone, 1956 (El testigo, 1958) e La compromissione, 1965 (El compromiso, 1969) – e sull'interesse critico che essi suscitarono in un periodo decisivo nella storia dell'editoria spagnola per quanto riguarda la diffusione delle letterature straniere, ovvero l'ultima fase della dittatura e l'inizio della transizione democratica. Il percorso dei testi nella cultura meta, con un andamento cronologico lineare e tappe che si collocano a pochi anni di distanza dall'uscita in Italia (l'ultima è la traduzione di Il quinto Evangelio, 1975; El quinto Evangelio, 1979), viene illustrato grazie all'analisi del contesto editoriale, della resa dei testi fonte in traduzione, di elementi paratestuali e recensioni nelle riviste letterarie.

The essay intends to trace the most important moments of the reception of Mario Pomilio's works in Spain through translations and the way in which they fit into the target literary system, and more concretely into the cartography of the second half of twentieth-century Italian literature. The attention focuses on the first two novels published in Spanish – Il testimone, 1956 (El testigo, 1958) and La compromissione, 1965 (El compromiso, 1969) – and on the critical interest that they aroused during a decisive period in the history of Spain's publishing industry with regard

to the diffusion of foreign literature, namely the last phase of the dictatorship and the beginning of the democratic transition. The journey of the texts in the meta-culture is retraced in a linear chronological progression closely aligned with the release of Pomilio's books in Italy (the last translation is that of Il quinto Evangelio, 1975; El quinto Evangelio, 1979), and is illustrated through the analysis of the Spanish publishing context, the rendering of the source texts in translation, paratextual elements, and reviews appeared in literary journals.

Nelle pagine che seguono si proverà a far luce su alcune delle principali tappe e coordinate della ricezione di Mario Pomilio in Spagna prendendo le mosse dalla prospettiva “esterna” offerta dalle traduzioni e dal percorso dei romanzi, o meglio, dal loro “viaggio” verso un contesto lontano da quello d’origine. Si tratta di una prima ricognizione intorno a forme e modalità dell’opera dello scrittore abruzzese nel sistema letterario della cultura spagnola e, più in particolare, nell’ambito della cartografia del secondo Novecento italiano. La metafora del viaggio, a proposito del transfer dei testi in altre lingue e culture, rimanda tra l’altro alle riflessioni di Italo Calvino, alla sua speciale attenzione per le questioni traduttive (e traduttologiche), da cui traggono spunto queste note. Definendola come «il vero modo di leggere un testo», l’autore delle *Lezioni americane* sottolineava, infatti, il valore dell’attività del tradurre, sia dal punto di vista filologico che ermeneutico¹.

Ci si soffermerà qui soprattutto sui primi due romanzi di Pomilio tradotti in Spagna e sull’interesse critico che suscitarono tra intellettuali di orientamento ideologico opposto. Il suo esordio in Spagna è rappresentato dalla seconda prova narrativa, *Il testimone* (1956), pubblicato nel 1958 con il titolo *El testigo*, nella traduzione di Carmen Vadillos per l’editore barcellonese Seix Barral, (volume n.135 della collana “Biblioteca Breve”): una storia dunque di ambientazione non italiana, racconto di un caso di coscienza al cui centro vi è il personaggio di Duclair, anziano commissario parigino². A quest’opera, pubblicata già l’anno precedente in Germania e in Francia³, segue poi il quarto romanzo pomiliano, *La compromissione* (1965), la cui versione spagnola, uscita nel 1969 e intitolata *El compromiso*, è firmata invece da Consuelo Pastor Sanz per i tipi della madrilenia Emesa e ad una prima indagine sembra sia l’unica in lingua straniera⁴. L’universo narrativo di Pomilio si arricchisce così per i lettori spagnoli, alla fine degli anni Sessanta, di un nuovo importante

tassello, un «romanzo generazionale», che racconta la situazione di confusione e spaesamento dei giovani del secondo dopoguerra italiano, dei quali si fa portavoce il protagonista e alter ego dello scrittore, l'insegnante e sindacalista Marco Berardi⁵. Se è vero che lo scenario è qui quello locale della provincia italiana di Teramo, si tratta, però, come osserva Michele Prisco, di una «lucida rimeditazione sul tema della scelta etica dell'intellettuale italiano e forse non soltanto italiano»⁶. Da ciò scaturisce forse l'interesse del romanzo anche in altri contesti culturali: dunque, significativamente, dalle «ragioni di originalità» e «universalità» menzionate proprio da Calvino – e a distanza di decenni dal dialogo-scontro con Pomilio⁷ – tra le caratteristiche che favoriscono la traduzione di romanzi italiani all'estero⁸.

Il corpus delle traduzioni qui analizzate occupa, inoltre, un arco temporale decisivo nella storia dell'editoria spagnola, soprattutto, come si specificherà più avanti, per ciò che riguarda la ricezione delle letterature straniere, ovvero il periodo che comprende l'ultima fase della dittatura e arriva fino alla transizione democratica. L'itinerario pomiliano in Spagna, caratterizzato da pubblicazioni quasi coeve alla prima edizione delle opere in Italia, si chiude infatti in epoca postfranchista con l'uscita del libro più famoso dell'autore, anch'esso un romanzo-saggio, un'opera aperta che si configura come romanzo-enciclopedia⁹: *Il quinto Evangelio* (1975), apparso con il titolo *El quinto evangelio* (1979), presso Argos Vergara, casa editrice di Barcellona¹⁰, nella versione del traduttore di origine argentina Atilio Pentimalli¹¹.

A queste tre opere, bisognerebbe però aggiungere, a completamento del quadro traduttivo in area ispanofona, due altri momenti legati all'editoria latinoamericana: uno precedente, cioè l'edizione argentina della prima esperienza narrativa di Pomilio, *L'uccello nella cupola* (1954), *El pájaro en la cúpula*, che esce già nel 1956 per la collana "Grandes Novelistas" di Emecé editores di Buenos Aires, firmata da Augusto Guibourg; e, successivamente, la traduzione messicana del romanzo ispirato ai fatti d'Ungheria, *Il nuovo corso* (1959), *El nuevo orden*, del 1964, di Marianna Montalto, per la casa editrice Novaro México¹².

Va detto anche che nella seconda metà del XX secolo la presenza della letteratura italiana in contesto spagnolo è caratterizzata soprattutto da una fioritura

di traduzioni di poesia e narrativa e di nuove e più curate edizioni di classici antichi e moderni. Nieves Muñiz, per quanto riguarda la lirica, osserva che il canone proposto, e costruito via via soprattutto dalle antologie, tenta di colmare i passaggi e le fratture tra romanticismo, modernismo e avanguardie, o tra poesia realista e simbolismo¹³. Il panorama della narrativa è invece più frastagliato, meno sistematico e complesso da ricostruire, anche soltanto a grandi linee. Un ruolo degno di nota, negli anni Cinquanta, è rivestito naturalmente da alcune case editrici come Janés (poi Plaza & Janés), e negli anni Sessanta e Settanta proprio dalla già citata Seix Barral, che pubblica le prime traduzioni di Svevo, Gadda e Landolfi, o da altri editori come Bruguera e Cátedra¹⁴.

Nel caso della ricezione spagnola delle opere di Mario Pomilio, in primo luogo sorprende, pensando globalmente al clima di chiusura verso l'esterno dei decenni della dittatura¹⁵, che le traduzioni appaiano a distanza di pochi anni dalla loro uscita in Italia, dunque in sequenza cronologica lineare, senza subire grossi interventi di omissione o adattamento rispetto ai testi fonte. Bisogna però considerare che gli anni Sessanta- Settanta sono caratterizzati da una politica di modernizzazione del sistema franchista, dettata dalle esigenze del mercato economico internazionale, oltre che dall'innescarsi del processo che condurrà alla democrazia. Questo periodo vede anche un forte incremento di traduzioni di opere straniere (e italiane), spesso non accompagnato da un preciso progetto culturale da parte delle case editrici¹⁶. Senza dubbio la scelta delle opere da tradurre – anche nel contesto di una collana specifica – è frutto dell'impulso editoriale di quegli anni, testimoniato dall'ondata di pubblicazioni di romanzi di provenienza nazionale e straniera, europea, nordamericana, e finanche ispanoamericana, dell'ultimo periodo della dittatura. Utili tasselli della storia dei testi pomiliani in Spagna si ricavano tuttavia dall'analisi del contesto editoriale e dell'efficacia dei procedimenti traduttivi nelle versioni meta, da elementi paratestuali, o recensioni nelle riviste letterarie.

A proposito di *El testigo* è significativa, ad esempio, la collocazione all'interno della Biblioteca Breve, collana nata nel 1955 per iniziativa del poeta e editore Carlos Barral, e il cui catalogo grazie ai contatti stabiliti con una rete di editori europei si

arricchisce di varie opere di importanti autori stranieri¹⁷. L'interessante operazione culturale svolta dall'editore permise di recuperare in parte il tempo perduto durante più di due decenni di dittatura, e consentì inoltre anche alla letteratura spagnola in opposizione al regime di entrare nello scenario europeo, proprio in virtù dei fecondi rapporti istituiti con case editrici di diversi paesi. Per il contesto italiano fu determinante senz'altro l'intensa collaborazione di Barral con Einaudi, ma anche con altre case editrici, come Mondadori, Bompiani e Feltrinelli, e l'uscita delle prime traduzioni di Svevo, Landolfi e Gadda¹⁸.

Prova dell'attenzione riscontrata dal romanzo di Pomilio da parte della critica, invece, sono un paio di interventi in riviste letterarie. Nel numero 102 di «Cuadernos Hispanoamericanos» (giugno 1958) esce un lungo articolo di Vintila Horia intitolato *La literatura Italiana hoy*¹⁹. Lo scrittore e critico di origine rumena dedica ampio spazio a *Il testimone* nell'ambito di un excursus su un gruppo di opere poetiche e romanzi italiani usciti in traduzione in Spagna e in Argentina in quegli anni, tra cui *Il vero Silvestri* di Mario Soldati, *La gazzezza nera* di Guido Piovene, oppure il volume di poesia di Mario Luzi, *Onore al vero*, uscito in Italia nel 1957²⁰. Secondo Horia il romanzo di Pomilio, e il personaggio di Duclair nello specifico, rappresenterebbe in maniera esemplare il “dramma della libertà”, cioè della scelta e costruzione del proprio destino di fronte alla complessità del mondo: un dilemma inteso dal critico sia come *Leitmotiv* rinascimentale che elemento ricorrente nella letteratura italiana contemporanea, come nucleo fondante della tradizione di un Paese che definisce “paese dei rinascimenti”:

Duclair [...] vive al margine della vita ed è più un osservatore che un attore. Alla fine di ogni sua azione ritorna nello spazio chiuso dei suoi dubbi, invece di ritrovare l'orizzonte aperto di una soluzione definitiva [...] testimone e criminale allo stesso tempo, senza rendersene conto [...]. Si era sbagliato nel giudicare un essere umano. Non aveva saputo conoscere²¹.

Più attenta a tratti strutturali e stilistici è invece l'analisi di Paulina Crusat, che sottolinea soprattutto il particolare realismo del romanzo di Pomilio. La recensione

critica a *El Testigo* appare nel 1958 su «Ínsula», una delle riviste letterarie più conosciute in ambito ispanofono²²:

Questo libro [...] è sicuramente inquietante e scritto, ma soprattutto costruito, con un'agilità non comune nel romanzo realista, che sebbene oggi sia caratterizzato da una scrittura rapida, per vocazione si sofferma sull'ambiente ed è piuttosto reiterativo (e non lo dico in senso critico) [...]. Sorprende la maniera rapida ed efficace con cui veniamo introdotti nei "quartieri tristi" di Parigi²³.

Rispetto alla narrazione del «terribile fatto», che trae spunto da un episodio realmente accaduto, l'autrice si chiede se abbia fatto bene lo scrittore (e aggiunge: «solo mi riferisco all'aspetto letterario») «a lasciare che un *fait divers* [cioè della categoria "fatti diversi", fatti di cronaca] ancora 'acerbo', in virtù di questo impatto, sfoci in maniera leggera verso il romanzo»²⁴.

Proprio la rappresentazione dell'ambiente, a cui si riferisce l'articolo, rappresenta forse in questo caso la principale sfida nella traduzione, in particolare per la costellazione e l'intreccio tra italiano come lingua del testo fonte, elementi culturali francesi nel contesto della narrazione, e lingua e cultura meta spagnola. Efficaci, ed inusuali per i tempi in cui si traduce il romanzo sono, in questo senso, come nell'originale italiano, i toponimi, antroponimi e nomi propri, o i nomi delle strade della città in francese (Petit, Jeanne, Rue Rouelle, Hotel de la Nuit, Rue Saint Charles, Café de la Paix, ecc...) che rendono bene l'ambiente della Parigi di periferia, degradata e squallida, in cui si svolge la vicenda.

Sempre sul piano tecnico-traduttivo, alcuni cenni ad altri espedienti esemplificano, inoltre, le strategie adottate nella costruzione del testo in spagnolo, che pur mantenendosi fedele all'originale, se ne discosta per alcune caratteristiche di formato e paratesto. Interventi simili si riscontrano, oltre che nelle differenze di spaziature tra i periodi, anche nell'inserimento di un indice finale, con la numerazione dei quattro capitoli, non presente nel testo di partenza.

Per quanto riguarda poi le microstrategie adottate, bisogna rilevare in alcuni segmenti opzioni che differiscono dal testo fonte per punteggiatura e ritmo, e scelte lessicali piuttosto arcaizzanti, anche per quegli anni. Basti riportare qui solo due

esempi già nelle pagine iniziali del romanzo. Il primo caso è l'uso del traduce 'faz' per 'faccia', laddove sarebbe più consono l'equivalente 'cara' o 'rostro'; ciò accade ad esempio nel segmento dedicato alla descrizione fisica del proprietario del Café de la Paix: "la sua faccia arcigna di vecchio scontento" si traduce con "su áspera faz de viejo descontento"²⁵, probabilmente per associazione con la radice del lemma italiano, o per interferenza della lingua fonte, meccanismo che, come sottolinea tra l'altro anche Calvino, rappresenta il maggior rischio nella traduzione di lingue affini²⁶. Si potrebbe poi menzionare, in queste stesse pagine, ma anche in altri punti del testo, la resa della congiunzione avversativa-limitativa 'però' con 'empero', congiunzione già allora obsoleta in spagnolo, come nel segmento: «Sul cortile però danno solo poche stanze: al pianterreno stanno due vecchie, al primo piano una studentessa tedesca»; «Al patio, empero, dan muy pocas habitaciones: en la planta baja viven dos viejas y en el primer piso una estudiante alemana»²⁷. Se le sfumature lessicali a tratti arcaizzanti introducono un effetto straniante, non trasmesso tuttavia al lettore meta dell'originale, si rilevano di contro, in altri punti del testo d'uscita, scelte di segno opposto, ovvero generalizzanti (come, ad esempio, l'uso ripetuto del traduce "muchacha" per "studentessa"), o la normalizzazione di prestiti, come *mansarde*, lemma tra l'altro facilmente comprensibile per il lettore spagnolo, poiché assimilato come prestito adattato dal francese, "mansarda", ma tradotto invece con "buhardilla"²⁸.

Proprio su questo piano più tecnico-traduttivo, e passando al secondo romanzo tradotto in spagnolo, *El compromiso*, il primo elemento problematico nella resa del testo nella lingua d'uscita è rappresentato naturalmente dal titolo. Il lemma "compromiso" è attestato infatti in spagnolo (*DRAE* e *Moliner*)²⁹, oltre che con il significato di "compromesso", anche con quello di "impegno", che non possiede tuttavia la stessa valenza semantica di "compromissione". Manca, in definitiva, il gioco e l'ambiguità tra "compromissione" e "compromesso" (cioè tra "compromettersi" e "compromettere", inteso come arrecare un danno). L'equivalente spagnolo, in senso concreto, ma che qui evidentemente non può essere adottato è "deterioro", "alteración". Peraltro, a proposito delle varie

accezioni, anche il *VOLIT* indica per “compromissione” (alla seconda accezione): «il compromettersi, l'esporsi a un pericolo, a un danno soprattutto con riferimento alla reputazione»³⁰. Mentre nel *GDLI* (alla quarta accezione) si riporta anche «il prendere posizione; il rivelare la propria opinione; impegno (preciso, aperto: politico, ideologico, che comporta qualche rischio e pericolo)»³¹.

Il risultato della scelta costituisce dunque non solo uno scarto, una perdita, inevitabile del resto in traduzione, ma anche una diversa connotazione interpretativa rispetto alla storia di Marco Berardi che, in una sorta di compromissione interiore, si troverebbe, paradossalmente, quasi in uno stato d'animo contrario a quello dello scendere a patti, cioè del vero e proprio compromesso. Se da un lato, infatti, «la situazione di crisi del protagonista è in sostanza l'oggettivazione di una difficoltà vissuta per molti anni dall'autore»³², dall'altro proprio Pomilio chiarisce in senso più etico-politico la scelta del titolo, a posteriori, in una lettera del 1972 redatta in occasione della ristampa del romanzo presso Vallecchi (del 1973) e indirizzata a Giacinto Spagnoletti, che ne avrebbe dovuto firmare l'introduzione, poi invece affidata a Salvatore Battaglia. Lo scrittore, in una sorta di riflessione autocritica, scrive a proposito dell'idea e della struttura iniziale dell'opera, ma anche dei passaggi che via via portano alla versione finale, e si sofferma anche sulla scoperta del valore semantico del termine “compromissione”:

[...] credo che lo scioglimento di tutti i miei problemi mi venisse poi da un chiarimento di stampo etico-politico: l'intuizione cioè che il «compromesso», com'era stata una costante della vita politica italiana unitaria (cfr. trasformismo ecc.) era stato anche una piaga della vita politica del secondo dopoguerra. Era un concetto al quale non potevo arrivare nel 1954 e che mi si fece chiaro nel '60. E a ciò giovò moltissimo la scoperta del valore semantico del termine «Compromissione» (oggi divenuto comunissimo, ma che allora era una vera e propria invenzione lessicale), termine che nelle mie intenzioni era onnicomprensivo e appunto etico-politico, perché non serviva a definire soltanto una costante politica, ma una inclinazione morale, l'inautenticità, la fragilità, l'essere qua e là e mai interamente, la mancanza di chiarezza stessa d'una tradizione storica quale la nostra nella quale concorrono mille elementi in contrasto³³.

Per la resa coerente del titolo, per avvicinare i lettori meta ispanofoni al «margine intraducibile»³⁴ dell'invenzione lessicale pomiliana sarebbe stato efficace un

riferimento a questo scarto semantico nel paratesto, ad esempio in una nota tecnica del traduttore, o nell'introduzione, ulteriori strumenti di cui si dispone nel lavoro di traduzione per avvicinare il testo di partenza a chi lo legge in un altro codice linguistico. Un significato analogo, anche in senso politico, avrebbe potuto avere la scelta di *El desencanto*, *La indecisión*, ma ciò avrebbe comportato comunque altri problemi nelle occorrenze di 'compromissione' all'interno del testo.

C'è da dire poi, sempre a proposito della costruzione del testo spagnolo, che la prosa di Pomilio, dai toni saggistico-filosofici, seppure non censurata, subisce omissioni e condensazioni traduttive non sempre del tutto adeguate, e ciò accade anche per la resa dei culturemi con opzioni spesso non coerenti, come nel caso del prestito adattato *cualunquista* (attestato invece già in quegli anni in ambito giornalistico, nella forma di prestito non adattato, come si evince dalla scheda sul lemma "qualunquismo" del *Fichero General de la Lengua española* della *Real Academia*)³⁵. Un'edizione critica o le note a piè di pagina avrebbero potuto rendere in maniera forse più consona queste unità traduttive. Il romanzo è comunque preceduto da un'introduzione di Carmen Llorca, storica e figura del "femminismo conservatore", nato in risposta al femminismo della transizione, una delle prime donne intellettuali a intervenire nella vita pubblica³⁶.

Dopo aver accennato brevemente alla situazione italiana degli anni successivi alla prima guerra mondiale, alla fallimentare politica di espansione territoriale e alla nascita del regime fascista, Carmen Llorca definisce il socialismo di Pomilio «naturale reazione giovanile di un idealista che cerca di affrontare l'avventura intellettuale in un'ottica critica e anticonformista»³⁷. Illustra poi, facendo riferimento al romanzo autobiografico di Davide Lajolo, *Il Voltagabbana* (1963), il particolare contesto italiano del 1944, caratterizzato dalla condizione del "compromesso", che è ciò che secondo Llorca, Pomilio si rifiuterebbe di accettare. Lo scrittore è accomunato così a Ignazio Silone, in primo luogo, per le origini abruzzesi, che si riflettono nell'ambientazione della vicenda a Teramo, nella vita di provincia che ha la virtù di «livellare i giorni e i sentimenti», provincia che è uno «stato d'animo»³⁸. Inoltre la sua fede socialista viene paragonata a quella comunista di Ignazio Silone,

seppur sottolineando che la diversa costellazione degli anni Cinquanta, caratterizzati spesso da posizioni non assolute, ma da transazioni per interesse, spinge Pomilio ad arroccarsi in una dimensione di isolamento, che in definitiva è una «forma di esilio», pur in un sistema democratico, «in cui non esistono persecuzioni dichiarate, né esili volontari o forzati»³⁹. Infine si sottolinea nella produzione dell'autore la felice combinazione di letteratura e politica di cui è prova esemplare il romanzo-saggio *La compromissione* come contributo al genere romanzo, «borghese nella sua essenza»⁴⁰, e di cui in quegli anni molti autori italiani avrebbero dimostrato la grande vitalità e ricchezza creativa (si citano Calvino, Parise, Bevilacqua, Bigiaretti, Berto, Coccioli, oltre allo sperimentalismo del Gruppo 63).

Un giudizio positivo sul romanzo appare anche sul quotidiano conservatore *ABC*, nell'ottobre 1969, in una recensione non firmata:

El compromiso è un romanzo solido, moderno, attuale, su problemi dell'oggi che coinvolgono il piano morale, il livello delle conseguenze. La borghesia, la libertà, il sociale vengono sottoposte, attraverso la vicenda del romanzo, a un'analisi efficace, sincera e quasi confessionale. Poiché tutto ciò che qui si dice in prima persona sembra in realtà la confessione e la confusione di un uomo a cui è toccato vivere la difficilissima tappa che sia l'Italia come il resto del mondo hanno vissuto in questi anni dolorosi, sperimentali e politicamente sterili di guerre mondiali. In definitiva, *El compromiso* è un eccellente romanzo attuale ⁴¹.

Di segno contrario, è invece la recensione pubblicata sempre nello stesso anno su «Triunfo», nota rivista di riferimento per gli intellettuali di sinistra (pubblicata dal 1946 al 1982) simbolo della resistenza intellettuale al franchismo, su cui scrissero, tra gli altri, autori come Fernando Savater, Leonardo Sciascia, o lo stesso Juan Cruz⁴². L'articolo, intitolato *Novela y política* e firmato da Eduardo García Rico, è in effetti una parziale stroncatura del romanzo, che significativamente si colloca, nel taglio redazionale della pagina della rivista dedicata alla letteratura e alle arti, accanto a un testo di Manuel Vázquez Montalbán su Gillo Dorfles come grande teorico del gruppo 63, contributo scritto in occasione dell'uscita in spagnolo di due saggi di quest'ultimo.

Per García Rico, che fu anche direttore della rivista, il romanzo di Pomilio sarebbe politico solo poiché fa riferimento alla politica italiana. Si riconosce la validità dell'opera in quanto tentativo di affrontare in letteratura una problematica politica europea, ma si considera poco rigoroso e superficiale il modo in cui si formula la riflessione attraverso il personaggio principale:

Di qualità molto discutibile – e scarsa efficacia nell'affrontare il problema politico-personale su cui fa leva – *La compromissione* riflette in maniera superficiale i conflitti sperimentati da un piccolo borghese provinciale che si dibatte tra il suo “engagement” e i suoi intimi sentimenti, nel tentativo di risolvere le proprie contraddizioni. Causa dell'indubitabile debolezza della narrazione è certamente l'ideologia debole del personaggio centrale (e, si potrebbe forse pensare, dell'autore stesso), le cui azioni si reggono su fondamenti insufficienti. L'analisi manca di profondità, si iscrive più sul piano della conversazione che della seria riflessione. *La compromissione* è valido nella misura in cui propone nella sfera della creazione letteraria una problematica politica molto presente nella maggior parte dei paesi europei, sebbene fallisca nel modo in cui è formulata e risolta. Ciò invita a riprendere la tematica proposta con più rigore e profondità⁴³.

Dell'ultima tappa di questo excursus, *El quinto evangelio*, il romanzo più noto in Italia, è più difficile invece trovare tracce significative nella critica militante spagnola di quegli anni. C'è da dire forse che gli elementi paratestuali dell'edizione ne sottolineano in special modo gli accenti religiosi, delimitando dunque eccessivamente l'orizzonte d'attesa del lettore. Ciò avviene sia attraverso il sottotitolo redazionale sul fronte del libro (*Una obra que fascinará a quien sienta una preocupación religiosa*), che nella seconda e terza di copertina, dove Pomilio viene definito «il narratore d'ispirazione religiosa più solido» nel panorama della letteratura italiana di quegli anni, che affronta «le questioni palpitanti della nostra realtà quotidiana, dagli eventi politici e civili fino ai problemi più profondi dell'animo umano, che tratta sempre con grande sensibilità, e con misurata delicatezza»⁴⁴.

Da questa prima ricostruzione dei canali e delle relazioni intellettuali che determinano e connotano il viaggio della scrittura pomiliana verso la Spagna emerge così la complessità dello scenario editoriale e politico in cui si collocano, accanto a molte altre opere straniere e italiane tradotte in quegli stessi anni. I tre romanzi pomiliani riescono tuttavia a suscitare l'attenzione della critica militante, in un

periodo in cui peraltro, sul piano accademico, parallelamente, il dibattito si concentra sul progetto delle discipline universitarie legate alle lingue e letterature straniere, e alla ricerca di un canone della letteratura universale⁴⁵.

Naturalmente, ai fini dello studio della ricezione dei testi, estremamente produttiva, oltre all'analisi delle diverse occasioni e modalità ricettive, anche in più di un contesto culturale meta, è la lettura contrastiva dei testi d'uscita in varie lingue, mirata all'identificazione delle strategie traduttive e alla configurazione di una mappa più chiara e completa della ricezione fuori dall'ambito fonte. Per l'opera di Mario Pomilio potrebbe essere utile senz'altro, in questo senso, uno studio parallelo del contesto della ricezione in Francia, il sistema letterario dove le opere dello scrittore sono più presenti.

L'ottica comparata rappresenterebbe inoltre l'occasione per approfondire le riflessioni su quelle che potremmo chiamare le "ragioni traduttive", parafrasando il titolo della rivista sorta dalla collaborazione di Pomilio con Domenico Rea, Michele Prisco e con il gruppo napoletano (Luigi Compagnone, Luigi Incoronato e Gian Franco Vené): cioè per ricostruire ragionamenti e criteri ermeneutici del tradurre nel passaggio verso altri codici. Su questo punto torno così a Calvino che, già nei primi anni Sessanta, aveva sottolineato l'importanza in particolare dell'indagine critica sulle traduzioni, per la quale auspicava «un confronto a tre» come metodo per il «giudizio tecnico, prima che di gusto». Le versioni in diverse lingue rappresentano così «pietre di paragone» anche rispetto ai "tremendi" verdeti dei critici sulla traduzione di un'opera, proprio per il fatto che «su questo terreno i margini di opinabilità entro i quali sempre oscilla il giudizio letterario sono molto più ristretti»⁴⁶.

Finisce qui, per il momento, questo excursus sui romanzi di Pomilio in Spagna che spero abbia offerto spunti anche sulle "ragioni" del ritradurre i romanzi in questione, proporre nuove traduzioni, e continuare con lo studio della ricezione dell'opera all'estero.

LEONARDA TRAPASSI

Note

¹ Calvino sottolineò in varie occasioni l'importanza delle traduzioni letterarie e del meticoloso lavoro di revisione e cura editoriale. Significativo, in questo senso, è tra gli altri l'intervento tenuto a Roma in occasione di un convegno sulla traduzione, nel giugno 1982: I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* [«Rassegna quadrimestrale della commissione nazionale italiana per l'Unesco», anno XXXII (Nuova serie), 3, 1985, pp. 59-63], rist. in ID., *Saggi 1945-1985*. Vol. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 1825-1831. In quest'occasione Calvino riflette proprio sulla ricezione e la “traducibilità” dei romanzi italiani all'estero: «Tra i romanzi come tra i vini, ci sono quelli che viaggiano bene e quelli che viaggiano male [...]. Il viaggiare bene o male per i romanzi può dipendere da questioni di contenuto o da questioni di forma, cioè di linguaggio». *Ibid.*, p. 1825.

² M. POMILIO, *Il testimone*, Massimo, Milano 1956; *El testigo*, trad. di C. Vadillos, Seix Barral, Barcelona 1958.

³ M. POMILIO, *Der Zeuge*, trad. di C. Birnbaum, Agentur des Rauhen Hauses, Hamburg 1957; *Le témoin*, trad. di P. Andrei, Laffont, Paris 1957. Posteriori sono la traduzione svedese (*Vittnet*, trad. di K. Laval, Tiden, Stockholm 1958) e inglese (*The Witness*, trad. di A. Coluhoun, Hutchinson, London; e Harper & Brothers, New York 1959).

⁴ M. POMILIO, *La compromissione*, Vallecchi, Firenze 1965; *El compromiso*, trad. di C. Pastor Sanz, Emesa, Madrid 1969. Non sono state individuate altre edizioni straniere del romanzo dalla consultazione dei cataloghi delle più importanti biblioteche nazionali e universitarie europee, e della *Bibliografia d'Autore* (a cura di P. VILLANI-G. FORMISANO), in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase*, Studium, Roma 2014, pp. 436-494, a cui si rimanda per una lista delle traduzioni di altre opere e in lingue diverse dallo spagnolo. Il presente studio dovrà tuttavia essere completato da una ricerca nel fondo della biblioteca personale di Mario Pomilio, al momento in fase di risistemazione, come si apprende da una comunicazione dei figli dello scrittore, Tommaso e Annalisa (mail personale dell'11 settembre 2023).

⁵ A proposito del dibattito critico all'uscita del romanzo, premiato con il Campiello, e sulle osservazioni metalinguistiche dello stesso Pomilio, pubblicate in varie interviste, si veda tra l'altro P. VILLANI, *Autoritratto in limine. Il dialogo con Carmine di Biase*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI, *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 27-74. Una delle questioni più interessanti, anche ai fini della ricezione all'estero, è forse proprio la “questione generazionale”. Attraverso gli espedienti della narrazione in prima persona e della prospettiva del personaggio principale, Pomilio affronta la crisi delle ideologie di quegli anni, in un'opera definita «romanzo di deformazione», «romanzo della dismissione»; «di disappartenenze» (*Ibid.*, p. 47).

⁶ M. PRISCO, *Ti ringrazio di avermi scelto come amico*, «Il nostro tempo», 31 marzo 1991.

⁷ Sulla lettera-stroncatura inviata da Calvino a Pomilio, in risposta all'invio del dattiloscritto del romanzo a Einaudi (I. CALVINO, *Lettera a Mario Pomilio*, 13 maggio 1964, in ID., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio con una nota di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1991, pp. 471-472) si veda P. VILLANI, *Autoritratto in limine*, cit., p. 44.

⁸ In riferimento all'“esportabilità” dei romanzi italiani, soprattutto «quelli d'ambiente molto caratterizzato localmente», Italo Calvino osserva infatti: «[...] perché un libro passi le frontiere bisogna che vi siano delle ragioni di originalità e delle ragioni di universalità, cioè proprio il contrario della conferma d'immagini risapute e del particolarismo locale» (I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, cit., p. 1825).

⁹ V. L. BIANCHI, *Il quinto evangelio. Un romanzo enciclopedia*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 221-233.

¹⁰ M. POMILIO, *Il quinto evangelio*, Rusconi, Milano, 1975; *El quinto evangelio* trad. di A. Pentimalli, Argos Vergara, Barcelona, 1979. Nel 1977 erano uscite la traduzione francese, *Le cinquième Evangile*, trad. di H. Louette, Fayard, Paris (Premio Raymond Queneau 1977 per la migliore opera narrativa apparsa in Francia) e quella tedesca, *Das fünfte Evangelium*, trad. di M. Windisch-Graetz, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin.

¹¹ A differenza delle traduttrici dei primi due romanzi di Pomilio, Pentimalli ha invece, già negli anni Settanta, una traiettoria consolidata. Sempre nel 1979 pubblica in traduzione spagnola, per la stessa casa editrice Argos Vergara, *L'Affaire Moro* di Sciascia, e inoltre *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci (per Noguer, Barcelona). Nel 1976 esce una sua edizione del *Canzoniere* di Petrarca (Edic. 29, Barcelona). In seguito firma traduzioni di opere di Pasolini, Moravia, Maraini, Pavese, Vassalli, Dario Fo, e molti altri. A proposito della sua lunga carriera come traduttore dall'italiano si veda P. PUIGDEVAL, *La proeza de traducir*, *El País*, 13 febbraio 1999; M. A. CABRÉ, *El caso Pentimalli: ¿Dónde están mis derechos de autor?*, in «Vasos Comunicantes», n. 37, 2007, p. 61-68. Consuelo Pastor Sanz è traduttrice di altri due romanzi italiani, *Orfeo in paradiso* (1967) di Luigi

Santucci (L. SANTUCCI, *Orfeo en el Paraíso*, 1969) e *Il mondo è una prigione* (1949) di Guglielmo Petroni, (G. PETRONI, *El mundo es una prisión*, 1971), entrambe pubblicate dalla casa editrice Magisterio Español di Madrid.

¹² M. POMILIO, *L'uccello nella cupola*, Bompiani, Milano 1954; *El pájaro en la cúpula*, trad. di A. Guibourg, Emecé, Buenos Aires, 1956; *Il nuovo corso*, Bompiani, Milano 1959; *El nuevo orden*, trad. di M. Montalto, Novaro México, México D.F., 1964. Il primo romanzo era già stato pubblicato in tedesco, in Svizzera, nel 1955 (*Der Vogel in der Kuppel*, trad. di W. Eckstein, Benziger Verlag, Einsiedeln). A giudicare dall'assenza dei due volumi presso la Biblioteca Nacional Española, le traduzioni latinoamericane non ebbero probabilmente grande ripercussione in Spagna. Tuttavia, l'editoria argentina rappresenta storicamente un canale importante di diffusione della letteratura straniera e nel periodo della dittatura rese possibile una maggiore circolazione di testi italiani. Un esempio è quello Italo Calvino: sempre nel 1956, infatti, escono pure a Buenos Aires *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Il visconte dimezzato*. Cfr. a questo proposito, M. CIOTTI, *Italo Calvino in lingua spagnola. Dall'esordio argentino alla prima edizione castigliana pubblicata in Spagna*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 28, 2021, pp. 363-378.

¹³ Si veda la voce dedicata alla letteratura italiana nella storia della traduzione in Spagna, M. N. MUÑIZ MUNÍZ, *Literatura Italiana*, in F. LAFARGA-L. PEGENAUTE (a cura di), *DHTE. Diccionario Histórico de la Traducción en España*, disponibile in *PHTE. Portal digital de la Traducción en España*, 2023, <https://phte.upf.edu/dhte/panoramas-generales/italiana-literatura/> Per la poesia, si vedano soprattutto le seguenti antologie: V. HORIA e J. LÓPEZ PACHECO (a cura di), *Poesía Italiana contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1959; e A. COLINAS (a cura di), *Poetas Italianos Contemporáneos*, ed. bilingue, Editora Nacional, Madrid 1977.

¹⁴ Per un panorama più dettagliato si rimanda a M. N. MUÑIZ MUNÍZ, *Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, in «Quaderns d'Italià», nn. 4-5, 1999, pp. 67-88.

¹⁵ Un quadro storico sulla diffusione della letteratura straniera attraverso la traduzione, sul ruolo del controllo da parte della censura durante il regime franchista è offerto da: M. A. VEGA, *De la guerra civil al pasado inmediato*, in F. LAFARGA, L. PEGENAUTE *Historia de la traducción en España*, Ambos Mundos, Salamanca 2004, pp.527-578.

¹⁶ Sulle case editrici dell'epoca e in particolare sul rilievo acquisito da Plaza y Janés v. JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL, *La edición en España. Industria cultural por excelencia. Historia, proceso, gestión, documentación*, Gijón, Trea 2009, pp. 116 -177.

¹⁷ Carlos Barral, entrato in casa editrice nel 1950, crea nel 1955 la collana Biblioteca Breve con il triplice obiettivo di far conoscere opere straniere, offrire visibilità ad «autores autoctonos de espíritu renovado» che propongono forme e stili innovativi, e infine di tendere ponti con la letteratura latinoamericana. Cfr. tra l'altro F. LUTTI, *Carlos Barral e Italia*, in «Forma», n. 13, 2016, pp. 15-30; AA. VV., Seix Barral, *Nuestra historia (1911-2011)*, Seix Barral, Barcelona 2011, p.45.

¹⁸ Il primo romanzo italiano fu proprio I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, n. 105 (1956); Poi in seguito uscirono: T. LANDOLFI, *La piedra lunar*, n.106 (1956); E. FLAIANO, *Diario nocturno* n. 124 (1958); C. PAVESE, *La playa y otros relatos*, n. 125 (1958).

¹⁹ V. HORIA, *La literatura italiana hoy*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», anno VI, n. 102, 1958, pp. 414-421. Vintila Horia, già citato a proposito delle antologie poetiche, aveva vissuto in Italia, poi in esilio in Spagna, dove collaborò alla rivista mensile «Cuadernos Hispanoamericanos», nata nel 1942 per iniziativa del poeta Luis Rosales (che ne fu direttore dal 1953 al 1965), che accolse anche articoli e saggi di autori europei di area cattolica (cfr. J. M. PLAZA, «Cuadernos Hispanoamericanos»: 70 años de pensamiento crítico con autores de las dos orillas, *El Mundo*, 15 febbraio 2018).

²⁰ M. SOLDATI, *El verdadero Silvestri* (trad. y notas de J. Vila Selma), Cid, Madrid, 1957; G. PIOVENE, *La gaceta negra* (trad. de E.Pezzoni), Imán, Buenos Aires 1952.

²¹ «Duclair [...] vive al margen de la vida, es más bien un observador que un actor. Al cabo de cada una de sus acciones vuelve a encontrarse en el espacio cerrado de sus dudas, en lugar de conseguir el horizonte abierto de una solución definitiva» (V. HORIA, *La literatura italiana hoy*, cit., p.15). Tutte le traduzioni dei brani citati dall'originale spagnolo sono mie.

²² P. CRUSAT, *Mario Pomilio. El testigo*, in «Ínsula», n. 150, 1959, p. 6. La rivista, fondata nel 1946, il cui numero 921 è uscito nel settembre di quest'anno, ebbe un ruolo importante durante la guerra civile, come «puente de palabras», come ha scritto recentemente Juan Cruz (J. CRUZ, *El atrevimiento civil de la revista Ínsula*, *El País*, 6 febbraio 2021): un ponte di parole tra chi rimase e chi emigrò in America Latina, un «prezioso spazio di resistenza civile in un momento di diaspora». Sull'attività e la figura di Paulina Crusat, scrittrice, giornalista letteraria (in contatto costante con il mondo editoriale barcellonese), attiva nella diffusione della cultura catalana in Spagna: C. GONZÁLEZ, *Paulina Crusat: una voz silenciada*, in «Lectora: revista de dones i textualitat», n. 9, 2003, pp. 145-149.

²³ «Este libro [...] es ciertamente desgarrador y está escrito, planteado sobre todo, con una agilidad no corriente en la novela realista, que, aunque tenga hoy la frase rápida, por vocación se detiene en el ambiente y es más o menos reiterativa (no lo digo en son de crítica). Rápido y eficaz sorprendentemente es el modo de introducirnos en los barrios tristes de París».

²⁴ «¿Ha hecho bien el autor, sin embargo—y sólo me refiro al aspecto literario—, en dejar que, merced a ese impacto, el *fait divers* acerbo derive levemente hacia la novela de tesis?».

²⁵ M. POMILIO, *Il testimone*, cit., p. 7-8; *El testigo*, cit., p. 10.

²⁶ «il dramma della traduzione [...] è più forte quanto più due lingue sono vicine [...] quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale» (I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, cit., pp. 1827-1828).

²⁷ M. POMILIO, *Il testimone*, cit., p. 8; *El testigo*, cit., p. 11.

²⁸ ID., *Il testimone*, cit., p. 9; *El testigo*, cit., p. 11. Cfr. ad es. la voce *mansarda* in M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, 1ª ed. (19ª rist.), 2 voll., Gredos, Madrid 1994, s. v. *compromiso*.

²⁹ Cfr. la voce *compromiso* in REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *DRAE, Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., Espasa, Barcelona 2014 (versione 23.6 online: <https://dle.rae.es/compromiso?m=form>); e M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, cit., s.v. *compromiso*, vol. I, p. 701-702.

³⁰ Cfr. A. DURO (Dir.), *VOLIT, Vocabolario della lingua italiana*, 1ª ed., 4 voll. in 5 tomi, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1986-1991, s.v. *compromissione*, vol. I, p. 865.

³¹ Cfr. S. BATTAGLIA, *GDLI, Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll., UTET, Torino, 1961-2002, s.v. *compromissione*, vol. III, p. 434.

³² Come osserva V. CAPORALE, *Dalla resistenza alla Compromissione: un percorso all'interno dell'epistolario di Mario Pomilio*, cit., p. 273.

³³ La lettera di Mario Pomilio è contenuta in V. CAPORALE, *Dalla resistenza alla Compromissione: un percorso all'interno dell'epistolario di Mario Pomilio*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 269-278: 276-277.

³⁴ Così riflette Calvino, in riferimento alla traducibilità della prosa: «La vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile», I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, cit., p. 1826-1827.

³⁵ La fonte citata è un articolo del quotidiano conservatore *ABC* dell'8 gennaio del 1956 (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Fichero General de la Lengua española*, <https://apps2.rae.es/fichero.html>).

³⁶ Nel 1974 fu la prima donna a presiedere l'Ateneo de Madrid e con l'avvento della Democrazia ricoprì anche incarichi politici (come membro del Congreso de Diputados e, nel 1987, del Parlamento Europeo). Fu autrice anche di romanzi (*El sistema*, 1970; *Diario de un viaje a la China de Mao*, 1980).

³⁷ C. LLORCA, *Introducción*, in M. POMILIO, *El compromiso*, cit., p. 12.

³⁸ Ivi. Llorca cita qui due punti del monologo interiore del narratore nel romanzo di Pomilio («E il pensiero di vivere in provincia accentuava quella mia impotenza, anche perché, prima ancora che un ambiente, la provincia è uno stato d'animo»; «se una virtù ha la vita di provincia, è quella di livellare i giorni e i sentimenti», M. POMILIO, *La compromissione*, ed. Bompiani, Milano 2021, p. 86; p. 40).

³⁹ C. LLORCA, *Introducción*, cit., p. 13.

⁴⁰ Ivi, p. 12.

⁴¹ S.D., *Mario Pomilio. El compromiso*, *ABC*, 26 ottobre 1969: «El compromiso es una novela de cuerpo entero, moderna, actual, de problemas de hoy, trascendidos a un plano moral, a un nivel de consecuencias. La burguesía, la libertad, lo societario sufren a través de la peripecia novelada un análisis certero, sincero y casi confesional. Porque todo lo que aquí se dice en primera persona parece efectivamente la confesión y la confusión de un hombre al que ha tocado vivir la difícilísima etapa que tanto a Italia como al resto del mundo le ha correspondido en esos años dolorosos, experimentales y políticamente estériles que median entre las dos guerras universales. En suma, El compromiso es una excelente novela actual».

⁴² Sulla presenza di Leonardo Sciascia nella stampa spagnola si rimanda a L. TRAPASSI, *Testimonio lejano e observador lejano. Sciascia publicista in Spagna*, in EAD. (a cura di), *Leonardo Sciascia. Un testimone del XX secolo*, Bonanno, Roma-Acioreale 2012, pp. 257-280.

⁴³ E. GARCÍA RICO, *Novela y política*, in «Triunfo», 13 dicembre 1969, p. 54 («De muy discutible calidad —y de dudoso acierto, en el planteamiento del problema de orden político-personal que la sustenta—, *El compromiso* refleja epidérmicamente los conflictos experimentados por un pequeño-burgués provinciano que se debate entre su „engagement“ y sus sentimientos íntimos, buscando una salida a sus contradicciones. El origen de la indudable debilidad de esta narración no es otro que la endeble ideología del personaje central (lo que puede pensarse también del autor), que no presta la suficiente fundamentación a sus actos. Sus análisis, en efecto, carecen de hondura, se inscriben mejor en un nivel de tertulia que de meditación seria. *El compromiso* es válido

en la medida que propone en el plano de la creación literaria una problemática política muy viva en la mayor parte de los países europeos, aunque falle en el modo de su formulación y de su resolución. Ello incita a insistir en esa problemática propuesta con más rigor y profundidad»).

⁴⁴ «el más conspicuo narrador de inspiración religiosa»; «las cuestiones palpitantes de nuestra realidad cotidiana, desde los acontecimientos políticos y civiles hasta los problemas más hondos del alma humana, que trata siempre con una gran sensibilidad y una contenida ternura».

⁴⁵ A ciò si aggiunge, per quanto riguarda l'ambito dell'Italianistica in Spagna, una tradizione più orientata verso studi su periodi che vanno dal Duecento alla fine dell'Ottocento, piuttosto che verso la contemporaneità. Si veda a questo proposito: M. N. MUÑIZ MUNÍZ, *Gli studi di letteratura italiana nella Spagna odierna*, in «Esperienze letterarie», n. 4, 1992, pp.29-40; EAD, *Gli studi di Letteratura Italiana nella Spagna del XXI secolo*, in «La rassegna della letteratura italiana», anno XII, 2016, pp. 233-264.

⁴⁶ I. CALVINO, *Sul tradurre* [«Paragone letteratura», anno XIV, n. 168, 1963, pp. 112-118], rist. in ID., *Saggi 1945-1985*. Vol. II, cit., pp. 1176-1790: 1779-1780. Effettivamente Calvino individua uno degli aspetti sottolineati anche da molti teorici della traduzione. Il giudizio sulle traduzioni dovrebbe infatti sempre tener conto sia delle problematiche e punti critici nel trasferimento del testo di partenza, che degli espedienti e microstrategie effettivamente a disposizione, adottate dai traduttori.

FONDALI NEOREALISTI NEGLI ESORDI DI REA, POMILIO E PRISCO

Il saggio prende in analisi le opere d'esordio di Domenico Rea, Michele Prisco e Mario Pomilio, tutte in diverso modo interpreti delle tensioni culturali e dei problemi ideologico-morali che attraversarono il Neorealismo.

The essay analyzes the debut works by Domenico Rea, Michele Prisco, and Mario Pomilio, which all interpret in different ways the cultural tensions and the ideological-moral problems that characterized Neorealism.

1. Neorealismo in tre tempi: una comune geografia culturale

Domenico Rea, Michele Prisco e Mario Pomilio sono stati in diverso modo tre interpreti delle tensioni culturali e dei problemi ideologico-morali che hanno animato l'Italia del secondo Dopoguerra. Distanti per stile, poetica, temperamento, tanto che non è semplice accostarli sotto un'unica etichetta critica – se non, forse, limitatamente ai primi due, quella generica di “realismo ibrido”¹ – condivisero un comune retroterra biografico e territoriale che pone le loro esperienze in risonanza reciproca, non tanto sul piano dei risultati, che spaziano da un genere di racconto di matrice popolare e barocca (Rea), a una narrazione di problematica interrogazione politica e religiosa (Pomilio), fino a un'elegante prosa psicologico-sociale orientata alla messa in scena di una borghesia in disgregazione (Prisco), ma su quello delle premesse e delle ipotesi di lavoro. I punti di convergenza sono numerosi: il rapporto

con la città di Napoli, i legami fortemente identitari con una lunga tradizione meridionalista, l'appartenenza a una stessa generazione intellettuale, quella nata agli albori del fascismo, nel biennio 1920-1921, e dunque cresciuta all'interno di tutte le strutture scolastiche e parascolastiche del regime; o ancora l'amicizia personale, gli scambi epistolari, le collaborazioni con le riviste, da quella con «Mercurio», che vide coinvolti Rea e Prisco nella pubblicazione dei loro primissimi scritti in prosa², a quella con «Le ragioni narrative», che all'inizio degli anni Sessanta si pose su un fronte antagonista alla «fuga dal romanzo»³ e alla nuova *verve* sperimentale che arrivava dai grandi centri culturali del nord, Bologna e Milano soprattutto, tra la linea di «Officina» e gli incunaboli della neoavanguardia.

Proprio la comune esperienza redazionale rappresenta il punto di massima convergenza della ricerca letteraria dei tre autori, non tanto, come dicevo, nei risultati, ma nell'incondizionata e «irriducibile fiducia nella narrativa come operazione portata sull'uomo [...] cioè, che abbia l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro di interesse»⁴. Il modello di Pavese è nell'ombra – e qui s'intende il Pavese di *Ritorno all'uomo*⁵, che apre a grandangolo verso un più ampio modello della cultura neorealista nata dalla Resistenza, snodata tra la lucida analisi memorialistica di Primo Levi e il cinema antropomorfo di Visconti, la stessa cultura presa a riferimento nell'articolo di apertura di Domenico Rea⁶ e rilanciata, come paradigma o territorio di confronto, da Michele Prisco e altri collaboratori della rivista⁷.

L'aggancio con il Neorealismo, del resto, non ha un valore semplicemente programmatico o di richiamo teorico, come di chi guarda a una tradizione culturale trascorsa, ma interessa direttamente la vicenda intellettuale dei tre autori in relazione ai loro libri d'esordio, che vennero concepiti e pubblicati in diversi momenti di quella stagione: *Spaccanapoli* (1947), *La provincia addormentata* (1949) e *L'uccello nella cupola* (1954). Il problema che si pone, semmai, è di carattere storiografico, perché chi si occupa di Novecento sa bene quanto l'identità del Neorealismo sia stata oggetto di un articolato dibattito fin dai primi tentativi d'interrogazione critica: in che intervallo cronologico va circoscritto questo movimento? Quali ne furono le

opere e gli autori maggiormente rappresentativi? Come si caratterizzò in termini formali e stilistici? Si tratta di una serie di questioni che Maria Corti provò a risolvere, in chiave semiotica, nel suo ormai classico saggio del 1978⁸, e che potremmo riassumere nelle due esemplari e contraddittorie risposte che diedero Elio Vittorini ed Eugenio Montale a Carlo Bo nell'*Inchiesta* del 1951, l'una squalificante, l'altra legittimante: «non credo alla piena definibilità e consistenza di un neorealismo nel romanzo attuale» (Montale) e «sì, possiamo parlare di neorealismo anche per la nostra letteratura» (Vittorini)⁹. A più di settant'anni dalla pubblicazione di quell'inchiesta le cose si sono in parte normalizzate; la storiografia, cioè, è oggi piuttosto concorde nel riconoscere non solo che un movimento letterario a cui è stato dato, a torto o a ragione, il nome di “Neorealismo” è esistito – sebbene se ne riconosca l'eterogeneità delle soluzioni stilistico-formali e il suo status di «corrente involontaria»¹⁰ – ma che la sua vicenda può essere delimitata al periodo che va dagli anni della Resistenza ai primi anni Cinquanta, con un'anticipazione verso il basso nel romanzo degli anni Trenta, quando la parola “neorealismo”, anche nella variante di “nuovo realismo”, era perfettamente circolante nel dibattito letterario contemporaneo (basti rivedere i numerosi articoli che contrassegnarono la polemica tra contenutisti e calligrafi), e una serie di diramazioni verso l'alto, oltre il 1955, l'anno di *Metello* e della spaccatura nella critica marxista, a partire dall'esperienza isolata del Fenoglio postumo.

Letti in questa prospettiva, i libri di esordio di Rea, Pomilio e Prisco si inquadrano ad ampio raggio dentro questo scenario. Basta ricomporre le date: *Spaccanapoli* è del 1947, l'anno in cui apparvero *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, *Il compagno* di Pavese, *Il cielo è rosso* di Berto, *Se questo è un uomo* di Levi ecc.; siamo, cioè, nel momento di massima espressione del neorealismo, di cui del resto lo stesso Rea è considerato (non sempre senza riserve)¹¹ uno dei massimi esponenti d'area meridionale. Ancora in una fase centrale è *La provincia addormentata* di Michele Prisco, pubblicato lo stesso anno in cui uscì per Einaudi un classico della letteratura resistenziale come *l'Agnese va a morire* di Renata Viganò (1949), sebbene qui la contemporaneità non corrisponda a un allineamento

di prospettiva, tanto che, in genere, la critica tende a collocare l'autore al di fuori della prima ondata letteraria del dopoguerra, come di chi abbia maturato la propria linea di ricerca solo in un secondo momento e nella direzione di un più ampio realismo critico¹². Più decentrato è *L'uccello nella cupola* di Mario Pomilio, pubblicato da Bompiani nel 1954, e quindi in un'epoca in cui il neorealismo è ormai precipitato in una fase più evoluta, ma anche più manieristica, dove gli esordi di Fenoglio e Rigoni Stern convivono con una produzione più standardizzata e ripetitiva, in linea con quello che nel cinema è stato definito "neorealismo rosa", verso un punto di sconfinamento che vede già emergere sullo sfondo nuove tendenze sperimentali: dal Calvino de *Il visconte dimezzato* alle prime prove narrative di Ottieri, Bonaviri e Testori, tutte, per inciso, apparse per i Gettoni einaudiani.

L'uscita di *Spaccanapoli*, *La provincia addormentata* e *L'uccello nella cupola* in questo contesto non ha una diretta implicazione dal punto di vista dell'accostamento critico, non sottintende, cioè, necessariamente, l'ipotesi di un legame stilistico, narrativo, tematico tra i tre volumi in quanto prodotti di un medesimo clima culturale, per quanto sfaccettato e in continua progressione tra la fine della guerra e i primi anni Cinquanta, quanto, piuttosto, una verifica sulla loro singolare relazione con l'habitat in cui vennero scritti e pubblicati. In questa prospettiva essi possono essere letti come oggetti testuali permeabili, oggetti cioè che, in diverso modo, in una direzione biunivoca, si fecero testimoni dell'evoluzione di una stagione letteraria nelle sue diverse fasi, sia mostrando appunto la loro permeabilità o impermeabilità ai canoni discreti del neorealismo – e la domanda che si potrebbe porre è: quanto di neorealismo si riflette nel quadro delle singole narrazioni? – sia la loro capacità di concorrere alla definizione, alla reinterpretazione e al superamento della sua poetica – qui da intendersi nei termini di «poetica a posteriori» proposta da Asor Rosa¹³, cioè ricostruibile ex-post al di fuori di programmi o manifesti prestabiliti. Il paradigma di lettura è assumibile anche in un'ottica più generale: non siamo di fronte a un fondale statico a cui un libro appartiene o non appartiene, consentendo d'individuare possibili relazioni trasversali tra testi che ne fecero parte, ma a un insieme complesso di storie, narrazioni, universi letterari – tra cui anche quelli di

Rea, Pomilio e Prisco – che contribuirono a delineare, complicare e deformare la fisionomia di una delle più importanti e discusse correnti letterarie del XX secolo.

2. Il neorealismo ibrido di Domenico Rea

Spaccanapoli di Domenico Rea è all'apparenza il più neorealista dei libri presi in esame. Lo è per appartenenza temporale, come abbiamo visto, così come lo è il suo successivo *Gesù fate luce* (1950), entrambi pubblicati in un arco cronologico pienamente attraversato dal dibattito sulla narrativa post-bellica e dai primi tentativi di storicizzazione – dalla *Breve storia del Neorealismo italiano* di Olga Lombardi (1949), alla rassegna di Italo Calvino sulla letteratura della Resistenza (1949), fino alla ricostruzione critica di Niccolò Gallo apparso nel 1950 su *Società*¹⁴ – ma lo è soprattutto per la capacità di interpretare diversi aspetti di quello che proprio Calvino chiamò “clima generale di un'epoca”, contenendo in sé alcune delle “invarianti neorealistiche” che Corti aveva riscontrato in una ristretta e compatta serie di opere apparse nel triennio 1945-1948¹⁵. Le possiamo elencare in sintesi: le ambientazioni basse e popolari, i rapporti di forza e di violenza, la messa in scena di un'umanità plebea e piccolo borghese, la cui rappresentazione procede in una prospettiva «corale e con la presenza di tutti i topoi della civiltà meridionale»¹⁶; o ancora lo sguardo plurifocale, la «mimesi del parlato regionale e dialettale»¹⁷, il nodo tematico della guerra, che viene raccontato dal punto di vista delle conseguenze sociali e relazioni sulla popolazione civile (*L'interregno* e *La «Signorina»*), perfino la dichiarazione di poetica, quel bisogno «di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà» in cui lo stesso Rea aveva individuato il motore del suo cambio di passo stilistico¹⁸.

Alle spalle di *Spaccanapoli* c'è l'ineludibile lezione del più grande novelliere partenopeo di primo Novecento, Salvatore di Giacomo, che già mezzo secolo prima aveva raccontato i paesaggi urbani e periferici della Napoli tra Otto e Novecento, sia nelle prose raccolte nel volume laterziano *Nella vita* (1903), poi ripubblicato in edizione accresciuta nel 1920 con il titolo *L'ignoto*, sia nelle successive *Novelle napoletane* (1914): un ampio ventaglio di storie dedicate a figure reiette e solitarie,

dislocate tra anguste stanze in affitto, carceri femminili, reparti ospedalieri, biblioteche polverose e ricoveri per indigenti. Si tratta tuttavia di un mondo che, nel pieno degli anni Quaranta, dopo essere passato attraverso il filtro di due guerre mondiali e di un ventennio di regime fascista – dunque, già di per sé, profondamente trasformato – e dopo la definitiva affermazione del romanzo modernista europeo, non è più rappresentabile secondo i canoni del tardo-naturalismo d’inizio secolo, neanche declinato nell’accezione digiacomiana di “verismo sentimentale”¹⁹. In questo nuovo orizzonte Rea, pur partendo dalla suggestione di di Giacomo, opera una revisione del suo *modus* espressivo in senso neorealistico, ovvero lo svuota di pathos lirico e lo fa precipitare su un piano di maggiore concretezza visiva, al punto da connotare i suoi personaggi di una dimensione più corporea e tangibile – addirittura “creaturale”, secondo Matteo Palumbo, da intendersi come rappresentazione di una umanità riportata al suo stato più vicino alla natura, quando cioè «l’essere, appena venuto alla luce, è coperto dalla sola pelle»²⁰. Ciò è evidente soprattutto nella descrizione delle figure umane: nel saggio dal titolo *Le due Napoli*, Rea rimprovera a di Giacomo la patina scopertamente idealizzata e artificiosa con cui egli racconta gli uomini e le donne del proprio tempo, cadendo «nell’errore di scambiare la finzione letteraria per la realtà stessa»²¹. I personaggi di di Giacomo sono, per Rea, lontani da quelli che davvero popolarono la Napoli di fine Ottocento o d’inizio Novecento, restano cioè imbrigliati in una stereotipizzazione dal sapore colto e libresco: i suoi uomini sono sopraffatti «dalle pene dell’amore sentimentale fino alla nausea», al punto da dimenticare «il sesso che, nella vita vera, è la parte maggiore»²²; le sue donne «sono sempre timorate di Dio, ingenue, appassionate, vittime della società e del maschio, traditrici e sospettose come buona parte delle creature della letteratura romantica meridionale. Invano vi cercheremmo la femmina violenta, acida e triste» di cui Napoli è piena²³. Con *Spaccanapoli*, adesso, l’operazione cambia di segno: le donne abdicano ogni stereotipo e recuperano «le tracce del mondo creaturale da cui provengono», si fanno «grasse, affannate, scapellate, discinte, come uscite da una zuffa mortale»²⁴, gli uomini,

invece, si mostrano nelle loro brutture morali e fisiche, cedendo spesso agli istinti più triviali; in altre parole, perdono di astrazione e si fanno più realistici.

Ma davvero è così? Davvero è possibile vedere un'evoluzione che dal verismo sentimentale di di Giacomo arriva al neorealismo creaturale di Rea? La questione in realtà è più complessa e va posta da una diversa angolazione. Se da un lato, infatti, Rea sembra procedere lungo un solido e personalissimo binario neorealista, che nell'asse della tradizione napoletana senz'altro sviluppa una serie di modelli rappresentativi che non sono più possibili – ma questo, ovviamente, è un discorso generalizzabile, che riguarda il più ampio superamento dei moduli tipici del realismo tardo-ottocentesco – dall'altro, trattandosi di un binario che si costruisce passo dopo passo, egli concorre alla definizione delle caratteristiche del movimento (la già citata "poetica a posteriori"), diventandone uno dei maggiori esponenti d'area partenopea. Il punto però è che il realismo di Rea è alquanto difettoso, nel senso che si arricchisce di componenti stilistiche e rappresentative che lo allontanano da qualsiasi presunto canone standard, impedendo altresì di catalogare la sua opera dentro un'esatta geografia critica: nella sua scrittura «c'è, sì, del realismo», nota Antonella Ossorio, «spesso visto attraverso una lente deformante, ma anche molto altro: lirismo mescolato a espressioni schiettamente popolari, toni barocchi, fulminante efficacia descrittiva»²⁵. La stessa narrazione delle figure maschili e femminili, di cui abbiamo detto, ricade nel letterario sbilanciandosi in senso espressionista, con la descrizione esasperata e deformata dei corpi umani: «Rea allestisce un campionario di bruttezze memorabili [...]. Dovunque domina la materia ripugnante, talvolta spinta fino ai limiti del grottesco e dell'iperbole», con il serrato alternarsi di «corpi corrotti o avviliti, oppure troppo esuberanti» o «squilibrati»²⁶. Gli scivolamenti avvengono anche altrove, sia a livello linguistico-stilistico, «come incremento e sviluppo manieristico di sintassi e lessico regionali sino alle sublimi sfere del barocco»²⁷, sia sul piano più propriamente narrativo, con l'addensarsi di atmosfere nere e perturbanti che si complicano, talvolta, in improvvisi scivolamenti onirici.

Qui torna attuale la riflessione di Calvino sulla dimensione neoespressionista del neorealismo italiano²⁸, ben presente nelle descrizioni dei partigiani del *Sentiero dei nidi di ragno*, e che rappresenta una tra le tante componenti eterodosse diffuse a macchia di leopardo in altri testi di quella stagione²⁹. Tali componenti si manifestano non solo, per esempio, nell'«espressionismo della realtà»³⁰ di alcuni cronachisti come Luciano Bolis (*Il mio granello di sabbia*), nell'espressionismo linguistico e figurativo di Beppe Fenoglio, nel cromatismo metafisico e deformante di Giuseppe Berto (*Il cielo è rosso*), ma anche nell'«estetismo sapientemente ambiguo» di Carlo Levi³¹, nel «lirismo esasperato ed ansioso di simboli» di Vittorini³², o ancora nella «dimensione archetipica propria dei romanzi» di Pavese³³.

Un neorealismo ibrido, insomma, sul quale sarebbe necessario un approfondimento critico, dal momento che non solo, appunto, interessa molti altri libri apparsi nel dopoguerra, ma determina una sorta di cortocircuito interno al movimento: la compresenza *nel* neorealismo di atmosfere, toni, modalità di narrazione che muovono in una direzione ben lontana dal realismo stesso (il che implica, paradossalmente, che l'invariante neorealistica andrebbe cercata proprio nella sua variabilità). D'altra parte, per tornare a Rea, la sua irregolarità era stata già notata da diversi critici e studiosi, non solo, per esempio, da Geno Pampaloni, che aveva inquadrato la sua esperienza come il più clamoroso esempio di “neorealismo presunto”³⁴, ma dalla stessa Corti, che pur annoverandolo nella ristretta schiera degli autori «tipici del movimento», aveva interpretato la sua opera come un caso limite che poteva essere letto solo in chiave “compromissoria”, ovvero circoscritta «ad un certa quantità di testo» di alcuni racconti di *Spaccanapoli* (per l'esattezza, *La «Signorina»*, *Pam Pam!* e *Tuppino*)³⁵.

Del resto, basterebbe dare un'occhiata proprio a uno di questi racconti, *La «Signorina»*, per trovare un esempio paradigmatico di come il neorealismo scivoli verso un tipo di narrazione di tutt'altra natura. Ripercorriamo la trama: un soldato in congedo di nome Peppino, ormai finita la guerra, fa ritorno a casa, ma qui scopre che sua moglie Lenuccia, per sopravvivere, si prostituisce con i nuovi occupanti alleati. Trovata e indossata una divisa militare americana nel proprio armadio, e

armato di coltello per vendicarsi dell'onore tradito, Peppino va incontro alla donna fingendosi uno straniero. Nel momento dell'agnizione, quando Lenuccia urlando lo riconosce, il racconto si interrompe, traslando così il fatto tragico oltre lo spazio della diegesi³⁶. Gli elementi neorealistici ci sono tutti: l'ambientazione post-bellica, le scenografie periferiche e popolari, i personaggi antieroi – o meglio, ineroi, come direbbe Prisco³⁷ – provenienti dalla vita comune, la mimesi del parlato regionale e dialettale, con inserti della terza lingua nata dall'incontro tra napoletano e americano («Signorina, venire passeggiata?»; «Non piacervi io boi»; «Ies, signorina ora, prima moglieira. Morto marito»)³⁸ ecc. Dentro questo spazio, però, si apre una dimensione trasversale, che prende le mosse dal confronto tra un presente in cui avvengono i fatti e l'incombere di un passato perduto. Questo contrasto è reso narrativamente in una scena di sdoppiamento: rientrato nella sua vecchia camera da letto, Peppino vede spuntare dallo specchio l'immagine della moglie, una figura fantasma che assume insieme una funzione di flashback (il ricordo di lei come era prima) e una funzione di prolessi (la tragedia che sta per colpirla), e che solo dopo un breve dialogo si smaterializza come se non fosse mai esistita. A quel punto entra in gioco una nuova allucinazione, questa volta sonora: Peppino sente la voce della madre defunta che lo ammonisce sull'integrità morale di Lenuccia, che non aveva mai considerato «una buona figliola». La scena porta improvvisamente il realismo su un piano del tutto inatteso, secondo una virata onirica che trasfigura i fatti con l'irruzione di componenti spiritiche e visionarie, tra un Pirandello di ritorno e un De Filippo rovesciato in chiave tragica – la stessa dimensione onirica erompe anche in un altro racconto, *I capricci della febbre*, nel sogno delirante del protagonista che vede la propria infermiera sdoppiata in una figura della propria immaginazione («un'altra Nina – quella chiamata nel delirio – si confondeva in questa viva»)³⁹.

Qui può essere funzionale la lettura che di Rea fece Pasolini in un celebre articolo del 1957, *La confusione degli stili*, nel quale mise a fuoco un doppio movimento di scrittura che porterebbe l'autore napoletano a una dinamica per correnti alternate: da un lato una discesa per via ideologica, con interesse socialista, verso il dato «concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddótica», secondo una

narrazione informativa e di grado zero, da cronaca realistica dei fatti “bassi”, dall’altro una risalita verso l’alto di natura squisitamente letteraria, con l’interferenza di stilemi tipicamente novecenteschi riconducibili a «una forma di sveltita e furbesca prosa d’arte»⁴⁰. Questa rielaborazione, e qui torno alla lettura di Palumbo, fa sì che i racconti di Rea non si fermino semplicemente a descrivere o dipingere Napoli e il suo tessuto sociale e antropologico, riproducendolo «nelle linee oggettive e con il massimo puntiglio», ma tendano a *trasfigurarla* per svelarne la sua verità più intima, «aggiungendo quella evidenza e quella energia che solo l’arte permette»⁴¹. È adesso che entrano in gioco diversi riferimenti letterari, non solo i rondisti suggeriti da Pasolini, oppure Boccaccio, modello «per Rea di un certo approccio tematico-formale alla miracolosa mobilità e imprevedibilità della vita plebea napoletana, festosa, drammatica, allucinata, disarmante»⁴², ma anche autori e figure appartenenti a una certa letteratura minore, qui da intendersi «nel senso in cui lo impiegano Gilles Deleuze e Felix Guattari»⁴³: Basile, Imbriani, perfino Pulcinella, in cui Rea individuava «la più seria interpretazione della mentalità napoletana»⁴⁴.

Il riuso di tali modelli, del resto, è uno dei principali segnali della pratica contaminatoria di Rea, che troviamo già perfettamente operativa in uno dei racconti più antichi della raccolta, *L’americano* – la cui primissima versione risale al 1943 – dove l’ibridazione non avviene solo su un piano linguistico, come ha notato Martelli, con la «commistione di italiano colto e popolare, di dialetto e di *slang* italo-americano [...], con punte di espressionismo, surrealismo, iperrealismo»⁴⁵, ma anche di genere: «dal racconto popolare al poema epico ed eroicomico, dal teatro dei pupi al romanzo popolare, dalla novella cinquecentesca alla tragedia shakespeariana, fino al cinema americano degli anni Quaranta»⁴⁶. La risultante è una densità stilistica che mostra non solo il procedimento attraverso cui Rea, partendo dal fatto, tende poi a trasfigurarla – ora, come visto sopra, per via grottesco-deformante, ora rovesciandolo nel suo doppio onirico e visionario – ma anche le vie di fuga in cui delinea il suo particolare rapporto col neorealismo, il suo concorrere a fondarlo e, insieme, come accade per altri autori a lui contemporanei, a portarlo oltre i confini di sé stesso⁴⁷.

3. Il realismo perturbante di Prisco

Quello di Michele Prisco e del suo libro d'esordio, *La provincia addormentata*, è un caso diverso, dal momento che egli partecipò più indirettamente alla nascita del neorealismo – da cui prese esplicitamente le distanze⁴⁸ – e più direttamente al suo superamento; il che è tanto più rilevante quanto più si consideri il fatto che i racconti che compongono la raccolta, uscita per Mondadori nel 1949, furono scritti tra il 1944 e il 1946. Sempre negli stessi anni, per la verità, l'autore aveva composto altri testi che non entrarono nel volume, tra cui quello che possiamo considerare il suo momento di massima convergenza con l'atmosfera culturale dell'epoca: *Immatella*, recuperato solo nel 1957 in *Fuochi a mare* e dedicato, con un omaggio tanto paradigmatico quanto indiziario di una momentanea corrispondenza d'intenti, a Vittorio De Sica⁴⁹. Secondo Zambardi, la logica che orientò Prisco a scartare questo e altri racconti fu determinata da precise scelte tematiche, tra cui quella di privilegiare storie a sfondo borghese e che non contenessero riferimenti a fatti bellici⁵⁰. *La provincia addormentata* resta di fatto un libro, come scrisse Anna Morrone, disallineato rispetto a una narrativa «sociologicamente e ideologicamente impegnata», addirittura «in antitesi all'imperante neorealismo di quegli anni», tanto da posizionarsi sul versante di una scrittura in cui il «presente e l'elemento realistico passano in secondo piano»⁵¹.

I testi che compongono il volume, come suggerisce il titolo, non sono ambientati a Napoli – come del resto la maggior parte di quelli di Rea, dove lo scenario prevalente è la città di Nofì, dietro cui si nasconde Nocera Inferiore – bensì nella campagna vesuviana, al cui centro è sempre presente la benestante borghesia agraria di provincia. Le storie, pur nella loro diversità, ripropongono con modulazioni e varianti uno stesso schema narrativo, con il ricorrere di elementi che non interessano solamente il plot, le tematiche, il fondale paesaggistico ecc., ma la dimensione drammaturgica generale, tanto che se ne potrebbe trarre una mappatura di stampo propiano. In ogni racconto, infatti, c'è un io narrante – a volte uomo, a volte donna, a volte in prima, a volte in terza persona, secondo un'alternanza quasi geometrica – che da un tempo presente torna a narrare un passato privato in cui è

avvenuto un fatto tragico. Sullo sfondo, appunto, la campagna vesuviana osservata dalla specifica angolazione di agiati ambienti terrieri, all'interno dei quali si svolgono rapporti familiari sempre oscurati da sentimenti cupi e morbosi, regolati da matrimoni infelici, rancori sommersi, triangolazioni amorose che talvolta sfiorano l'incesto, a cui fa da contrappunto un addensarsi di procedimenti retorici e nuclei tematici che deformano qualsiasi fondo neorealistico: il tema, come in Rea, dello sdoppiamento, talvolta correlato a quello dello specchio⁵²; la figura della donna malata o della donna fantasma, che riporta a un immaginario ad ampio spettro che dagli scapigliati (*Fosca*) arriva al tardo-simbolismo fiammingo (*Bruges-la-Morte*); la proiezione espressionista degli stati d'animo sul paesaggio, che sembra partecipare anti-naturalisticamente alle disgrazie umane⁵³; il tema "nero" del delitto o della morte improvvisa, perlopiù in giovane età⁵⁴; la descrizione deformata dei corpi, a volte con tratti grotteschi e zoomorfi⁵⁵; o ancora l'uso metaforico e simbolico dell'universo animale (civette, grilli, mosche, caprioli ecc.), che carica la narrazione di un'atmosfera minacciosa e notturna, piena di presagi e di significati nascosti.

Dentro questo perimetro narrativo la scrittura di Prisco acquista una tensione psicologica a tinte fosche, e non a caso Silvio Parrella ha paragonato l'autore a un «Simenon vesuviano»⁵⁶, in una rete di suggestioni in cui non è secondaria l'influenza di una scrittrice come Katherine Mansfield⁵⁷. Questo punto di fuga verso la dimensione del perturbante, con evidenti contaminazioni europee, rende *La provincia addormentata* un libro fuori dal proprio tempo, tanto che a una superficiale impressione lo si potrebbe interpretare come prodotto epigonico di una tradizione letteraria trascorsa (Benevento ha parlato di «impressionismo pittorico» e «crepuscolarismo poetico» per l'atmosfera rarefatta «che attenua l'evidenza dei contorni»)⁵⁸. Certo, la provincia addormentata, che metonimicamente rimanda alla borghesia addormentata che abita i suoi meandri - addormentata in un sonno, cito ancora Parrella, «morale e fisico»⁵⁹ - non è che una variante aggiornata della borghesia indifferente di Moravia, ovviamente il Moravia del '29, al cui raccordo concorre anche l'eroticismo morboso che percorre taluni racconti (si vedano in

particolare *La sorella gialla* e *Gli uccelli notturni*). Il che potrebbe generare un equivoco interpretativo, quello di ancorare Prisco al realismo degli anni Trenta, di cui proprio *Gli indifferenti* furono il romanzo d'iniziazione. È quanto fece in prima battuta Giorgio Petrocchi, che all'uscita del libro ne segnalò «un'aria antica [...] più matura, più meditata, anche se meno proiettata nell'ansia di capire il tormento di quest'anni e quasi adagiata in un gusto psicologico di vent'anni fa»⁶⁰. Tuttavia Petrocchi, ad una seconda e più meditata lettura, fu costretto a revisionare radicalmente quel suo primo giudizio, fino a riconoscere il proprio errore di valutazione: «l'esordio di Prisco», scrisse nell'introduzione alla nuova edizione Rizzoli del '78, avvenuto «in un momento storico e letterario così stracolmo di fatti etico-sociali attualissimi, con l'incalzare del neorealismo, con la necessità dell'engagement ideologico [...] non era, dunque, come allora, a me (e anche a qualch'altro) parve un ritornare indietro nel "tempo" letterario, un iniziare da un'epoca storica non più esistente, creando una fittizia stagione narrativa, ma l'effetto di una cosciente ricerca» che avrebbe cadenzato sul lungo periodo «l'itinerario e realistico e fantastico di Prisco»⁶¹.

A ben vedere Petrocchi non sposta semplicemente l'impianto interpretativo – da un libro epigonico a uno aurorale – ma inserisce un elemento in più, il connubio realismo-fantastico, che ci riporta verso quello che ho chiamato, anche per Rea, realismo ibrido. Si tratta ovviamente di una formula generica – per Prisco messa in funzione per scopi e con interferenze diverse – ma che intende cogliere la particolare predisposizione a voler raccontare e sondare una determinata realtà (la Napoli del dopoguerra, certi ambienti della sua provincia, la borghesia vesuviana ecc.) facendo ricorso a fughe e deviazioni, ma anche a un particolare bisogno di andare oltre alla pura narrazione del fatto. Prisco, nel cuore del neorealismo, supera il neorealismo stesso anticipando il realismo critico degli anni Cinquanta-Sessanta; e lo fa tramite una cartografia letteraria internazionale e modernista, che è quella su cui egli si era formato negli anni del liceo e dell'università, non solo la già citata Mansfield, ma anche Defoe, Hawthorne, Conrad, Kafka, Proust, André Gide, o ancora la tensione morale dei grandi russi (Dostoevskij, Tolstoj, Cechov, Turgenev

ecc.) o Francois Mauriac⁶² – un Mauriac laico, come lo aveva definito sempre Petrocchi, ma anche «un Bernanos spogliato di qualsivoglia indagine religiosa»⁶³.

Tramite la rielaborazione di questo ampio corpus di letture giovanili, Prisco porta nel cuore del neorealismo una narrativa più psicologica che non sociologica, di tensione etica, ma non religiosa – il Mauriac laico, appunto –, oltretutto diverse ascendenze nere e fantastiche che convergono dentro un proustismo di basso respiro (i continui flashback della narrazione). Sia chiaro, non c'è in Prisco l'intenzione, né la capacità, di ricostruire un intero passato, ma c'è comunque la spinta a scavare nei suoi punti di agglomerazione, quelli che Calamandrei aveva chiamato, sulle pagine de «Il Politecnico», le “cerniere nelle esistenze”: quei «momenti cioè in cui le esistenze passano da una situazione in un'altra, scelgono fra due alternative, accettano o rifiutano un'offerta che la vita ponga loro dinanzi»⁶⁴.

Una volta Aldo Vallone scrisse che il realismo di Prisco «ha la patina della convalescenza e si illustra di un'incerta bellezza ambulatoriale»⁶⁵; ma la convalescenza porta a vedere la realtà in maniera alterata, e Prisco gioca con questa alterazione senza alcuno scrupolo. Lo dimostra il finale del libro, dove il protagonista de *L'altalena*, nel rievocare «la cronaca della [sua] infermità» (ha subito da ragazzino un infortunio che lo ha reso «zoppo»), porta il realismo ibrido ai confini di sé stesso, al punto di rovesciarlo in un gioco scopertamente letterario: «temo d'avervi ingannato», annuncia poco prima dell'explicit, «e d'essere ricorso a una favola [...] la realtà è sempre dissimile da quella che ci creiamo in un estremo desiderio di scampo». Anche il patto finzionale viene stravolto: «Sono tutti personaggi inventati, d'ognuno ho tentato una storia che non ha rispondeenze con quella vera che solo ad essi appartiene»⁶⁶. Non siamo più nei margini della letteratura come documento o testimonianza, né in quelli della letteratura come rappresentazione di uno specifico spaccato sociale, ma in quelli – per utilizzare una futura formula manganelliana – della letteratura come menzogna.

4. Dalla cronaca alla cronaca interiore. L'esordio tardivo di Mario Pomilio

La tensione religiosa che mancava a Prisco viene prepotentemente fuori con il terzo libro qui preso in esame, *L'uccello nella cupola* di Mario Pomilio, apparso nel 1954 per l'editore Bompiani. Siamo in un momento in cui la stagione neorealista sta per lasciare spazio a una diversa epoca politico-culturale, con l'affacciarsi all'orizzonte di una generazione di libri e di scrittori che, come Pomilio, si fecero interpreti di una nuova idea di letteratura. Non si tratta di generazione anagrafica, ma editoriale: Pomilio, infatti, lo sappiamo, è coetaneo di Rea e quasi coetaneo di Prisco, così come è poco più grande di alcuni protagonisti del neorealismo come Calvino, tutti appartenenti alla cosiddetta generazione degli anni difficili – un'appartenenza ribadita anche dal coinvolgimento dell'autore in un'omonima inchiesta pubblicata da Laterza nel 1962⁶⁷. Eppure, rispetto agli altri, Pomilio vive una particolare dislocazione in avanti, comincia cioè «a pensarsi scrittore solo quando un periodo travolgente della nostra cultura [...] entra definitivamente in crisi»⁶⁸. La discronia è solo letteraria, perché tra anni Quaranta e Cinquanta, egli vive a pieno quel travolgimento collettivo in un personale flusso engagé, tra i suoi studi universitari in lettere, i primi scritti saggistici, la guerra, la Resistenza, il Partito d'Azione, fino alla militanza nel Psi e al trasferimento in Belgio e a Parigi.

L'approdo tardivo al romanzo agisce in Pomilio come una doppia conversione, letteraria e religiosa⁶⁹, ma in fondo anche ideologica, soprattutto dopo la sconfitta del Fronte popolare e l'allentamento del suo impegno politico⁷⁰. *L'uccello nella cupola* fotografa in controluce questo momento, ma allo stesso tempo sintetizza il percorso che ci sta dietro, che Pomilio intraprende in piena coscienza e maturità negli stessi anni in cui si consuma la parabola del neorealismo. Quest'ultimo movimento, in sintesi, rappresenta il sostrato culturale – il “clima generale” – in cui Pomilio si affaccia alla vita civile e si forma come narratore. La trama del romanzo, che fin dal suo apparire risultò un unicum nel panorama editoriale dell'epoca, può darci qualche indizio utile: sullo sfondo di una città di provincia, Teramo, «la vecchia Teramo dalle sere lunghe e smorte»⁷¹, vengono seguite le riflessioni intime di un prete, don Giacomo, il cui incerto equilibrio interiore viene messo a dura prova

dall'incontro con una donna di nome Marta. Il destino tragico di questa donna, che si toglie la vita dopo una serie di episodi che hanno compromesso la sua condotta morale (interrompe una gravidanza, non soccorre il compagno morente, diventa amante di un uomo sposato ecc.), e il senso di responsabilità che don Giacomo sente di aver avuto nell'epilogo della vicenda, lo pone di fronte a un'interrogazione sul senso del proprio ministero, ma anche a un confronto con i sentimenti "impuri" della tentazione carnale. Il controcanto di questo conflitto è rappresentato da don Paolo, un anziano canonico in cui il protagonista trova un punto di riferimento, e con il quale si confronta in lunghe discussioni sacerdotali e teologiche. L'ascetismo della trama fa del romanzo di Pomilio un libro dalla natura più verticale, che orizzontale, sposta cioè le coordinate prevalenti del neorealismo, orientate alla narrazione del fatto, della cronaca, dell'episodio – i "due ettogrammi di piombo" che Gadda rimproverava al movimento come il suo principale limite⁷² – verso il fatto interiore; meglio ancora: verso la cronaca interiore.

Se ne accorsero subito i primi recensori del romanzo, non solo i sostenitori: da Gianfranco Vigorelli, che tra i primi indicò i suoi punti di forza «nel propagarsi accumulato della carica delle passioni» e «nel concatenamento mai soltanto esterno degli episodi» che diventa «inesorabilità interiore dei personaggi», a Ornella Sobrero, che parlò di narrazione profonda e analitica dalla misura kierkegaardiana; ma anche i detrattori, da Carlo Richelmy, che rimproverò a Pomilio il «ragionare talvolta eccessivo [...] adatto più a un trattato», a Domenico Tenderini, che vide nel libro addirittura un «guazzabuglio di capziosità dialettiche, di moralismo naturalistico»⁷³. Del resto non c'è dubbio che ne *L'uccello nella cupola* l'evento esteriore porti verso un'interrogazione della coscienza – qualcuno ha messo in campo la categoria di romanzo-saggio, in genere utilizzata per la produzione più matura dello scrittore⁷⁴ – dove però l'evento stesso, che si delimita, come in Rea e Prisco, tra una dimensione nera e tragica (omicidio-suicidio) e una sessualità fuori norma sociale (l'attrazione di don Giacomo per Marta, la relazione extraconiugale di quest'ultima con Giulio Ferrara), diventa il fattore scatenante della riflessione etica. Il realismo, semmai, nella sua declinazione saggistica e documentarista, Pomilio lo sperimenta altrove, ad

esempio nei reportage che sono ora raccolti nei due volumi postumi *Abruzzo la terra dei santi poveri* (1997) e nel *Taccuino industriale* (2021), le cui prime prove, apparse nella rubrica *Lettera dalla Provincia* della rivista «Prospettive Meridionali», sono di poco successivi al suo esordio di romanziere⁷⁵. Qui, Pomilio, con la sua «intelligenza economica e sociologica» – come l’ha definita Fofi⁷⁶ – sviluppa una riflessione critica sul mezzogiorno tra riformismo e trasformazioni industriali, occupandosi di un ventaglio di questioni che vanno dalla situazione post-riforma agraria dei contadini del Fucino, alla “terra dei petroli” abruzzese, fino ai nuovi impianti siderurgici di Taranto, lungo l’asse di una moderna tradizione meridionalista che da Silone, Levi e Jovine, passando attraverso lo sguardo letterario e antropologico di Scotellaro, arriva alla scrittura d’inchiesta di autori come Cagnetta, Dolci, Fiore o Giovanni Russo.

Ancora più indicativi, soprattutto in ragione delle date, sono però i racconti giovanili, che come ci informa Mirko Volpi pubblicando l’inedito *Terra e bandiere*, avrebbero dovuto comporre un mai realizzato volume marsicano; un gruppo di testi «risalenti alla metà o alla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento, e accomunati dalla medesima ambientazione abruzzese, anzi, proprio tra Avezzano e le altre zone del Fucino»⁷⁷. L’appuntamento mancato col neorealismo sembra così abbozzarsi nella filigrana di queste narrazioni, ma, appunto, solo in maniera provvisoria, come testimonia *in primis* il loro status di inediti, anche quando giungono a una qualche compiutezza formale – come nel caso de *I lupi*, che vinse nel 1950 il Premio S.A.S.E. senza però mai essere pubblicato, o del più intimista *Notte di carnevale*, tratto dallo scorporamento di un brano del citato *Terre e bandiere*. Le tematiche di questi racconti, indiziari di una «primigenia ispirazione narrativa di Pomilio», scaturiscono «dalle sue terre d’origine e dalla riflessione sulla difficile situazione in cui vivono i contadini di quell’area»⁷⁸, aprendo così un potenziale scenario di scrittura che, in quel momento, tra il 1944 e il 1949, si collega a doppio nodo al suo contemporaneo impegno politico, andando poi successivamente a svilupparsi nella prosa d’inchiesta o nella narrativa di più chiara impronta ideologica (l’io narrante di *Terre e bandiere*, in visita tra i contadini del Fucino con il politico

locale Zamboni, sembra anticipare qualcosa del futuro Marco Berardi de *La compromissione*).

Prima ancora dei reportage, dunque, e prima ancora de *L'uccello nella cupola*, Pomilio sperimenta una prosa dal tono engagé e d'impronta meridionalista, orientandosi, in pieno neorealismo, verso un binario narrativo poi abbandonato a sé stesso. Il romanzo arriva su un altro fronte, quello appunto dell'interrogazione etica e religiosa, sebbene della primissima fase di scrittura l'autore riprenda almeno l'ambientazione, l'Abruzzo, pur se attraverso le scenografie di una Teramo che – lo ha scritto Pierangeli – ha perso «così nettamente i suoi contorni reali, da non essere più la stessa»⁷⁹. È proprio questo dato urbanistico a fornire un primo indizio sull'operazione portata avanti dallo scrittore: la realtà c'è, almeno come fondale, la città di provincia con tutte «le medesime caratteristiche urbanistiche e architettoniche» di quella che davvero sorge alla confluenza del Tordino e del Vezzola, eppure non è la stessa. Ricostruendola, Pomilio la trasforma in «una città ideale, sui fondali illusionistici della memoria», una Teramo, «trasfigurata, integrata, dai personaggi della immaginazione»⁸⁰, cristallizzata dentro un'atmosfera vagamente metafisica, senza figure umane, con un sottofondo scenografico malinconico e quasi teatrale. Nella prima edizione del romanzo questo è ancora più evidente, perché Teramo si nasconde dietro i tratti di una città senza nome, «una di quelle città di provincia dalle sere lunghe e smorte»⁸¹:

Il vento tormentava le strade, faceva oscillare le lampade, sollevava vortici di polvere: un vento che sorprese don Giacomo con l'asprezza delle sue raffiche e sostituì all'ansia e all'esaltazione che l'avevano finora sostenuto una sensazione indicibile d'arsura e la coscienza d'una disfatta quasi irrimediabile⁸².

Quest'immagine tornava ad assillarlo tutte le volte che doveva attraversare gli spazi d'ombra che intercorrevano tra lampione e lampione sulle strade lunghe, ampie, coi portoni chiusi e tutta la tristezza d'una notte senza cielo⁸³.

Era un pomeriggio largo, assolato, incupito dal silenzio e dalla solitudine, uno dei tanti di quell'estate. Le strade, coi negozi chiusi, le saracinesche abbassate, il riverbero aspro dei muri, parevano più vaste, più nude⁸⁴.

In questa resa letteraria della città, un ruolo può averlo avuto, come nota sempre Pierangeli, l'impressione ricavata da Pomilio al ritorno da Parigi – è lui stesso a raccontarlo in un articolo degli anni Settanta⁸⁵ – quando venne mandato proprio a Teramo a svolgere la funzione di commissario degli esami di maturità. Fu in quel contesto che, elaborata la disillusione politica del dopoguerra, nel pieno di una crisi creativa che egli stesso avrebbe confessato, di lì a poco, all'amico Prisco («Per sfiducia nelle mie forze avevo ormai abbandonato da tempo ogni velleità letteraria e m'ero messo a un lavoro di critica senza soddisfazione e senza meta, solo nel puntiglio di fare qualche cosa, di non dirmi interamente vinto»)⁸⁶, l'autore ritrovò l'atmosfera e l'intimità della sua regione d'origine, tanto che la cittadina abruzzese poteva trasformarsi nel «luogo deputato della [sua] immaginazione»⁸⁷. Il ricordo di un passato paesaggistico perduto si sovrappone così ai luoghi reali, in un contrasto nostalgico «tra paesi geografici e paesi dell'anima»⁸⁸. L'Abruzzo lasciato prima dell'espatrio diventa in questo modo il paradigma di un'Italia che non c'è più, la stessa Italia che proprio i neorealisti della prima ora avevano narrato nei loro romanzi e racconti, e che adesso – alle soglie delle grandi trasformazioni industriali ed economiche che stavano per travolgere il tessuto urbano⁸⁹ – non può più essere rappresentata com'era allora, se non appunto tramite una rarefazione letteraria e una fuga nella memoria. Anche il dramma della guerra e della prigionia, che riecheggia a distanza nelle vicende di Marta e del suo compagno – che proprio in un campo di concentramento si erano conosciuti – si trasforma in un dramma privato, quello di una donna costretta a vivere con un uomo che disprezza, e di cui arriva a desiderare e a incoraggiare la morte. Il paesaggio e la natura, proprio come in Prisco, non sono solo puri dati oggettivi, che vivono di vita propria, ma partecipano ai drammi umani con una loro oscura forza simbolica. Il romanzo è pieno di queste simmetrie. Si pensi, ad esempio, all'immagine di un tunnel, evocata da don Giacomo durante un angoscioso e funereo rientro a casa, che lo tormenta anche di notte in una cupa visione onirica (un'auto in corsa che travolge il suo corpo e quello di Marta)⁹⁰; oppure alla descrizione dell'antica canonica dove vive ritirato don Paolo, che sembra «impregnata d'una vita occulta e secolare, fatta di raccoglimento, di lente e tenaci

meditazioni, di snervanti sussurri di preghiere»⁹¹; o ancora al rondone che dà il titolo al romanzo, imprigionato nella cupola della chiesa senza riuscire a liberarsi, che si fa portatore di un oscuro presagio di morte, condensando in sé l'«atmosfera chiaroscurale della narrazione»⁹².

«La vera realtà è sempre quella dell'esperienza interiore» aveva scritto Wanda Rupolo notando questa corrispondenza segreta tra mondo e fatti spirituali⁹³; il che conferma ulteriormente il percorso che avevamo indicato, e cioè che *L'uccello nella cupola* non segna più, semplicemente, un superamento del neorealismo – come in Prisco, a cui il volume è dedicato – ma un suo rovesciamento. Dalla narrazione della realtà, in altre parole, che poi sono quelle dello stesso Pomilio, si passa all'interrogazione delle sue “fosforescenze”:

In ciascuno di noi c'è un sottofondo ineffabile, apparentemente estraneo alla presa della volontà, e in cui piuttosto lasciamo sopravvivere, senza osare o curarci di decifrarlo, un intrico di disposizioni native, d'emozioni confuse, di pensieri che rassomigliano stranamente a quelle fosforescenze tenebrose che s'infiltrano nei nostri occhi quando siamo al buio: non sono, bada bene, delle realtà, non corrispondono ad alcunché di reale: ma l'animo può appunto, in certe condizioni, considerarli delle realtà ed attribuire ad essi un'importanza tale, da sentirsene poi come dominato, da soggiacervi in maniera sproporzionata, perdendo cioè la nozione esatta del proprio stato⁹⁴.

GIORGIO NISINI

Note

¹ Non s'intende qui nell'accezione di Stefano Ercolino, che lo utilizza in relazione al romanzo massimalista di fine Novecento e d'inizio millennio (cfr. S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano 2015), ma in termini più generici, ovvero come categoria applicabile laddove, in un testo, il fondale realista subisce interferenze non marginali da parte di altre componenti e modalità espressive (fantastico, perturbante, deformante, onirico ecc.). In questo senso lo si adotta per i libri d'esordio di Rea e Prisco, per cui cfr. *infra*, par. 2 e 3.

² Su «Mercurio» apparvero *La figlia di Casimiro Clarus* di Rea, il più antico racconto di *Spaccanapoli* (n. 13, settembre 1945), seguito tre anni dopo da *Il bocciuolo* (n. 34, gennaio 1948), e alcuni racconti giovanili di Prisco: *Viaggio all'isola* (nn. 25-26, settembre-ottobre 1946), *Destino di Lidia* (nn. 27-28, novembre-dicembre 1946) e *Confessione di Aurelia* (n. 34, gennaio 1948).

³ Cfr. M. PRISCO, *Fuga dal romanzo: appunti sul nouveau roman*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 119-139.

⁴ Editoriale [senza autore e senza titolo], in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, p. 3.

⁵ Cfr. C. PAVESE, *Ritorno all'uomo*, L'Unità, edizione di Torino, 20 maggio 1945, p. 3.

⁶ Cfr. D. REA, *Il messaggio meridionale*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960, pp. 5-15.

⁷ Cfr. M. PRISCO, *Memorialisti neorealisti*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 6, 1960, pp. 125-132; R. BERTACCHINI, *Aspetti e problemi del realismo*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 4, 1960, pp. 62-83.

⁸ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978.

⁹ Cfr. C. BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, ERI, Torino 1951, p. 19, p. 27.

¹⁰ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 39.

¹¹ Paradigmatico in tal senso il paragrafo d'apertura di un recente saggio di Antonella Ossorio, *Neorealista sì, neorealista no: incatalogabilità*, in cui l'autrice ricorda come dato significativo della storia critica di Rea «la contrapposizione fra chi lo definì neorealista senza ombra di dubbio e chi invece lo dichiarò autore non collocabile all'interno di nessuna corrente letteraria»; cfr. A. OSSORIO, *Cosa amo di Rea*, in V. SALERNO-O. BELLISSIMO-E. RIMOLO (a cura di), *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, Federico II University Press, Napoli 2022, p. 29.

¹² Così, ad esempio, Ferroni nella sua *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Mondadori education, Milano 2013, pp. 448-449.

¹³ Cfr. A. ASOR ROSA, *La cultura (Dalla Grande Guerra a oggi)*, in *Storia d'Italia*, vol. XII, Einaudi, Torino 1975, p. 1612.

¹⁴ Cfr. O. LOMBARDI, *Breve storia del Neorealismo italiano*, in «La Fiera letteraria», 19 giugno 1949; I. CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in «Il movimento di liberazione in Italia», anno I, n. 1, luglio, 1949, pp. 40-46; N. GALLO, *La narrativa italiana del dopoguerra*, in «Società», anno VI, n. 2, 1950, pp. 324-341.

¹⁵ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 25-28.

¹⁶ Ivi, p. 100.

¹⁷ Ivi, p. 101.

¹⁸ Lo afferma l'autore nella riedizione di *Spaccanapoli* del 1986, in una nota posta in calce al racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, scritto nel 1943 e considerato l'ultimo prima della svolta neorealistica; cfr. D. REA, *Spaccanapoli*, Giunti-Bompiani, Milano 2021, p. 53.

¹⁹ È di Giacomo stesso a utilizzare questa formula in una lettera a Georges Hérèlle del 1° febbraio 1894: «Io sono piuttosto un verista. Un verista sentimentale è vero»; cfr. *Lettere da Napoli*, a cura di G. Infusino, Liguori, Napoli 1987, p. 95.

²⁰ M. PALUMBO, *Introduzione* a D. REA, *Spaccanapoli*, cit., p. 13.

²¹ D. REA, *Le due Napoli (saggio sul carattere dei napoletani)*, in ID., *Opere*, a cura di F. Durante, Mondadori, Milano 2005, p. 1335.

²² Ivi, p. 1337.

²³ Ivi, p. 1335.

²⁴ M. PALUMBO, *Introduzione*, cit., p. 16.

²⁵ A. OSSORIO, *Cosa amo di Rea*, cit., p. 29.

²⁶ M. PALUMBO, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

²⁷ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 101. Si veda anche A. SACCONI, «Cancer barocco». *Domenico Rea: l'approdo al romanzo*, in ID., «Qui vive/sepolto/un poeta». *Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri Liguori*, Napoli 2008.

²⁸ Cfr. I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964.

²⁹ Per un primo sondaggio rimando al mio articolo *Spettri nella città effimera. Suggestioni antirealiste nelle memorie della Grande Guerra*, in G. NISINI, *Letteratura nell'ombra. Fantasmii, visioni e opere mai realizzate in alcuni autori del Novecento italiano*, Perrone, Roma 2019, pp. 66-96.

³⁰ B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992, p. 147.

³¹ N. SAPEGNO, in *Inchiesta sul neorealismo*, cit., p. 16.

³² *Ibid.*

³³ C. MILANINI, *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 12.

³⁴ Cfr. G. PAMPALONI, *Neorealisti veri o presunti*, in E. CECCHI-N. SAPEGNO (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX, t. II, Milano, Garzanti, Milano 1987.

³⁵ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 99; p. 105.

³⁶ È questo un procedimento piuttosto frequente in *Spaccanapoli*, lo aveva già notato Luigi De Bellis: «lo spostamento dell'evento vero e proprio al di fuori dello spazio del racconto, con la conseguente concentrazione del discorso narrativo sull'antefatto»; <https://spazioinwind.libero.it/letteraturait/opere/rea.htm>.

³⁷ Cfr. M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Franco Cesati, Firenze 1983, p. 17.

³⁸ D. REA, *Spaccanapoli*, Mondadori, Milano 1947 (edizione provvisoria), p. 13.

³⁹ *Ivi*, p. 95.

⁴⁰ P.P. PASOLINI, *La confusione degli stili*, in «Ulisse», anno X, nn. 24-25, autunno-inverno 1956 (ma articolo datato in calce 1957); ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 1085-1086.

⁴¹ M. PALUMBO, *Introduzione*, cit., p. 19.

⁴² M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 103.

⁴³ M. PALUMBO, *Introduzione*, cit., p. 20. Il riferimento è a G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano, 1975.

⁴⁴ D. REA, *Le due Napoli*, cit., p. 1338.

⁴⁵ S. MARTELLI, *Domenico Rea e l'emigrazione transoceanica: viaggi reali e immaginari*, in *L'estro furioso*, cit., p. 185.

⁴⁶ *Ivi*, p. 183.

⁴⁷ Ancora Martelli, sulla scorta di un brano del «critico americano Lionel Thrilling» (sic), ricorda quel progetto di Rea di «portare il neorealismo al di là del neorealismo in una classicità forse duratura», *ivi*, p. 197.

⁴⁸ «E proprio noi, del resto, che neorealisti non siamo mai stati, e che abbiamo esordito in quegli anni con loro ma fuori degli schemi di questo movimento [...]»; M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 20. Si veda anche C. TOSCANI, *Intervista a Michele Prisco*, in «Il Ragguaglio librario», Milano, 12, dicembre 1971, pp. 380-382, dove ribadisce la sua presa di distanza dal movimento.

⁴⁹ Con questa raccolta si assiste a una sorta di neorealismo di ritorno, o di neorealismo tardivo, soprattutto per l'ambientazione tra gli anni della guerra e del dopoguerra, a volte anche su fondali sociali extra-borghesi e popolari, e per la presenza di alcune figure di bambini messe al centro di vicende drammatiche, secondo una formula narrativa tanto cara all'omaggiato De Sica. Tra esse spiccano soprattutto quella, appunto, di Immatella e del più giovane Paolino, che danno il titolo agli omonimi racconti. Il focus della scrittura, però, lo ha notato Anna Morrone, rimane «da ricerca psicologica e lo scandagliamento interiore», che vengono orientati «a indagare gli effetti dell'esperienza bellica, e le colpe morali che affliggono le coscienze dei personaggi»; A. MORRONE, «A seconda del caso e dell'occasione». *La prima stagione narrativa di Michele Prisco*, in «Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee», <https://www.aurarivista.it/a-seconda-del-caso-e-delloccasione-la-prima-stagione-narrativa-di-michele-prisco>, n. 4, 2021. Anche per Benevento «l'asprezza neorealistica» di *Immatella* e *Paolino* tende ad attenuarsi negli altri racconti, «tanto che *La casa cattiva* ripropone quasi il tono sospeso ed elegiaco della *Provincia addormentata*»; A. BENEVENTO, *Michele Prisco. Narrativa come testimonianza*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2001, p. 18.

⁵⁰ Cfr. A. ZAMBARDI, *Borghesia e letteratura. Analisi semiosociologica dell'immaginario attraverso l'opera narrativa di Michele Prisco*, Bulzoni, Roma 2003, p. 57.

⁵¹ A. MORRONE, «A seconda del caso e dell'occasione», cit. Si veda anche G. SPAGNOLETTI, che segnala come il lavoro di Prisco, fin dalla *Provincia addormentata*, vada inquadrato al di fuori «dell'ipoteca neorealista»; *Nota introduttiva* a M. PRISCO, *Una spirale di nebbia*, Rizzoli, Milano 1977, p. II.

⁵² I racconti sono popolati di alter ego e di figure sdoppiate, come quelle di Reginaldo («provava a riflettersi nell'acqua stagnante [...]. A poco a poco, egli poteva ricostruire un'immagine sempre più individuata della sua enorme testa sgraziata», p. 42), di Radiana («ma lì nello specchio l'altra non sorrise e adagio levò anzi una mano indicandomi», *I morti moriranno*, p. 84), di Maria Teresa («si contemplava sforzandosi di ricomporre dalla irrealtà dell'immagine rimandata dallo specchio la propria fisionomia perduta, sino a sentirsi turbata», *Fuochi della sera*, pp. 116-117), di Sabina Latour («è come se un'altra donna ne avesse preso il posto», *Donna in*

poltrona, p. 196), ma anche del protagonista de *L'altalena* («È la mia immagine, di me adolescente, la vedo correre solcando l'aria come in un giuoco, e le sorrido ma adagio, avanzando alla mia volta verso di lei», p. 216). Le citazioni, così come nelle note seguenti, sono tratte dalla prima edizione: M. PRISCO, *La provincia addormentata*, Mondadori, Milano 1949.

⁵³ Qualche esempio: «[...] allora pare, in quello sgomento silenzio, che i campi tutt'attorno si spalanchino, e io sono sola in questa casa, e a volte la paura invade anche me», p. 15; «mi chiesi per un momento perché quel paesaggio apparisse così bruscamente arido e lontano, perché non ci commoveva, perché non scioglieva le pene segrete che maceravano i nostri cuori», p. 98.

⁵⁴ Si pensi alle morti tragiche di Adriano e Dina (*Viaggio all'isola e Santa Locusta*), alle morti per parto di Teresa e Radiana (*Gli uccelli notturni e I morti moriranno*), alla morte per itterizia di Marina (*La sorella gialla*), a quella per difterite di Mauro (*I morti moriranno*). Con *Le segrete consegne*, racconto aggiunto solo nell'edizione del 1969, entra in gioco anche la morte per omicidio di Federico.

⁵⁵ Si pensi alla figura di Maddalena, la cui «ombra sottile [...] sembrava possedere un collo smisurato, al punto ch'era costretto a guardarla davvero per accertarsi sin dove lo ingannasse il giuoco dello schermo», p. 68. Per le descrizioni zoomorfe, si pensi ai «contadini calabresi scuri di volto e lanuti come le loro pecore», p. 56, o agli occhi del bambino di *Santa Locusta*, simili a quelli «frustati d'una bestia che sappia di non poter difendere il padrone in un imminente pericolo», p. 173.

⁵⁶ S. PARRELLA, *Introduzione* a M. PRISCO, *La provincia addormentata*, Rizzoli, Milano 2005, p. IV.

⁵⁷ Sull'amore giovanile per questa scrittrice si veda la dichiarazione di Prisco nel libro intervista *Una vita per il romanzo*, a cura di G. Marinelli, Edizioni del Delfino, Napoli 1998, p. 12.

⁵⁸ A. BENEVENTO, *Michele Prisco*, cit., p. 18.

⁵⁹ S. PARRELLA, *Introduzione*, cit., p. II.

⁶⁰ Cfr. G. PETROCCHI, *Postfazione* a M. PRISCO, *La provincia addormentata*, Rizzoli, cit., pp. 271-272 (nell'edizione Rizzoli del 1978 compariva come introduzione).

⁶¹ Ivi, p. 272.

⁶² Per un primo elenco delle sue letture giovanili cfr. *Una vita per il romanzo*, cit., p. 12.

⁶³ G. PETROCCHI, *Postfazione*, cit., p. 273.

⁶⁴ F. CALAMANDREI, *Narrativa vince cronaca*, in «Il Politecnico», n. 26, 23 marzo 1946, p. 3.

⁶⁵ Cfr. A. VALLONE, *Storia della letteratura meridionale*, CUEN, Napoli 1996.

⁶⁶ M. PRISCO, *La provincia addormentata*, Mondadori, cit., pp. 236-237.

⁶⁷ Cfr. E. A. ALBERTONI-E. ANTONINI-R. PALMIERI (a cura di), *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962. Nell'inchiesta, apparsa in prima edizione sulla rivista milanese «Il Paradosso», poi riedita in versione riveduta e ampliata dalla casa editrice barese, Pomilio venne interpellato insieme ad altri suoi coetanei, tra cui anche Calvino, Ottieri, Prisco, Sciascia ecc., sulla propria formazione nell'Italia fascista e sulla frattura rappresentata dalla guerra.

⁶⁸ V. CAPORALE, *Dalla Resistenza alla Compromissione: un percorso all'interno dell'epistolario di Mario Pomilio*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Edizioni Studium, Roma 2014, p. 270.

⁶⁹ L'ipotesi è di Vincenzo Caporale: «mi riferisco anche a quella che per comodità possiamo definire la conversione religiosa, che sembra essere tutt'uno con la conversione letteraria, se possiamo dar credito a Pomilio quando dice che *L'uccello nella cupola* "aveva fatto emergere così fluvialmente una componente cattolica che non sapevo di possedere"»; V. CAPORALE, *Dalla Resistenza alla Compromissione*, cit., p. 270.

⁷⁰ «Nel 1950 lasciai l'Italia per recarmi in Belgio, e rimasi all'estero, tra Belgio e Francia, per circa due anni. In quel periodo trascurai di rinnovare la tessera. Al ritorno mi sentii del tutto spaesato nel clima politico italiano, in breve tempo così mutato, e da allora preferii non far più parte di formazioni politiche, pur continuando a sentirmi socialista»; *La generazione degli anni difficili*, cit., p. 218. Pomilio sarebbe ritornato alla politica attiva negli anni Ottanta, con l'elezione nelle file del PPE al Parlamento europeo.

⁷¹ M. POMILIO, *L'uccello nella cupola*, Rusconi, Milano 1978, p. 35. Nella prima edizione del romanzo, Teramo non viene nominata, comparendo come una generica «città di provincia dalle ore lunghe e smorte» (Bompiani, Milano 1954, p. 37).

⁷² Cfr. C.E. GADDA, in *Inchiesta sul neorealismo*, cit.

⁷³ Per una panoramica su questi primi giudizi cfr. M. BONANATE, *Invito alla lettura di Pomilio*, Mursia, Milano 1977, pp. 107-108.

⁷⁴ Cfr. F. SCAGLIONE, *Introduzione* a *L'uccello nella cupola*, Mondadori, Milano 1989, p. 11. Lo ricorda anche P. VILLANI, *Autoritratto in limine. Il dialogo con Carmine Di Biase*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., p. 270. Si veda anche Bonanate, che però usa la più generica formula di «saggismo teorico»

(M. BONANATE, *Invito alla lettura di Pomilio*, cit., p. 25). La formula di saggio-romanzo sarà utilizzata soprattutto per *Il quinto evangelio* e *Il Natale del 1833*.

⁷⁵ Si tratta di *Per i contadini del Fucino. Non più una sola «manciata di more»* (n. 8, dicembre 1955) e *Per l'Abruzzo il petrolio è mito e speranza* (n. 8, agosto 1956), entrambi raccolti in *Taccuino industriale (reportages 1945-1980)*, Hacca, Matelica 2021. Per un elenco completo cfr. *Bibliografia d'Autore*, a cura di P. Villani e G. Formisano, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 436-494.

⁷⁶ G. FOPI, *Le inquietudini di Mario Pomilio*, in M. POMILIO, *Taccuino industriale*, cit., p. 11.

⁷⁷ M. VOLPI, *Nota filologica a "Terra e bandiere"*, in M. POMILIO, *Taccuino industriale*, cit., p. 151. I racconti, ci informa Volpi - che, oltre a *Terra e bandiere*, aveva già pubblicato *Notte di carnevale* (cfr. nota successiva) - sono conservati presso il "Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" dell'Università di Pavia.

⁷⁸ ID., *Un racconto inedito di Mario Pomilio: Notte di carnevale*, in G. MATTARUCCO-M. QUAGLINO-C. RICCARDI-S. TAMIOZZO GOLDMANN (a cura di), *La scatola sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati, Firenze 2016, p. 287.

⁷⁹ F. PIERANGELI, *«La luce volatile» di Napoli e i «paesi dell'anima»*, in F. PIERANGELI-P. VILLANI (a cura di), *Le ragioni del romanzo*, cit., p. 149.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Il toponimo viene esplicitato solo nella riedizione del libro: «la vecchia Teramo dalle sere lunghe e smorte»; M. POMILIO, *L'uccello nella cupola*, Rusconi, Milano 1978, p. 35.

⁸² M. POMILIO, *L'uccello nella cupola*, Bompiani, Milano 1954, p. 37.

⁸³ *Ivi*, p. 60.

⁸⁴ *Ivi*, p. 154.

⁸⁵ M. POMILIO, *Teramo, città dell'anima*, *Il Tempo*, 16 giugno 1974. Una rielaborazione dello stesso articolo, con il titolo *Teramo. Una realtà umana raccolta e umbratile*, la si legge in ID., *Abruzzo la terra dei santi poveri*, a cura di D. Pomilio e V. Esposito, Ufficio stampa del Consiglio regionale dell'Abruzzo, voll. 2, Teramo 1997.

⁸⁶ Lettera di Mario Pomilio a Michele Prisco datata Avezzano, 4 agosto 1953. Il documento è conservato presso il Fondo Pomilio del "Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" dell'Università degli Studi di Pavia. Il brano citato lo si legge in V. CAPORALE, *Dalla Resistenza alla Compromissione*, cit., p. 269.

⁸⁷ M. POMILIO, *Teramo. Una realtà umana raccolta e umbratile*, cit., p. 66.

⁸⁸ F. PIERANGELI, *«La luce volatile» di Napoli*, cit., p. 149. È dello stesso Pomilio la definizione di Teramo come «mappa dell'anima», cfr. M. POMILIO, *Teramo. Una realtà umana raccolta e umbratile*, cit., p. 59.

⁸⁹ Lo stesso Pomilio racconta come tornando a Teramo dopo un lungo periodo di assenza, a causa della speculazione edilizia che aveva devastato le zone fuori dal centro, aveva visto «sfaldarsi bruscamente l'immagine» della città, e con essa «il piccolo universo fantastico» che aveva «idealmente abitato per anni»; M. POMILIO, *Teramo. Una realtà umana raccolta e umbratile*, cit., p. 69 (si veda anche F. PIERANGELI, *«La luce volatile» di Napoli*, cit., pp. 149-150).

⁹⁰ M. POMILIO, *L'uccello nella cupola*, Bompiani, cit., p. 61.

⁹¹ *Ivi*, p. 225.

⁹² F. PIERANGELI, *«La luce volatile» di Napoli*, cit., p. 149. In nota lo studioso, evidenziando una correlazione di atmosfere con «un altro scrittore del passato di ambito cristiano» come Emilio De Marchi, riporta altri esempi di questa compartecipazione della natura agli stati interiori: dal vento che sorprende don Giacomo «con l'asprezza delle sue raffiche», e che amplifica «un senso indicibile d'arsura e la coscienza d'una disfatta quasi irrimediabile», al «delirio di deambulazione» di Marta prima del suo suicidio.

⁹³ W. RUPOLO, *Umanità e stile. Studio su Mario Pomilio*, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa editore, Napoli 1991, p. 13.

⁹⁴ M. POMILIO, *L'uccello nella cupola*, Bompiani, cit., p. 235.

LE RAGIONI NARRATOLOGICHE

DI MICHELE PRISCO

Il saggio offre una sintesi critica dell'opera di Michele Prisco (1920-2003), esaminandola per la prima volta alla luce dei suoi aspetti meta-narrativi. Con una lettura per campioni, che tiene conto sia dei suoi maggiori romanzi sia della produzione teorica (distribuita fra gli interventi sulla rivista «Le ragioni narrative» e alcune prefazioni a opere altrui), si intende dimostrare come nell'arco di circa quarant'anni Prisco abbia anticipato originalmente alcune questioni cruciali dei metaromanzi italiani recenti che più indugiano sulle soglie fra realtà e finzione (Siti, Starnone, Tarabbia).

The essay provides a critical overview of the works of the writer Michele Prisco (1920-2003), for the first time studied considering its meta-narrative features. Through a close-reading that takes into account both Prisco's novels and his theoretical production (that is, his contributions to the journal «Le ragioni narrative» and his forewords to books written by others), my aim is to point out how Prisco anticipated some crucial issues of contemporary Italian meta-novels, especially those lingering on the threshold between empirical reality and fiction (Siti, Starnone, Tarabbia).

1. Le soglie teoriche di Prisco

Per Tzvetan Todorov, che ha coniato il neologismo in *Grammaire du Décameron* nel 1970, la narratologia è una «scienza che non esiste ancora»¹ e ha il compito di studiare i meccanismi interni dell'opera narrativa. Al tempo stesso, però, essa fa riferimento a una base teorica mobile, che non deve appoggiarsi ad altre discipline come la semiotica (della quale, per l'analisi della narrativa, offriva il modello esemplare uno studio di A.J. Greimas)². La narratologia combina intuizioni empiriche e *distant reading*, prediligendo lo sguardo da lontano, al punto che Todorov, nel suo saggio, dichiara di prestare attenzione più alle sinossi delle novelle boccacciane che alle storie in sé³, sempre in vista dell'obiettivo di cogliere con precisione l'«entità astratta»⁴ dell'analisi della narrazione. In cambio, l'individuazione di alcune griglie teoriche dovrebbe servire a studiare le strategie discorsive, le retoriche ricorrenti, nonché le premesse artistiche e ideologiche della maniera di raccontare qualsiasi storia, oltre il singolo contesto. Allo stesso modo, alcuni momenti dell'opera di Michele Prisco (1920-2003), riletti alla luce delle sue idee in senso ampio narratologiche (il termine, per ovvie ragioni temporali, non trova riscontro nei suoi cospicui interventi critico-militanti nella rivista «Le ragioni narrative» nel biennio 1960-1961, e manca pure nei testi dei decenni successivi), contribuiscono a individuare snodi della sua scrittura e a fornire alcuni spunti di riflessione generale su quali implicazioni tematiche abbia la scelta dei modi in cui raccontare una storia. Certe questioni narratologiche, inerenti in particolare la prospettiva da cui una vicenda viene raccontata, la voce scelta, la fiducia da accordare alla veridicità del narratore (quasi mai esterno alla storia e onnisciente, prevalentemente implicato a pieno, come personaggio e testimone, in ciò che viene detto), puntellano le pagine di Prisco sin dall'esordio con *La provincia addormentata* nel 1949. Già in un intervento del numero 3 delle «Ragioni narrative» le intenzioni di Prisco sono nitide, perché precisa che l'adozione di una posizione individuata all'interno della storia da raccontare è importante quanto l'oggetto della storia; se non di più, poiché va a modificare, in termini gnoseologici, l'oggetto stesso. Con le sue parole:

Ora, un romanziere che fa sfoggio d'intelligenza è un narratore che non sta ai patti: egli non può chiedere mai al lettore d'essere creduto sulla parola, deve soltanto introdurlo nel suo mondo. Il lettore *vuol credere* alla creazione del romanziere, ma non ammette che gli si dica: «Questo s'è svolto così, te l'assicuro»; oppure: «Io vorrei che si svolgesse così ma il personaggio pretende di fare diversamente», ecc. Insomma, non ammette le strizzate d'occhio del narratore: ciò che lo sconcerta è la gratuità, l'arbitrario, l'omissione. Il romanziere non è affatto un demiurgo, se mai un testimone, e la sua autenticità di narratore si guadagna a prezzo dell'umiltà davanti ai suoi personaggi⁵.

Alcune parole-chiave meritano la nostra attenzione: si vuole «introdurre» il lettore nel mondo della finzione, togliendogli lo scetticismo di chi consuma *fiction* e inducendolo a fare esperienza di quel che legge con la stessa capacità di giudizio morale che conserverebbe messo di fronte a una vicenda reale⁶; il romanziere si presenta come «testimone», ovvero si pone a un livello paritario non solo con il lettore ma anche coi suoi personaggi; si persegue l'«autenticità» – un attributo che, differenza di «verità», non pretende di stabilire una versione oggettiva e unica di ciò che è reale, ma ha l'ambizione realistica di restituire la versione meno filtrata possibile di una soggettività narrante per così dire “fedele a se stessa”⁷, e in base a ciò costruire una relazione di fiducia col lettore. La parte più significativa dei libri di narrativa di Prisco, pur nella sua prolifica eterogeneità (diciotto fra romanzi e raccolte di racconti nell'arco di cinquant'anni, senza contare una fluviale, ininterrotta produzione giornalistica), si costruisce come tentativo di approccio mobile alla conoscenza dell'interiorità di altri esseri umani. Ammesso che abbia senso parlare in termini simili, non siamo in presenza di romanzi psicologici “semplici”, in cui la psicologia dei personaggi ci viene restituita con la nitidezza che avremmo se, dall'esterno, osservassimo qualcuno che si muove in una casa di vetro⁸. In Prisco l'analisi delle psicologie e dei comportamenti non è mai garantita da un narratore trasparente e disincarnato; la conoscenza dell'altro è sempre frutto di una mediazione di soggettività, operata da una figura (può essere un personaggio o una voce narrante, comunque, di tangibile presenza) che esprime in corso d'opera la sua cognizione: cioè di avvicinamento graduale, in senso gaddiano, alla nozione dell'altro. Romanzo storico (*La dama di piazza*), racconto “borghese” (*La provincia*

addormentata e molti altri), giallo (*Una spirale di nebbia*), falsa confessione (*Gli ermellini neri*), vicissitudini familiari (che informano quasi tutte le sue narrazioni, perché Prisco è uno scrittore d'interni, il più delle volte dalla provincia campana, talvolta da Napoli): se le molteplici soluzioni di genere, sintassi e linguaggio, così come l'insistenza sull'azione della memoria, la predilezione per gli ambienti borghesi e le ricognizioni dei luoghi ci riportano nell'alveo di una tradizione primonovecentesca che idealmente fa capo a Proust, una volta isolati i nuclei narratologici dei suoi libri è possibile cogliere in purezza, all'inverso, la tensione di una storia che, per funzionare, non basta a se stessa ma ha concretezza solo se filtrata da qualcun altro. Seguendo una specie di "via riformista" al romanzo, Prisco ci offre una realtà rappresentata che non viene mai disgiunta dai suoi strumenti di rappresentazione: da un lato, restituita trasversalmente, mai rispecchiata in modo diretto; dall'altro, problematica, eppure mai destrutturata fino alle radici.

Vale la pena insistere sulle soglie teoriche di Prisco. In *A proposito del personaggio*, in filigrana s'intuisce la struttura del realismo romanzesco prischiano: per variare sulla metafora edile della «casa di vetro», si tratta di una sorta di edificio ultimato, cui però i fabbricanti abbiano scelto di lasciare sul posto tutte le strutture di montaggio, le impalcature, gli attrezzi per la costruzione. Colui che racconta (Prisco parla di «autore» ma per maggiore precisione si dovrebbe indicare una funzione testuale interna come il narratore) non è descritto come uno che crea, ma come qualcuno che è delegato a trasmettere una storia già avvenuta altrove: è sempre in ritardo rispetto agli eventi, di cui coglie alcuni resti. Se il racconto delle vicende non è mai scisso dall'approfondimento su come la storia al grado zero (con un termine formalista ormai invalso, la *fabula*) sia stata riformulata dal narratore, con il corollario che la *fabula* è la premessa del racconto ma *in sé* non esiste, ne consegue qualcos'altro: un'evidente subordinazione gerarchica e ontologica del narratore rispetto ai suoi personaggi. Perché Prisco scrive esplicitamente di «resistenza e quasi autonomia morale del personaggio rispetto all'autore (che può esserne anche il descrittore, anche il giudice, ma mai il padrone)»⁹? A mio parere non perché, come è stato affermato, Prisco nutra una «fede assoluta» nella «verità del mondo narrativo e

nell'autonomia dei personaggi dei suoi romanzi»¹⁰. Se la nutrisse, i personaggi finirebbero col raccontarsi da soli, senza intermediari, e l'accesso all'interiorità e alla loro vita nascosta non costituirebbe il fuoco del suo problema narratologico, che è da trovarsi, dentro la frase citata, nell'avverbio («*quasi* autonomia morale del personaggio»). Una perfetta divisione dei campi manca. Se il narratore (e con lui, noi lettori) non può penetrare nella pelle dei suoi personaggi, non può neppure sottrarsi allo sforzo di capirli, pur intuendo che fallirà nel suo intento troppo alto¹¹. Questo movimento, che si verifica in molti dei passaggi migliori della produzione di Prisco, sottolinea un doppio aspetto di recupero delle tensioni strutturali del romanzo: la necessità (come un dovere o qualcosa di fisiologico) e la responsabilità (volentieri descritta in un'accezione morale così forte da rasentare l'ambito giuridico) dell'atto di raccontare. Inventare *ex novo* una storia che sembra fatta da sé, senza intermediari, sembrerebbe un esperimento, un gioco, una stranezza: come capita spesso ai romanzieri con una forte consapevolezza del mestiere, Prisco ha costellato il suo lavoro di atti e dichiarazioni che indicano una diffidenza intensa verso la *fiction*. Viceversa, scrivere non ciò che si vuole ma ciò che, già esistendo, si è tenuti a riscattare attraverso la parola, rimette al centro il narratore, senza ergere la sua individualità a feticcio e senza farlo sconfinare nell'arbitrio onnipotente di una scrittura "sbrigliata" e troppo libera. Con questo comportamento, Prisco mira a smarcarsi sia dal determinismo individuato nella narrativa naturalista e neorealista, che diventerà esplicito oggetto di critica nel saggio *Il romanzo italiano contemporaneo* (1983)¹², sia dalla «spregiudicata indipendenza» dei personaggi del romanzo moderno, che li rende prigionieri delle «maglie della ricerca tecnica» di certi autori che espungono l'io narrante da narrazioni di pura oggettività (Prisco pensa, senza nominarli, alla Neoavanguardia e al *nouveau roman*, guardati con diffidenza dall'intera redazione delle «Ragioni narrative»)¹³. Lo spazio di ricerca aperto da Prisco trova il suo senso quando interroga le modalità d'accesso alla realtà, si spalanca nelle inevitabili cecità e afasie che derivano da una continua triangolazione dialettica fra il narratore, i personaggi, i destinatari.

2. Focalizzazioni instabili: *Una spirale di nebbia* e *I cieli della sera*

Per vedere nel corpo vivo del testo quanto ho cercato di spiegare nella premessa, si può partire da *Una spirale di nebbia*. Uscito nel 1966, segna uno spartiacque nella fortuna critica di Prisco, in termini di vendite e di accreditamento critico, tanto che vince il premio Strega e undici anni dopo diventa un film per la regia di Eriprando Visconti; ma è anche un caso di studio rilevante per la combinazione di tensioni narratologiche contrastanti. L'ossatura di *Una spirale di nebbia* è quella di un caratteristico romanzo giallo: un genere che, è noto, nasce nel primo Ottocento per esplorare, attraverso dei "test" narrativi, le potenzialità e i limiti di un soggetto che esercita un rigoroso procedimento induttivo per comprendere la realtà, e che ruota intorno a un protagonista-detective che cerca di decifrare indizi e segnali per arrivare a riconoscere come e da chi è stato commesso un determinato crimine¹⁴. In Prisco la causa scatenante della storia (il misterioso omicidio di Valeria Sangermano, raggiunta da una fucilata non si sa se accidentale del marito Fabrizio durante una battuta di caccia) rimane insoluto, perché la raccolta degli indizi non è la linea dominante del racconto. Non troppo diversamente dai racconti della *Provincia addormentata* (1949), incentrati su morti misteriose nei contesti attardati e provinciali della Campania interna (in *Una spirale di Nebbia* il luogo è il Sannio), Prisco non indirizza la storia sul riconoscimento di chi abbia davvero ucciso Valeria e ci impedisce una progressione nella conoscenza di come si siano svolti i fatti. Le continuità con l'opera d'esordio, del resto, non si fermano qui: Laura Cannavacciuolo ha rilevato altri elementi cruciali in comune, quali «da figura dell'autore in secondo piano rispetto al punto di vista dei personaggi, la predilezione per la forma del monologo interiore, una certa enfaticizzazione della procedura retrospettiva»¹⁵. Nel caso di *Una spirale di nebbia*, l'omicidio funge da spinta propulsoria del vero oggetto dello sguardo autoriale, avviando una ricognizione a blocchi alternati, con un uso abbondante dell'analessi, dei retroterra di alcuni personaggi: in particolare Fabrizio, uomo debole, succube della moglie e perseguitato dal dolore irrisolto per la malattia mentale della madre; Maria Teresa, parente "acquisita" dei Sangermano e intrappolata in un matrimonio infelice; suo

marito Marcello, impotente, e risoluto a nascondere questo segreto con una macchinazione ordita assieme alla domestica Armida e all'autista Alfredo; il “coro” della famiglia Sangermano che dopo il presunto incidente si richiude a riccio per difendere l'onorabilità di Fabrizio, con una spietatezza da clan (gestito dal capofamiglia Pietro, padre dell'imputato). Indaga su tutti loro, nel tentativo di far procedere l'inchiesta sul delitto, il magistrato Renato Marino, che porta alla luce i segreti e i lati nascosti di tutti loro. In una saldatura narratologico-tematica, insomma, questi personaggi non ci vengono mai presentati privi di mediazioni, ma sono osservati in senso lato per interposta persona, come se non potessimo conoscerli che attraverso la testimonianza di qualcun altro – come succede nella nostra esperienza reale degli altri: spesso Marino, più raramente Maria Teresa, nella sua veste di interna-esterna alla famiglia Sangermano e confidente di Valeria. L'indagine di Marino, in linea con le programmatiche esposizioni in *A proposito del personaggio*, è davvero quella di un giudice, incaricato di capire le ragioni di tutte le parti in causa, al limite di emettere un verdetto (che comunque non comparirà nel romanzo), senza la possibilità di determinare o decidere nulla di ciò che sta accadendo. La sua attività di investigazione, al pari di quella, su scala maggiore, del romanziere, è contraddistinta dall'ostinazione di chi si vede assegnato un compito superiore alle sue forze e deve portarlo a termine, pur nel distacco che il ruolo gli impone, come se si immergesse in uno spazio oscuro (il paragone fra un pozzo profondo e la natura umana ricorre nel testo)¹⁶. Marino lo formalizza in un soliloquio interiore mentre viaggia verso casa:

Ma era il suo modo di concepire la vita questo impegnarsi sempre fino in fondo, lo sapevano ormai, anche se puntualmente s'adoperava a farlo con il distacco proprio del suo ufficio e del suo carattere (e a questo punto cominciò a pensare *allora perché tanto accanimento?*). [...] in definitiva si sentiva ancora più solo e ancora più inceppato nel suo lavoro. *Ma se l'accanimento pensò può condurmi alla fine a veder chiaro in questa storia* (e sapeva che voleva dire anche *a veder chiaro in me stesso*), *benvenuto l'accanimento nonostante le inquietudini o i sospetti di Terenzi. Sì, pensò: tra l'ostinazione e la diffidenza scelgo l'ostinazione*¹⁷.

In parallelo, l'inchiesta diventa da subito una questione privata, in cui il lavoro istruttorio è alimentato e complicato dai fantasmi personali. Guardando una foto di Valeria, Marino la sovrappone al profilo della madre amata e respinta, che lo ha cresciuto da sola, in un «giuoco di sovrimpressioni» che lo spinge a pensare al suo incarico come a una «necessità di riparazione»¹⁸. Tuttavia, la sua marginalità gli impedisce di portare a compimento questa riparazione e persino le verità dei personaggi che emergono dalla ricostruzione prismatica di *Una spirale di nebbia* (e che scuotono dalle fondamenta l'apparente serenità borghese dei Sangermano e della loro cerchia) non ci appaiono sufficienti a emettere un giudizio di condanna o assoluzione, perché ciascuno è prigioniero di un'irrisolutezza e di un'incapacità di mettere a fuoco la verità su se stesso che li rende tutti in qualche misura irrisolti. Uso il termine *mettere a fuoco* non per caso: non soltanto in *Una spirale di nebbia*, visività e trasparenza sono correlativi sensoriali della difficoltà di compiere «lo scavo nell'interiorità dell'uomo», scopo frustrato, ma esclusivo, del romanziere secondo Prisco¹⁹. E, simmetricamente, l'elemento atmosferico della nebbia finale che invade il luogo dei funerali di Valeria Sangermano ha una sua scoperta, persino didascalica grana di metafora della focalizzazione incompiuta sulla vicenda. Anche se Fabrizio è in carcere, non ci sono certezze che abbia voluto uccidere la moglie (alla quale, come abbiamo appreso nelle “testimonianze” di Maria Teresa, lo legava una sorta di subalternità masochistica e infantile, che “mima” una sottomissione figlio-madre). La mancata individuazione dell'assassino, controbilanciata da una “colpevolezza” (esistenziale, piuttosto che giuridica) dei partecipanti al funerale, ha per contorno una nebbia che non è semplice sfondo, elemento del paesaggio. Mentre nel titolo la nebbia ha una precisa forma “a spirale”, come se una sua recondita natura labirintica portasse chi ne fa esperienza a inabissarsi in una cecità conoscitiva, nel finale essa è la quintessenza dell'inestricabilità dei sensi di colpa, della difficoltà di distinguere e dei sentimenti nascosti di tutti i personaggi “convenuti”. Ne sono messi in risalto i connotati palatali su quelli visivi, ne è enfatizzato il retrogusto diabolico, come sembra suggerire il rimando allo zolfo:

E adesso ritornava anche la nebbia: non ancora fitta e neppure ancora irritante, al palato, ma già abbastanza compatta nella sua immateriale consistenza di vapore biancastro che sembrava avanzare a ondate successive sempre più spesso e gonfio e sempre più inarrestabile [...] o forse saliva proprio dalla terra senza alcun altro compito che questo di smussare ogni rilievo e confondere annullare almeno per il tempo della sua presenza anche loro: non loro persone fisiche, ma i risentimenti e le passioni e le speranze e le pene e le paure e insomma il nodo fitto inestricabile dei sentimenti ch'erano stati destinati a vivere e patire ognuno per la durata della sua vita e ognuno per la parte che gli spettava [...] E ora cominciava anche a bruciare, in gola, e uno poteva persino assaporarla, sulla lingua, e persino annusarla: sapeva un po' di zolfo²⁰.

Non si deve tuttavia concludere che questa insistenza sulla mediazione e sulla narratologia “scoperta”, evidente in *Una spirale di nebbia*, comporti un'impostazione fissa del modo in cui le vicende vengono guardate e raccontate. Senz'altro, Prisco è piuttosto monotematico nella scelta delle ambientazioni e nei modelli, a differenza di un compagno e interlocutore di lunga data come Pomilio. Ma non sempre la sua azione di «ripercorrimiento del proprio passato», inteso nelle parole di Pomilio su Prisco come «atto di ricerca ai fini di capire il presente stesso»²¹, si svolge nella forma di inchiesta condotta da un personaggio-giudice e dispiegata alla terza persona. In *I cieli della sera* (1970), per esempio, la narrazione è condotta alla prima persona. Il processo di cognizione appartiene, in questo caso, a Davide: l'adulto protagonista che, dopo molti anni, torna nella casa di famiglia (funestata dall'omicidio-suicidio dei genitori, mai chiarito) per affrontare il passato. E lo fa ponendosi sin dall'*incipit* la questione di come raccontare la propria storia, al fine di farla capire e capirla meglio.

Suppongo che ci siano vari modi per raccontare una storia, meglio: per cominciarla. Si può prendere l'avvio dall'ambiente, mettiamo la casa in cui sono vissuti i protagonisti [...] O si può senz'altro cominciare presentandone i protagonisti, e in tal caso un narratore abbastanza abile e scaltrito troverebbe il modo di descriverli in maniera che chi legge sia portato dopo fatalmente a giudicare i fatti come fatti irreversibili, e a giustificarli se non proprio ad accettarli. Perché, ecco, la difficoltà maggiore, in questa storia, che per certi aspetti è la mia storia e per certi altri invece resta solo una vicenda di cui sono testimone, è ad esempio giusto quella di raccontare (e renderli credibili) i fatti, o diciamo meglio il fatto, così mostruoso e allucinante in sé già per chi l'ha vissuto²².

Ogni parola di Davide precisa la sua posizione rispetto a una storia che non ha ancora compreso per intero e che solo la sorella Giustina conosce: molto più grande di lui, ha gestito la casa dei genitori dopo la tragedia ed è ancorata a un passato da cui non riesce a staccarsi, ma di cui possiede le chiavi. A dispetto del racconto condotto in una salda prima persona, la postura di chi prende la parola non diverge dalla media dei narratori prischiani: Davide è in parte coinvolto nelle vicende (inevitabilmente, essendo colui che racconta), in parte esterno (poiché ignaro di alcune zone d'ombre del suo vissuto), ma è anche un testimone che deve prendersi la responsabilità di mettere ordine su ciò che è successo raccogliendo i frammenti in un disegno narrativo coerente. Sarebbe impreciso affermare che libro e vita, racconto e realtà combaciano come avverrebbe nei passaggi di un metaromanzo vero e proprio²³. Più precisamente, per Davide la verità su se stesso non può essere conquistata se non attraverso il racconto che Giustina, a poco a poco, gliene fa, mentre l'uomo deve assumersi il peso di dare un senso a quanto di orrendo è successo: una storia di psicosi e amicizia morbosa fra il padre, la madre e una compagna di collegio di lei, che ha "armato" la mano del padre, esecutore materiale della strage. "Romanzo" finisce per essere il nome che Prisco dà al processo conoscitivo che Davide attraversa. Nel finale, questa sfumatura semantica torna a coronare la compiuta catarsi di Davide, unita al consueto richiamo al dominio metaforico della visione. Una volta che lui ha "visto" il suo passato, lo specchio nella camera di Davide sembra oscurarsi e la storia si conclude:

[...] era tutto riflesso lì di fronte a me nello specchio dell'armadio, e potevo adesso contemplare ogni particolare senza rimpianti, e senza nostalgie, senza disperazione: anzi, con il distacco di sentirmi finalmente maturato, uomo, diventato padrone del mio destino. E allora spensi e tutto, un'altra volta, scomparve alla mia vista: i colori gli oggetti e i contorni degli oggetti e quello che significavano per me, tutto si dileguò (o si dissolse?) ringoiato in un attimo dal buio: come quando si richiude un libro, al termine d'una storia breve o lunga che sia, e ci si allontana da un mondo immaginario per riguadagnare la realtà, la vita²⁴.

3. La cornice rovesciata: *Gli ermellini neri*

Nella storia del romanzo non c'è espediente più sperimentale e insieme fondativo del manoscritto ritrovato. Grazie a studi classici²⁵, sappiamo che l'espedito del manoscritto ritrovato e poi dato alle stampe da un autore-editore è un potente strumento di legittimazione del discorso di chi, dentro il testo, si ritrae come impegnato a narrare per voce altrui (e, fuor di finzione, lo scrittore trova così il modo di rendere più autentico e d'impatto il racconto). Anche Prisco ha occasionalmente percorso questa strada, ma non l'ha più fatto con la coerenza e l'originalità di *Gli ermellini neri* (1975): un libro che, all'interno della sua copiosa produzione, è stato considerato il più metanarrativo e sperimentale, magari sottintendendo un giudizio riduttivo. In realtà, svalutativo sarebbe confinare lo sperimentalismo prischiano a *Gli ermellini neri*, se è vero che, come ho provato a mostrare, gli intrighi familiari, le profondità inesplorate della psiche e le reticenze della borghesia sono sì il tema manifesto dei suoi romanzi, ma quello profondo è invariabilmente la sovrapposizione fra eventi vissuti e racconto degli stessi, che fa sì che il metaromanzo, da forma e linguaggio, diventi anche contenuto delle storie stesse. Tornando al libro del 1975, vi si registra un avvicinamento mai così marcato a certe predilezioni e tecniche dell'amico Mario Pomilio (il cui *Quinto evangelio* esce nello stesso anno). La storia di *Gli ermellini neri* è presentata come un atto di lettura: come l'esperienza di qualcuno che scorre, riporta e commenta, con una narrazione alternata, brani di uno strano scritto di Alvaro Surace («il diario, o il memoriale – ma sì, chiamatelo come volete»)²⁶, ex seminarista di una famiglia povera dell'entroterra campano che, dopo essere stato implicato nell'omicidio di un compagno di convitto (ucciso dall'amico Sebastiano, unico condannato, intimo amico di Alvaro da cui, si insinua nel corso delle pagine, è stato diabolicamente plagiato), finisce col sedurre Stella, la guardarobiera del convitto, e poi anche Simone, il figlio della donna. In un vortice di abiezione Alvaro, dopo essere andato a vivere dai due, costringe addirittura Simone ad accoppiarsi con la madre per il gratuito piacere di osservare la perdizione di entrambi, finché non viene scoperto dalla seconda voce narrante del libro: un anonimo glossatore che racconta la sua esperienza di lettura del diario,

steso da Alvaro per uso privato e fortunatamente entrato in suo possesso. Il libro si chiude su una sospensione: mentre Alvaro, ospite in casa del dissoluto cognato Silvestro, attende di andare a processo, l'anonimo narratore lavora nel convitto, si dedica alla lettura, racconta ciò che stiamo leggendo e spera nella condanna dei crimini di Alvaro per intraprendere una relazione serena con Stella.

A un primo livello, si può affermare che Prisco recupera l'espedito del manoscritto ritrovato già centrale nel *Quinto evangelio* (con mire teologiche di tutt'altro registro: Pomilio indaga la salvezza, Prisco la perdizione e il peccato). In secondo luogo, vanno in scena le figure di un ambiente religioso in bilico fra redenzione personale e caduta, che traviano altre persone, ignare di che cosa possa significare "il bene" fatto ad altri. Al centro dell'indagine di Prisco è soprattutto la questione della responsabilità del male: è malvagio chi compie un gesto sbagliato o chi lo ispira? E, in ogni caso, come determinare dall'esterno a chi vada attribuita l'intenzione primaria del male? Siamo in presenza di un classico dilemma dostoevskiano, rinvenibile nei *Fratelli Karamazov*. Il dilemma di Ivàn nel romanzo di Dostoevskij, si ricorderà, nasce dal sospetto che Smerdjakov sia l'autore dell'omicidio del padre Fëdor; sospetto che Smerdjakov nei tre colloqui col giovane Karamazov rimanda al mittente, sostenendo che Ivàn è il vero artefice del parricidio, visto che l'ha legittimato con le sue elucubrazioni teologiche (a partire dal celebre postulato nichilista «Se Dio non esiste tutto è permesso») e con la sua partenza poco prima dell'omicidio, a dare una sorta di "via libera" al servo di casa. È stato notato molte volte che Smerdjakov in questo senso è una figura diabolica, perché tenta Ivàn e lo incolpa di ciò che ha fatto. Alvaro Surace in *Gli ermellini neri* sarebbe una figura sulla stessa falsariga, avendo ispirato il suo compagno Sebastiano (definito da Alvaro, con una certa furbizia, il vero «simulatore»)²⁷ a uccidere un altro seminarista, il giovane Fiore, innocente sin dal nome, e poi avendo spinto (ma fino a che punto costretto?) Simone a copulare con sua madre. A complicare le cose, l'indagine è schermata dall'ambiguità radicale di Alvaro. L'anonimo lettore del suo diario non riesce a capire se il giovane stia mentendo o dica la verità, dato che sta scrivendo non certo per il proprio piacere ma per salvarsi da una condanna pesante («l'autore

di questa specie di autobiografia sta badando solo, accingendosi a scrivere di sé, a crearsi né più né meno che un alibi»²⁸. Inoltre, egli fa fatica – e noi con lui – a giudicarlo nient'altro che un criminale, o magari una vittima del suo ambiente bigotto e provinciale, o ancora, surrettiziamente, l'incarnazione di una presenza diabolica che forse già abitava i genitori: entrambi sottoposti, nota Alvaro ad apertura del suo memoriale con studiata impudicizia²⁹, a un esorcismo prima che lui nascesse. Può darsi che questa fatica del narratore-commentatore derivi in parte dalla sua posizione scomoda all'interno della storia: nel diario di Alvaro, l'anonimo narratore vorrebbe trovare le prove per far condannare l'ex seminarista, che aspetta il processo, così da prendere il suo posto come marito di Stella e padre putativo di Simone; né è da credere che il suo sforzo sia completamente disinteressato visto che, attraverso un matrimonio con Stella, entrerebbe anche in possesso delle sue sostanze e Prisco ci suggerisce che ne abbia parecchio bisogno. La mia ipotesi narratologica condivide l'idea di uno schema della narrazione a «politico», per come l'ha descritta (parlando della produzione degli anni Sessanta) Francesca Nencioni³⁰; ma approda a sottolineare in che modi la posizione epigonale del narratore rispetto alla sua materia trovi qui uno sviluppo originale. Anzitutto, sul piano strutturale: se ci limitiamo, con le categorie di Genette³¹, a chiamare l'anonimo narratore il narratore di primo grado, e Alvaro Surace il narratore di secondo grado, configurando mentalmente uno schema a cerchi concentrici in cui nel cerchio più grande c'è l'anonimo, nel secondo cerchio la confessione di Alvaro, nel cerchio più piccolo il resoconto delle sue malefatte di violenza e perversione, allora finiamo per rendere Alvaro il personaggio meno rilevante, compiendo un errore di fruizione del testo. Invece, Alvaro è tutto fuorché secondario e qui, credo, lo schema di Genette calza non perfettamente al corpo del testo. Il lettore che inizia *Gli ermellini neri* si trova, dopo qualche decina di pagine, disorientato, perché i livelli gerarchici del racconto non sono introdotti con chiarezza sin dall'inizio e non c'è una voce di curatore che circostanzi in partenza quanto stiamo leggendo. Le conclusioni e l'inizio sono tracciate dal narratore di secondo grado (per così dire) che è Alvaro Surace, eludendo così la tradizione che, in questo tipo di romanzo, riserva la cornice

al curatore (una tradizione che, per limitarci al Novecento, va dalla *Coscienza di Zeno* di Svevo a *Fuoco pallido* di Nabokov)³²; qui il curatore è piuttosto un chiosatore, che insegue il diarista³³ e gli è subalterno sul piano simbolico e discorsivo, con una tecnica che rovescia la classica *mise en abîme* e che si potrebbe rendere con l'immagine impossibile di un quadro in cui cornice e dipinto hanno dimensioni e posizioni rovesciate rispetto alla norma. E ancora: Alvaro ha un nome e una psicologia estremamente sfaccettata, mentre l'altro narratore non ha nome né passato, ci dice poco o nulla di sé, si definisce solo per antitesi e per somiglianze rispetto ad Alvaro, al punto che le identità dei due finiscono per confondersi. È un effetto di cui il narratore sente le avvisaglie («noi due ci assomigliamo», finisce per pensare, salvo poi ritrarsi spaventato e dire senza argomentazioni «Io sono esattamente il suo contrario»)³⁴, potenziato dalla sapiente struttura del libro: paratesto ridotto al minimo, scansione in capitoli numerati e non titolati, nessuna distinzione tipografica fra il discorso di Alvaro e quello del narratore. D'altro canto, dato che quest'ultimo è entrato in possesso di un documento in cui Alvaro confessa crimini non di poco conto, benché non vi si chiariscano affatto i moventi e le responsabilità delle sue azioni, ne consegue che l'anonimo ha il ruolo bifido di testimone e giudice³⁵. La scelta narratologica riflette in piccolo l'attitudine di Prisco a fingere che i personaggi si prendano il centro del discorso, con l'autore/narratore costretto ad arrivare sempre dopo e a comporre il suo giudizio sulla base di pochi, confusi indizi, eppure caricato di un peso di responsabilità insostenibile per lui. Se nei libri precedenti questa rincorsa prendeva la forma dell'indagine fallimentare e del giallo interrotto, qui s'incarna in un confronto fra scritture che sottolinea la subalternità (persino la possessione) del narratore rispetto ai suoi personaggi: una modalità di stesura che rimpiazzerà le andature spiraliformi dei romanzi dei decenni 1950-1970 e diventerà preponderante nei decenni successivi, fino ad assumere tratti schematici.

4. Gli ultimi venticinque anni: prefazioni, *explicit*

Negli ultimi venticinque anni della sua attività, per eterogenea che possa apparire, la scrittura di Prisco rimane segnata da peculiari ragioni narratologiche:

scegliere da quale prospettiva raccontare una storia è decisivo al punto che diventa l'ossessione sottostante molti dei suoi personaggi e viene esplicitata come ansia autoriale in varie occasioni. Per capirlo, potrebbe essere utile soffermarsi sulle sue prefazioni a due libri giornalistici di Mino Jouakim. Sebbene il nome dica poco a chi non s'interessa di storia dell'informazione italiana, Mino Jouakim è stato una figura di spicco del giornalismo napoletano. Per molti anni cronista di "nera" del *Mattino*, ne diventa redattore capo nel 1985 e, in questo ruolo, lavora con il giovanissimo giornalista Giancarlo Siani, «l'abusivo» dell'omonimo libro di Antonio Franchini (2000), dentro il quale è un personaggio di contorno. Jouakim ha avuto anche una fitta produzione di libri d'inchiesta paralleli all'attività giornalistica: due, in particolare, stesi a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta e usciti per l'editore napoletano Tullio Pironti, si intitolano *'O malommo* (1979) e *Chi ha ucciso Anna?* (1983), e ripercorrono rispettivamente le vicende del boss di camorra Antonio Spavone (all'epoca della stesura latitante e destinato a perdere contro la fazione di Cutolo) e l'omicidio misterioso di Anna Parlato Grimaldi, avvenuto nella sua villa di Posillipo il 31 marzo 1981. Possiamo pensare che il clamore dei due casi, almeno quanto la comune collaborazione al *Mattino*, abbia spinto Prisco a firmare le prefazioni a Jouakim. Se si va a leggerle entrambe, tuttavia, Prisco sembra individuare delle profonde affinità di mestiere. Introducendo *'O malommo*, commenta l'operazione di Jouakim secondo categorie letterarie, che si riferiscono alle potenzialità romanzesche del libro e mandano un potente riflesso autobiografico. *'O malommo* a suo parere

potrebbe leggersi come l'abile sceneggiatura d'un thriller o d'un film d'azione – di quelli dove il regista, per accrescere la suspense e al tempo stesso per meglio sfaccettare la psicologia dei personaggi, sapientemente gioca alternando i colpi di scena alle ambiguità comportamentali –, se non sapessimo che le vicende narrateci appartengono invece alla più autentica realtà e sono cronaca recente di cui a suo tempo la stampa, non soltanto a livello locale, ampiamente si occupò³⁶.

Senza mai sconfinare nell'arbitrio dell'invenzione, il libro anticipa alcune modalità al confine fra giornalismo e letteratura dell'odierna *non-fiction*³⁷ e Prisco sembra essere consapevole di questa natura ibrida del tentativo di Jouakim (il quale invece lo

qualifica, con *understatement*, «dossier»³⁸: si pensi a quando il giornalista ricrea con disinvoltura alcune scene “dal vivo”, piuttosto teatrali, a cui non ha assistito (come l’iniziale incontro fra Spavone e un commerciante del Vomero suo amico d’infanzia), o a quando ricombina dati di realtà, documenti e una studiata ricostruzione dei fatti in una trama avvincente che va dalla formazione del *gangster* alla sua fuga dalla giustizia italiana, stante l’impossibilità di parlare direttamente con lui³⁹. A questo riguardo la prefazione a *Chi ha ucciso Anna?* rivela ancora meglio ciò che attrae Prisco: con l’ausilio di un repertorio fotografico ma senza note né bibliografia (alla pari del precedente *O malommo*), Jouakim ricostruisce il contesto altoborghese che porta Anna Grimaldi a essere uccisa con un colpo d’arma da fuoco. Il colpevole non è mai stato identificato, nonostante i sospetti fossero caduti all’epoca su Elena Massa, collega di Jouakim alla redazione di *Il Mattino* e moglie di Ciro Paglia (giornalista anche lui, in quel periodo coinvolto in una relazione clandestina con la vittima), che naturalmente rendono difficile anche per Jouakim, impiegato al *Mattino* e in rapporto con tutti gli attori della vicenda, un distacco giornalistico ortodosso, riconducendoci piuttosto verso la forma mista di inchiesta e sottotraccia da giallo che costeggia la *non-fiction*. Ma soprattutto si tenga presente che la ricostruzione delle piste del delitto, la rievocazione accorata delle storie dei sospettati, l’arma usata, i moventi passionali e persino l’ambiente altoborghese della vittima e dei presunti assassini sono tutti elementi che ricordano non troppo da remoto il romanzo *Una spirale di nebbia*, di diciassette anni prima. E infatti stavolta nella *Prefazione* viene stabilita una connessione indiretta fra la letteratura (in special modo di Prisco stesso) e l’inchiesta *Chi ha ucciso Anna?*. Prisco insiste sulla dimensione drammatica e melodrammatica dei personaggi, lasciando l’investigazione sul caso in secondo piano fra i punti di forza del libro. Anche se ciò non è perfettamente congruente con le ambizioni di Jouakim (che rimane un giornalista, con lo scopo primario di fare chiarezza), spinge verso una lettura romanzesca del libro che sta introducendo e ci invita a leggerlo sotto una lente del mistero ma anche psicologica e introspettiva: a dare credito alla versione di Prisco, si tenderebbe a rimuovere che stiamo apprendendo di un fatto davvero accaduto. Come nei suoi

romanzi, il ruolo decisivo in *Chi ha ucciso Anna?* è per Prisco dei personaggi (nel brano sottocitato, Elena Massa e Anna Grimaldi), mentre al narratore resta il compito subalterno di raccogliere, selezionare, scegliere se emettere una sentenza o sospendere il giudizio: azione che in realtà, nel corso del testo, viene compiuta molto di rado, perché Jouakim preferisce comporre il testo con un *collage* di virgolettati, intervenendo con pochi raccordi narrativi, quasi mai per prendere la parola con una sua valutazione. L'ambientazione retrostante *Chi ha ucciso Anna?*, ancora una volta, somiglia a un'aula di tribunale, in cui la narrativa (non finzionale, in questo caso) è strumento di conoscenza e di arbitrato:

Sono loro le due protagoniste di questo libro-cronaca: non si trattasse di una vicenda vera, e di persone reali – il che richiede sempre, di là dai diritti dell'informazione, il rispetto per l'altrui intimità – verrebbe voglia di definirle, indipendentemente dall'accertamento della verità e badando solo al dato di cronaca che le ha accomunate, più che protagoniste le «eroine» di un moderno melodramma dove i sentimenti (o gl'interessi) giocano ancora una parte importante, due «rivali», insomma, come è sempre stato in certa tradizione del bel canto [...] Chi è l'uccisore, e chi l'ucciso? Chi è la vittima, e chi l'imputato? È difficile, anche, stabilire i ruoli precisi, che sembrano di volta in volta mescolarsi e alternarsi, e a questo punto diventa ingeneroso oltre che meschino assumere, parlandone, un tono d'ironia o di distacco, dal momento che di queste due donne l'una ha pagato con la vita e sull'altra pesa, allo stato dei fatti, l'ombra di un processo⁴⁰.

L'interesse nel libro è nello studio delle figure e delle categorie sociali, piuttosto che nella curiosità per gli svolgimenti effettivi del delitto di cronaca (che per ironia della storia è rimasto, insoluto, come in *Una spirale di nebbia*). Nel rileggere in controluce queste prefazioni, il “primo” e il “secondo” mestiere di Prisco rivelano un'inedita convergenza d'interessi «profilando l'idea di un giornalismo non in disaccordo con la letteratura, ma che, anzi, si iscriva nel solco della letteratura»⁴¹. La strada dei romanzi di Prisco, nel frattempo, segue quella dei decenni precedenti, esasperando una bipartizione di metodo. Da un lato, narrazioni familiari e introspettive che, sebbene a volte stanche e poco innovative, reiterano l'esperienza conoscitiva dei protagonisti come un processo di avvicinamento a una verità oscura che si compone come una storia di cui, raccontando, a poco a poco s'intuisce l'intero: è il caso di *I*

giorni della conchiglia (1989), in cui il protagonista Mauro Morini segue un processo di cura psicanalitica (forma di racconto ricostruttivo del sé per antonomasia) dopo aver appreso traumaticamente che colui che credeva fosse suo fratello era in realtà il suo giovanissimo padre, e che sua madre, una giovane donna delle campagne irpine sedotta quasi per gioco, era stata allontanata dalla famiglia dei Morini subito dopo la nascita di Mauro, per poi morire in Belgio; il suo andare a fondo verso una verità insopportabile è evocato dalla forma spirale della conchiglia del titolo, ma prelude a una ricomposizione narrativa ed esistenziale dei frammenti dell'esistenza, consolatoria e deludente. Dall'altro lato, abbiamo romanzi che insistono sulla narrazione per delega con accenti metanarrativi sempre più scanditi. Lo si evince fin dalla scelta dei personaggi e del titolo di un libro, troppo velocemente dimenticato, come *Lo specchio cieco* (1984). Sulla scia di Stendhal, lo "specchio" del titolo è lo strumento con cui il protagonista, il romanziere Matteo (il cui nome ha pochissime occorrenze nel testo, come invitando a una sovrapposizione delle sue fattezze con quelle di Prisco, a cui lo legano somiglianze anagrafiche, caratteriali, professionali), dovrebbe ricostruire la vita di una sua conoscente, Margherita Attanasio, domestica e poi seconda moglie di Pietro Attanasio, un facoltoso imprenditore del paese di San Severino, ancora una volta, nella provincia napoletana. Ma nonostante l'attività della scrittura qui non sia solo metafora per un percorso di conoscenza dell'altro e di sé (come avveniva nei romanzi precedenti), bensì costituisca letteralmente l'essenza della storia, questo "specchio" che Matteo dovrebbe rivolgere su Margherita non può rivelare la realtà rappresentata; al massimo, ne restituisce un riflesso superficiale, che non permette di arrivare a una conoscenza vera intorno all'immagine del passato di lei, così che ancora una volta l'atto della visione suggerito *e contrario* dal titolo andrà inteso su due piani, sensoriale e conoscitivo⁴². Matteo insiste sul carattere vero e concreto della vicenda di Margherita, che gli pone dilemmi etici e scrupoli di incompletezza rappresentativa propri più delle scritture storiche che della *fiction*. Non inventa, ma insegue: è un romanziere, ma afferma di trovarsi qui, per la prima volta, a maneggiare qualcosa di vivo e inafferrabile, finendo per sentirsi un «biografo», incerto se rendere pubblico ciò che sta buttando giù. Nell'inciso

metanarrativo del capitolo 9, riflette così sulle confessioni che ha appena ricevuto da Margherita:

[..] ho cercato di trascrivere le confidenze ricevute da Margherita in un paio d'incontri successivi al nostro pomeriggio di San Severino senza sovrappormi o intervenire direttamente e chissà che non diventi un procedimento al quale, se si ripeterà l'occasione, ricorrerò qualche altra volta: non con la presunzione del narratore onnisciente (e chi si salverebbe più da quest'accusa?) che riempie i vuoti a suo piacere e ricostruisce immaginandoli i particolari degli episodi che racconta o dei dialoghi che si svolsero quanto, al contrario, con l'umiltà forzata del cronista, e diciamo del biografo. Del resto, mi sembra anche superfluo a questo punto precisare ancora una volta che non sto scrivendo la storia di un personaggio nato dalla mia fantasia ma quella di una donna realmente esistente (è un altro motivo per il quale non pubblicherò le pagine che vado riempiendo). E i diritti e i doveri di un narratore e di un biografo non sono sempre gli stessi. esistono avvenimenti, circostanze, coincidenze, di cui il narratore non può approfittare, proprio perché ne è il padrone, senza violare la libertà del suo mestiere e persino il gusto personale⁴³.

I motivi del suo imbarazzo sono molteplici. Dovrebbe svelare le pieghe controverse e socialmente inaccettabili della vicenda di Margherita, che oltre tutto è l'unica sua fonte: la sua assunzione come domestica presso gli Attanasio; lo stupro subito da Pietro col consenso della prima moglie, ormai malata terminale, col fine di preparare una perversa successione alla guida della famiglia; la morte di Pietro durante un rapporto sessuale come spartiacque; la nuova unione con il figlio di Pietro, Biagino, che le dichiara il suo disprezzo; il triangolo di desiderio represso con Alberto, amico di Matteo; la gestione degli affari di famiglia reggendo al contempo il peso dell'immagine di arrampicatrice sociale agli occhi della comunità di San Severino. Inoltre, Matteo sente di non essere in grado di dominare una materia che, all'inizio, aveva scelto alla leggera come casuale oggetto di allenamento per ricominciare a scrivere dopo un periodo di blocco creativo: eppure, l'esistenza infelice di Margherita gli si è rivolta contro e lo ha gettato in un *impasse* di responsabilità che trascende la libertà creatrice del romanziere di finzione. Si sente implicato nelle violenze subite dalla donna «come individuo prima e più che come narratore»⁴⁴: e, aggiungerei, come uomo, in un libro in cui la presenza maschile annovera soltanto esemplari deboli, manipolati da donne troppo volitive, violenti per ingordigia e

stupidità, poveri anche di malizia. Fin qui, il lettore è invischiato nella consueta complicazione narratologica della realtà, resa nello *Specchio cieco* più letterale che mai, e portata a un punto di non ritorno allorché, da un lato, la verità su Margherita gli sfugge (è una vittima, una manipolatrice, o entrambe? Qual è il senso della sua parabola?)⁴⁵, mentre dall'altro Matteo non sa che risoluzione dare a un quadro narrativo troppo complesso che del resto, esistendo “realmente” fuori dalla sua pagina, non spetta a lui risolvere. È consequenziale che qui, come spesso gli capita nell'ultima fase della sua carriera, Prisco prediliga gli *explicit* drastici e consolatori, le vie di fuga in cui il personaggio al centro del racconto si ribella ai tentativi degli altri (in primo luogo del narratore interno) di guidarlo e incasellarlo. Un evento imprevisto sblocca la situazione di stallo: quando nel finale Biagino viene arrestato, per il coinvolgimento alcuni traffici poco chiari, e scoppia una lite in famiglia, Margherita rivendica davanti a lui, che le ha appena mancato di rispetto, la propria dignità di donna indipendente davanti agli altri Attanasio. Per posticcio che possa risultare un finale simile, Matteo trova qui il motivo per staccarsi infine dalla sua storia. Se lei si è dimostrata ferma, così forte da rompere l'immagine preconcepita di vittima e manipolatrice che le si era cucita addosso andando in una direzione che nemmeno Matteo aveva potuto intuire nella sua scrittura, è come se non servisse più un mediatore per la sua storia. Il personaggio ha conseguito la completa autonomia che, nelle precedenti opere prischiane, non era raggiungibile:

[...] in qualche modo avevo, quasi magicamente, recuperato anche il mio equilibrio. Non perché la mia curiosità adesso era stata appagata, ma perché il suo racconto mi aveva fatto capire a un tratto che se la realtà m'era sembrata, scrivendo, uno specchio in cui risulta arduo e persino inutile riflettersi, non potevo dimenticare che c'è pure una realtà quotidiana e spiegabile che non è quella immaginaria della pagina ma quella altrimenti elusiva o ambigua che possa apparire, e bastava solo accettarla, abbandonarvisi, senza porsi problemi o perdersi nell'oscura contabilità delle interpretazioni, e allora la vita si ricongiunge con se stessa e diventa più facile andare avanti, o per lo meno sopportabile⁴⁶.

Canalizzato in una morale provvisoria di puro compromesso, il finale di Prisco risulta insoddisfacente per il lettore, ma al tempo stesso logico, perché sottintende

un ideale taglio del nodo gordiano narrativo che l'autore aveva impiegato tutto il romanzo per comporre. In questo doppio vincolo di garbuglio e risoluzione brusca si gioca anche il suo ultimo libro *Gli altri*, in cui il gioco dei rimandi diventa programmaticamente didascalico e l'alternanza fra narratore e personaggi, infine, assume un'inflexione di aperta autobiografia. Il protagonista e narratore del libro è Prisco, che per circa metà del testo (steso in carattere corsivo e ripartito secondo il suo classico sistema a capitoli alternati) racconta di come, ormai alle soglie degli ottant'anni, abbia recuperato un appunto da una prima fase della sua scrittura (dal 1952). Il libro comincia nella maniera di una spiegazione sul perché riprendere, a quasi cinquant'anni di distanza, l'abbozzo che raccontava la storia di un misterioso scambio di persona, di cui è vittima, nella Napoli appena prima della Seconda guerra mondiale, la “signorina” Amelia Jandoli, dimessa e quieta signora chiamata ad attendere al funerale di un ragazzo (Felice) che non ha mai conosciuto. Nella metà di racconto vero e proprio, scritto in carattere normale, Prisco sviluppa la storia sorta dall'equivoco. La vicina di casa di Amelia, la signora Marisa Salvati, aveva una relazione extraconiugale con Felice, e per proteggere il suo matrimonio aveva rubato il nome ad Amelia. Abbiamo quindi, al livello del racconto del “laboratorio” di Prisco, il racconto di come lo scrittore si sia fatto carico di una storia che, in un certo senso, non gli appartiene, ma della quale si sente responsabile:

all'improvviso creature evanescenti che appena poco prima erano solo un nome o un vago ectoplasma senza nome di cui non sappiamo ancora identificare le radici acquistano a un tratto, sulla pagina, una vita tanto reale da cancellare la nostra stessa vita personale; e da quel momento sono esse e solo esse a condizionare le nostre giornate e i nostri stati d'animo o il nostro comportamento per tutto il periodo della stesura di quel lavoro⁴⁷.

Al livello inferiore, Amelia risulta però un personaggio leggermente diverso dalle figure che finora abbiamo incontrato. L'origine della sua storia è presentata nelle esplicite fattezze di una storia altrui (la relazione fra Marisa e Felice) cucita a forza su di lei: ma Amelia, che ha vissuto da comprimaria nella sua stessa esistenza senza mai fare nulla per se stessa né dedicarsi agli altri⁴⁸, non si adagia passivamente sugli

eventi. Prisco le regala, per chiudere il cerchio di un'opera giocata (nei suoi risvolti di maggior fascino) sullo scontro fra narratore e oggetto del racconto, un destino diverso. Grazie a questo esproprio onomastico, Amelia si riappropria del diritto di decidere per sé, non più vittima degli eventi. Confronta Marisa e finisce per scoprire che lo scambio d'identità è stato compiuto, più che per proteggere la sua onorabilità, per poter truffare Felice, chiedendogli dei soldi per farlo emigrare senza poi garantirgli la partenza. Il signor Salvati, complice della moglie nelle truffe ai danni degli emigranti, viene arrestato; Marisa, nel frattempo rimasta incinta di Felice, non sopravvive al parto. Tutto è predisposto per far sì che Amelia, nel caos cittadino, si ritrovi a ottenere la custodia del bambino. Sceglierà di chiamarlo Felice, ottenendo la possibilità di essere madre che, da nubile presto invecchiata, non aveva mai avuto. Quindi il personaggio "ha la meglio" sulle intenzioni dello scrittore, il quale voleva lasciare Amelia allo stato di abbozzo, e una volta che Amelia dà mostra di essere l'artefice della propria sorte, la storia può trovare la sua fine. Il rovescio della medaglia è che, all'ultimo atto della sua finzione metanarrativa, Prisco si ritaglia il ruolo fino ad allora rifiutato di demiurgo della vicenda, nel momento in cui crea una nascita non solo cartacea ma anche esito figurale del libro (Amelia diventa madre, il lieto fine è completo). Al contrario che in *Gli ermellini neri*, inizio e fine del libro, stesi in corsivo, sono ricondotti all'autorialità diretta di Prisco, come nei metaromanzi classici. Anzi, l'esposizione del laboratorio di scrittore fornisce lo spunto per una rivendicazione di centralità del romanzo, che trova una sua legittimità, di nuovo, nella difesa della sua capacità di fare corpo a corpo con il reale, anche quando negli anni Novanta sembra messo all'angolo da nuovi nemici. Ma la sua salvezza sta nel recupero di un legame diretto, ancorché problematico, con il mondo vero. Se la teoria letteraria entra nel quadro, è solo per potersene in un secondo momento liberare con insofferenza, nella coscienza che la vita è altrove:

Quelli che dissertano, fino alla capziosità, sulle sorti del romanzo e si chiedono se oggi, in tempo di audiovisivi e d'immagini virtuali, esso sia ancora proponibile come genere o in ogni caso concessagli (a denti stretti) facoltà di sopravvivenza, come debba essere congegnato, e allora eccoli pronti a disquisire su questioni di struttura o sul problema del punto di vista oppure di moduli alternativi al realismo o, in pieno tramonto ormai delle ideologie, di esigenze, appunto, ideologiche (politiche o

letterarie che siano): dovrebbero venire qui, immergersi in questa atmosfera, osservare la gente che ci vive e che è un “romanzo” vivente, dalle cui “pagine” la vita trabocca e vibra con un’energia, un’esuberanza (anche nei momenti difficili) forse ineguagliabili, sicuramente impensabili altrove. Qui tutte le teorie sul romanzo diventano solo un giuoco di sterili elucubrazioni, e allora credo sia venuto finalmente il momento d’abbandonare ogni arzigogolo in proposito e proseguire deciso per la mia strada scrittoria⁴⁹.

Il bersaglio sotterraneo della garbata polemica di Prisco non è più la Neoavanguardia, che al massimo annovera, nel decennio 1990-2000, le prove di Balestrini e i continuatori di originale infedeltà come Aldo Nove, e tanto meno il *nouveau roman*, ormai relegato ai manuali di storia letteraria, non preso più seriamente a modello da nessuno in Italia. Nel mirino ci sono i narratori “giovani”, con in testa *Gioventù cannibale* e tutto quel che, imbevuto di modelli extraletterari, ci somiglia⁵⁰, gli «audiovisivi» e le «immagini virtuali»: la terminologia può far sorridere, ma è pur sempre un uomo del 1920, rivolto per istinto a un passato che occupa quasi tutto il suo campo visivo, a scrivere (Pomilio è morto da quasi dieci anni, come molti altri interlocutori di lungo corso). All’ultimo atto della sua parabola di romanziere, Prisco sottolinea il paradosso multistratico di una scienza “nuova” e insolita quale è la narratologia: la realtà è già intrinsecamente “romanzesca” nei suoi numerosi risvolti narrativi; il romanzo, per converso, è lo strumento di approccio autentico alla realtà. Ma l’autenticità non è *sic et simpliciter* la restituzione immediata e ingenua di qualcosa la cui essenza non eravamo mai stati capaci di afferrare prima: è un processo cognitivo che ci permette di costruire la versione più complessa e credibile, libera dalla presunzione di raggiungere la totalità, di quanto abbiamo di fronte. Proprio perché non stereotipica, sfaccettata e connessa a una specifica soggettività autoriale, l’autenticità è il prodotto d’arrivo di un processo di autocoscienza, in cui tre figure si scambiano ruoli e maschere: autore, lettore, personaggio. In un paesaggio analogo si sono rispecchiati, magari senza rifarsi all’autore di Torre Annunziata, scrittori cruciali del presente come Walter Siti, Andrea Tarabbia e Domenico Starnone⁵¹: anche solo per questo, Prisco non andrebbe confinato alle biblioteche o alle librerie antiquarie, com’è successo (molti dei testi che ho citato in questo saggio sono fuori edizione da tempo). In un mondo contrassegnato, a tutti i livelli della comunicazione

scritta e mass-mediale, da un'esibita assenza di mediazioni, a sua volta elaborata attraverso calchi, filtri e triangolazioni, riconoscere le ragioni narratologiche di Prisco significa anche interrogare un presente che ignora gli stessi motivi per i quali crea i propri discorsi.

LORENZO MARCHESE

Note

¹ T. TODOROV, *Grammaire du Décameron*, Mouton, The Hague-Paris 1970, p. 10. Traduzione mia.

² A.J. GREIMAS, *Eléments d'une grammaire narrative*, in «L'Homme», anno IX, n. 3, 1969, pp. 71-92, poi rist. in ID., *Del senso*, trad. it. di S. Agosti, Bompiani, Milano 1974.

³ T. TODOROV, *Grammaire du Décameron*, cit., p. 16.

⁴ Ivi, p. 17.

⁵ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 3, 1960, pp. 5-21, poi rist. in F. D'EPISCOPO (a cura di), *«Le ragioni narrative» 1960-1961. Antologia di una rivista*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2012, pp. 139-154: 150-151. Si cita da questa seconda edizione.

⁶ In questo intervento, a ribadire la composta ma esplicita militanza, Prisco insiste sulla vocazione morale del romanzo, richiamandosi all'autorità di Dostoevskij e rifiutando la presunta amoralità del romanzo neoavanguardista (Ivi, pp. 155 ss.)

⁷ Sull'autenticità come attributo di verità verso se stessi, e non di verità verso altri soggetti, mi rifaccio alla classica distinzione di L. TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1972, pp. 3-12. Circa la stretta connessione fra *metafiction* e autenticità, osservata da una prospettiva critico-letteraria rigorosa e stimolante anche dove non se ne condividano gli esiti, si rimanda a W. FUNK, *The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millennium*, Bloomsbury Academic, London 2017, pp. 13-76.

⁸ Cfr. P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.

⁹ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, cit., p. 151.

¹⁰ A. BENEVENTO, *Michele Prisco. Narrativa come testimonianza*, Guida, Napoli 2001, p. 96.

¹¹ Sulla natura problematica e sfuggente della verità individuale, indagata nella sua multi-sensorialità, cfr. il recente studio di F. NENCIONI, *Le gradazioni semantiche della verità nella narrativa di Michele Prisco*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 100, 2020, pp. 279-299.

¹² In questo breve saggio, Prisco nota la qualità che contraddistingue i suoi lavori, apparentemente incentrati sulla cronaca (e persino sui suoi aspetti corporali, crinosi, disturbanti, legati alla contingenza), dal Neorealismo. Il divario è nel ruolo preminente della soggettività: «non bastava introdurre la cronaca, nei libri, per dare il senso dell'invenzione, ma occorreva una maggiore e più sincera ricerca d'umanità: sì, l'impegno testimoniale era ancora e sempre preminente, a patto però d'accompagnarlo con la capacità di mostrare quel *di dentro* d'una situazione, che un'opera solamente e strettamente documentaria non può mai dare». M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Cesati, Firenze 1983, p. 21; il corsivo è del testo.

¹³ Si pensi alle osservazioni di Pomilio negli stessi anni. Di *Capriccio italiano* (1963) di Sanguineti critica l'assoluta mancanza di libertà dei personaggi e il meccanicismo degli eventi: «se ivi si esplicavano, della vita psichica, gli elementi logici fino a stringerli in un sistema casuale e necessitante e quindi tutto prevedibile, in lui è singolare l'assoluta prevedibilità del sogno una volta accettato, che è facile, il piano [...] e si tratta d'una prevedibilità derivante dal fatto che tutto è “messo fuori”, per cui i nessi alogici del sogno, una volta oggettivati, esteriorizzati in una rappresentazione che li proietta come su uno schermo, articolati in una vicenda temporale, si traducono in una meccanica non meno logica e causalistica, né meno necessitante». M. POMILIO, *Avanguardismo come naturalismo* in *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 91-101: 99. Sul Naturalismo, nota che è contraddistinto da «un pesante determinismo che priva di libertà la vita coscienziale [...]», Ivi, p. 100.

¹⁴ Rinvio almeno a G. W. MOST-W. W. STOWE (a cura di), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego (California) 1983; e al recente S. CALABRESE-R. ROSSI, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018.

¹⁵ L. CANNAVACCIUOLO, *Vincerà Calvino? Intorno a “Una spirale di nebbia” di Michele Prisco*, in L. CANNAVACCIUOLO-C. VECCE (a cura di), *Michele Prisco tra radici e memoria*, Unior Press, Napoli 2021, p. 37.

¹⁶ M. PRISCO, *Una spirale di nebbia*, Rizzoli, Milano 1966, pp. 213, 223.

¹⁷ Ivi, pp. 102-103. Corsivi nel testo originale.

¹⁸ Ivi, p. 153.

¹⁹ Cfr. un'intervista tarda in cui Prisco espone la propria ambizione romanzesca: «sono così affascinato da questo groviglio di misteri e di interrogativi che è la natura umana, e ogni volta la mia tesi, e di tesi si può parlare, è quella non dico di riuscire ad arrivare al fondo dell'uomo, ma di aggiungere un granello, un tassello, alla possibilità di conoscere questo grande mistero». M. PRISCO, *Viaggio nella memoria a colloquio con Luciano Luisi*, in L. LUISI (a cura di), *Michele Prisco. Una vita per la Cultura*, Ente Fiuggi, Cassino 1986, p. 51.

²⁰ M. PRISCO, *Una spirale di nebbia*, cit., pp. 329-330.

²¹ M. POMILIO, *Le parole del silenzio di Michele Prisco, con un ricordo di Michele Prisco*, a cura di S. G. Bonsera, Edizioni Ermes, Potenza 1997, pp. 20-21. Il piccolo libro contiene il testo della conferenza tenuta da Pomilio il 9 maggio 1981 sul romanzo *Le parole del silenzio* nell'ambito degli *Incontri con l'autore* organizzati dalla sezione giovanile del Circolo "Silvio Spaventa Filippi" di Potenza, presso la Camera di Commercio della stessa città.

²² M. PRISCO, *I cieli della sera*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 14-15.

²³ Per questo concetto rimando ai classici studi sulla *metafiction* di W. H. GASS, *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York 1970; e P. WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, Londra 1984.

²⁴ M. PRISCO, *I cieli della sera*, cit., p. 250.

²⁵ Si menzionano almeno I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* [1957], trad. it. di L. Grosso Destrieri, Bompiani, Milano 2017; G. ROSA, *Il patto narrativo*, Il Saggiatore, Milano 2008; R. CAPOFERRO, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.

²⁶ M. PRISCO, *Gli ermellini neri* [1975], BUR, Milano 2000, p. 34.

²⁷ Ivi, p. 91.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ In più passi, l'apertura dichiarata di Alvaro si accompagna alla reticenza. Si leggono dichiarazioni d'intenti come questa: «Io non pretendo di gareggiare con uno scrittore, non sono tanto presuntuoso, e in queste pagine d'altronde nelle quali cerco solo di stabilire un rapporto sincero con me stesso (e che non sono destinate ad altri) non sto inventando nulla e poiché anche un episodio all'apparenza marginale può rivelarsi invece idoneo a chiarire meglio la mia personalità, sento l'obbligo di rispettare fedelmente la cronologia di quegli avvenimenti che mi hanno portato alla precedente condizione [...]», Ivi, p. 45. In un passo in cui Alvaro parla di suo padre, però, l'anonimo rinviene «alcune righe fittamente cancellate che non sono riuscito in alcun modo a decifrare» (*Ibid.*): questo suggerisce che la trasparenza di Alvaro è profondamente manipolatoria, costellata di omissioni.

³⁰ [la verità] «si presenta come un polittico sfaccettato in pannelli, ad ognuno dei quali corrisponde un livello, un tentativo di accesso: la verità del personaggio, la verità del narratore, la verità dei sensi, la verità morfologica, la verità ontologica. Le prime due accezioni risultano strettamente interrelate, come le facce della stessa medaglia; la terza conduce a ingannevoli inferenze, mentre le spie grammaticali insinuano dubbi; il substrato speculativo è il *plafond* che unifica e fatalmente vanifica i malfermi traguardi intravisti con i precedenti criteri», F. NENCIONI, *La verità del personaggio: effetti da comédie humaine nell'opera di Michele Prisco*, in *Michele Prisco tra radici e memoria*, cit., pp. 93-110: 93-94.

³¹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1966], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1992.

³² Per una disamina esauriente, seppur concentrata su campioni italiani, rimando a N. TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.

³³ Alvaro stesso in un inciso metanarrativo elogia la condizione fortunata del romanziere, libero di inventare, selezionare, forte della sua «conoscenza anticipata dei fatti». A questo fascino si contrappone il compito ingrato di chi narra qualcosa che gli è successo, costretto all'inverso a inseguire, ad arrivare sempre *dopo* (Ivi, pp. 43-45: 44). È chiaro che, in un rimando infratestuale, Prisco sta alludendo anche alle strutture profonde del romanzo stesso che abbiamo fra le mani.

³⁴ M. PRISCO, *Gli ermellini neri*, cit., p. 258.

³⁵ Oltre a questi termini, richiamati esplicitamente (*Ibid.*), si parla di lui come «arbitro» del destino di Alvaro (Ivi, p. 135).

³⁶ Prefazione senza titolo di M. Prisco a M. JOUAKIM, *O malommo. Dossier Antonio Spavone boss n. 1 della mafia napoletana*, Tullio Pironti, Napoli 1979, pp. 7-9: 7.

³⁷ Su questo cfr. C. BERTONI, *Giornalismo e letteratura*, Carocci, Roma 2009; R. PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non fiction*, Carocci, Roma 2023; mi permetto di rimandare anche a L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019.

³⁸ M. JOUAKIM, *O malommo*, cit., p. 129.

³⁹ «avrei voluto anche parlare per giorni e giorni con Antonio Spavone, sapere della sua infanzia, delle sue delusioni, delle sue rabbie, delle sue paure, dei suoi amori. Avrei voluto rendere un po' di giustizia – senza per questo farne un mito – a un uomo che la giustizia, se l'è sempre fatta da sé, e che dalla giustizia ha forse avuto anche dei torti» - Ivi, pp. 13-16: 15.

⁴⁰ Prefazione senza titolo di M. Prisco a M. JOUAKIM, *Chi ha ucciso Anna?*, Tullio Pironti, Napoli 1983, pp. 7-8.

⁴¹ A. PIRRO, *Nello spazio d'un mattino. Un'analisi della produzione giornalistica di Michele Prisco*, Loffredo, Napoli 2012, p. 27.

⁴² Va precisato che Prisco imposta il problema in questi termini, attraverso Matteo, sin dall'incipit: «Lo so, e qualcuno del resto l'ha già detto, non ricordo dove, che una storia in realtà non ha principio né fine ed è solo

una pura convenzione narrativa, se non proprio un arbitrio, scegliere un determinato punto di una vita dal quale guardare avanti o voltarsi indietro, sicché può apparire per lo meno singolare ch'io tenda subito a scomporre in due periodi distinti un'esperienza che racchiude invece l'arco di un unico inestricabile destino o meglio che sia portato a immaginarla come un cannocchiale che si snodi a sezioni allungandosi dall'interno segmento dopo segmento prima d'essere pronto per l'uso, e dedurne che ogni elemento viva autonomo per sé mentre è pur sempre una parte dello stesso oggetto (che non avrebbe compiutezza se non fosse costruito proprio con quei pezzi)». M. PRISCO, *Lo specchio cieco*, Rizzoli, Milano 1984, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 147.

⁴⁴ Ivi, p. 221. Nel brano Matteo si sta confidando con Elena, la sua compagna.

⁴⁵ Matteo nota a riguardo «come, nonostante quell'affannoso intrigante lavoro di ricerca, alla resa dei conti la vera personalità di Margherita Attanasio ancora mi sfuggisse e rischiasse di restare alla fine inafferrabile». Ivi, p. 210.

⁴⁶ Ivi, pp. 242-243.

⁴⁷ M. PRISCO, *Gli altri* [1999], BUR, Milano 2008, pp. 29-30.

⁴⁸ Su una panchina, durante un colloquio con Marisa in cui apprende della truffa ai suoi danni, Amelia pensa occhieggiando i passanti: «E tutti questi volti, e le loro storie e le vite che si portavano dietro, costituivano *gli altri*. E lei non aveva niente, niente da spartire con *gli altri*: restava sola: non abbandonata, ma come isolata, staccata, separata; protetta, anche, in un certo senso, e per la prima volta quasi rasserenata da questa esclusione di cui pure nei giorni scorsi, sino a qualche ora fa, la sola appena indistinta percezione era bastata a turbarla e in qualche momento ad angosciarla». Ivi, p. 171.

⁴⁹ Ivi, pp. 182-183.

⁵⁰ In un intervento sul giornale del 1996 esprime una forte diffidenza, per esempio, verso quei narratori che presentano «una realtà quasi finta e un gergo che sfiora il birignao» e fa gli esempi di Niccolò Ammaniti, Giuseppe Caliceti e Rocco Carbone. Cfr. M. PRISCO, *Addio Sud contadino: c'è una top tra le righe*, *La Città*, 14 maggio 1996.

⁵¹ Penso per Walter Siti a *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999; *Il contagio*, Mondadori, Milano 2008; *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012. Per Tarabbia, almeno a *Madrigale senza suono*, Bollati Boringhieri, Torino 2019; e a *Il continente bianco*, Bollati Boringhieri, Torino 2022. La lista di opere metaromanzesche di Starnone è piuttosto lunga: inizia in senso lato con *Via Gemito*, Feltrinelli, Milano 2000, per procedere poi con una fase di metaromanzi dichiarati che include *Labilità*, Feltrinelli, Milano 2005; *Prima esecuzione*, Feltrinelli, Milano 2007; *Spavento*, Einaudi, Torino 2009; *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, Einaudi, Torino 2011.

A PROPOSITO DEL ROMANZO. LUIGI INCORONATO IN CONTRAPPUNTO

L'articolo prende in esame i saggi critici di Luigi Incoronato apparsi sulla rivista «Le ragioni narrative» tra il 1960 e il 1961. L'indagine intende chiarire la posizione ideologica dello scrittore molisano rispetto alle polemiche che dominano la scena letteraria dei primi anni Sessanta, in primis riguardo alle tendenze "oggettivistiche" provenienti dall'area francese. La seconda parte del saggio, invece, è dedicata al confronto con le prose critiche di Mario Pomilio, rispetto alle quali Incoronato manifesta un evidente debito critico-metodologico.

The essay examines the critical writings of Luigi Incoronato published in «Le ragioni narrative» between 1960 and 1961. The analysis clarifies the ideological position of the writer with respect to the heated literary debates of the early Sixties, first of all with regard to the "objectivistic" trends coming from the French area. The second part of the essay, instead, is dedicated to the comparison with the critical writings of Mario Pomilio.

Premessa

Ricostruire le dinamiche e gli sviluppi del dibattito nato sulle pagine della rivista «Le ragioni narrative» significa districare i fili di una trama fatta di punti di vista eterogenei ma strettamente connessi, sviluppata in aperto dialogo con gli altri periodici della scena nazionale coeva. Per tali ragioni, ho scelto di approfondire tale argomento da una prospettiva laterale, ossia prendendo in esame gli studi critici dello scrittore Luigi Incoronato che, pur essendo tra i più attivi collaboratori della rivista insieme a Michele Prisco, Mario Pomilio Domenico Rea, forse per una connaturata ritrosia nei riguardi della scrittura saggistica, vi partecipa con soli tre contributi. Come proverò a dimostrare nelle pagine seguenti, tali articoli chiariscono la posizione ideologica e critica di Incoronato rispetto alle polemiche che dominano la scena letteraria dei primi anni Sessanta, *in primis* riguardo alle tendenze “oggettivistiche” provenienti dall’area francese¹; in secondo luogo – ed è questo l’aspetto a mio avviso più rilevante – esse manifestano un debito metodologico nei riguardi della produzione critica di Mario Pomilio, l’unico del gruppo degli scrittori delle «Ragioni narrative» a vantare una consolidata «preparazione saggistica»².

1.

Quella di Incoronato è certamente una delle voci più in ombra del panorama letterario nazionale. D’altra parte, se rari sono stati i contributi critici a lui dedicati dalla sua morte a oggi, altrettanto esigui, anche se più che illustri³, sono stati i profili e le recensioni alle sue opere pubblicate quando era in vita. Tra questi, si segnala il brevissimo ritratto di Anna Maria Ortese che, nel *Silenzio della ragione*, attribuisce a Incoronato (e a Vasco Pratolini) un inedito sguardo «freddo» e «immaturo»⁴. A questo, va aggiunta la lusinghiera recensione di Eugenio Montale alla raccolta *Morunni* (1959)⁵, cui, viceversa, fa da contraltare il severo giudizio di Raffaele Crovi che, dalle pagine del «Menabò», ragionando sui limiti della letteratura meridionalistica a proposito dei personaggi di *Scala A San Potito* (1950) scrive:

Combattono il delitto pubblico della società non con una denuncia che sia pretesa di giustizia, ma con il delitto privato, con il furto. Le loro reazioni morali, spersonalizzati come sono, non possono che essere generiche: solidarietà nella miseria, socievolezza, ecc. Del sentimentalismo che ne deriva lo scrittore si fa complice: il che spiega come i suoi personaggi [...] risultino non vitali⁶.

Se si eccettua il volume tributato dagli amici a quindici anni dalla scomparsa dell'autore⁷ e qualche altro intervento critico di scrittori interessati alla letteratura d'area partenopea, bisognerà attendere gli anni Zero per trovare traccia di una rinnovata attenzione per la scrittura di Luigi Incoronato. In effetti, è allo scrittore Ermanno Rea che va attribuito il principale merito di tale “recupero”: Rea, che con Incoronato ebbe un rapporto di sincera amicizia, a distanza di anni, nel suo romanzo più autobiografico, *Napoli ferrovia*, ne offre infatti un ritratto vibrante sottolineando la passione e la tensione civile che avevano caratterizzato l'attività e l'opera dello scrittore molisano negli anni della neonata Italia repubblicana:

Io ho nutrito un affetto sincero – posso dire amore? – per Luigi Incoronato. [...]. Era un uomo di generosità smisurata. Si sentiva responsabile di tutto il male del mondo; sognava la redenzione dell'umanità, come del resto la sognavamo un po' tutti, a quell'epoca, dico subito dopo la fine dell'ultimo conflitto mondiale e fino alla metà del decennio successivo (alludo al pestifero 1956, i carri armati sovietici in Ungheria e tutti noi di fronte alle grandi macerie dei troppi sogni coltivati). [...] Era un uomo infiammato dalle mille passioni. [...] Voleva discutere. Di tutto con tutti. Ma soprattutto di letteratura e di politica. E di Napoli, la città dove non era nato, di cui parlava a stento un po' di dialetto e in cui non aveva ascendenti, ma che gli era entrata nel sangue come una di quelle malattie che ti prendono e non ti lasciano più. Il suo primo libro, *Scala a San Potito*, sarà né più né meno che una intensa dichiarazione d'amore alla città, rappresentata tuttavia come un luogo senza luce né speranza, un luogo attraversato da tanti Lazzari piagati. Il libro dice: io amo soltanto gli ultimi della terra. E bacio le loro ferite⁸.

2.

Come scrive Ermanno Rea, la formazione e l'attività culturale di Luigi Incoronato non possono essere comprese se non alla luce dello stretto rapporto che unisce e legittima l'intreccio tra letteratura e politica. Reduce della Resistenza molisana e membro attivo del CLN di Campobasso, Incoronato entra infatti tra le

fila del Partito Comunista dopo la Liberazione e inizia fin da subito a dedicarsi contemporaneamente alla letteratura e al giornalismo, tenendo fede a quel luminoso sogno di redenzione collettiva che aveva ispirato una intera generazione di scrittori antifascisti sopravvissuti alla guerra.

Nondimeno, l'ottimismo progressista che caratterizza la postura del giornalista militante sembrerebbe in parte contrapporsi allo sguardo ideologicamente critico che contraddistingue la voce del narratore. Negli articoli pubblicati sull'*Unità* nei primi anni Cinquanta traspaiono, infatti, sentimenti di fiducia e speranza riguardo alla possibilità da parte dell'intellettuale di contribuire a realizzare un rinnovamento popolare dei valori inteso quale estensione massima dei principi democratici. Di grande intensità risultano, a tale proposito, le considerazioni espresse in occasione della vittoria di Achille Lauro alle elezioni municipali del 1952, una vittoria che lo scrittore interpreta come una aperta condanna al malgoverno della Democrazia Cristiana da parte dei 135.000 elettori dei partiti di sinistra pronti, a suo avviso, ad agire per un radicale rinnovamento:

A Napoli giunse nel 1944 Palmiro Togliatti, da Napoli partì la parola per l'unità di tutti gli italiani nella lotta di liberazione dal tedesco e dal fascista. A Napoli il Partito Comunista Italiano aveva nel frattempo iniziato il suo lavoro democratico nelle fila del popolo. [...] Già da oggi, con chiarezza che fino ad ora non c'era mai stata, appare sempre più evidente come la unica forza politica democratica e progressiva antifascista e popolare sia in questa nostra amata città il Partito Comunista Italiano, il Partito Socialista, i simpatizzanti e gli indipendenti ad essi affiancati. A Napoli esiste una grande forza democratica e repubblicana: è questa l'unica forza che assolverà alla storica missione di portare la Repubblica democratica italiana nel cuore di tutto il popolo napoletano⁹.

Viceversa, anche solo limitandoci ad osservare il caso di *Scala a San Potito*, antecedente di un paio di anni all'articolo sopracitato, ci si trova dinanzi a un osservatore certamente più critico rispetto alla possibilità che un tale progresso sociale e civile possa effettivamente realizzarsi. Nelle pagine conclusive del romanzo, quando il protagonista si interroga sul senso del suo impegno a servizio degli ultimi,

la speranza cede il passo alla rassegnazione e l'io narrante afferma l'inutilità di ogni sforzo in tale direzione:

A che era servita la mia presenza in mezzo ad essi? Ero riuscito ad offrire qualche tazzina di caffè. Mi pareva di essere come chi volesse ammirare la piaga di un povero infermo, ogni sera, pur sapendo d'esser gli di nessun aiuto. Perché¹⁰?

Non riuscivo ancora a distinguere le cause del mio malessere. Cosa mi turbava? Avevo paura? Per lui? Per me? C'era dunque qualcosa di diverso che avrei potuto fare¹¹?

No, non avevo nulla da fare lì, era insensato quel che avevo creduto, la speranza di sapere come parlargli, Non esisteva più nulla in me, davanti a quel silenzio¹².

Su «Le ragioni narrative» Incoronato si misura per la prima volta con la scrittura critica. Come ricorda Michele Prisco, la sua partecipazione alle riunioni di redazione fu sempre entusiastica e accorata, a testimonianza di un lavoro intellettuale vissuto con impegno assoluto e a servizio della società:

Gli interventi di Luigi Incoronato alle nostre serate redazionali erano sempre i più stimolanti, i più lucidi e acuti e appassionati [...]. Del resto, a parte Pomilio che ha la sua preparazione saggistica e alterna libri creativi a quelli di “contestazione”, eravamo tutti dei narratori che per la prima volta si provavano a scrivere di idee e problemi [...]. Lui, era sempre pronto a ribattere che oggi un narratore non può esimersi dal partecipare al dibattito culturale in atto e poi... e poi che successe dopo¹³?

Incoronato pubblica sulla rivista tre saggi – *Ideologia e romanzo* (1, 1960), *La poetica di Luigi Capuana* (2, 1960) e *I pericoli dell'alessandrismo* (2, 1961) – nei quali affronta i seguenti temi: la questione del realismo, il romanzo meridionale, la relazione tra realtà e verità, il valore politico del romanzo. Ebbene, se tali argomenti sembrano innanzitutto rispondere alle polemiche letterarie correnti, in particolare alle questioni discusse sul «Menabò» di Calvino e Vittorini, il modo in cui egli argomenta e problematizza le questioni pare per molti aspetti “condizionato” dall'impostazione e dai ragionamenti mossi in sede critica dall'amico Mario Pomilio.

Incoronato, in effetti, si muove in una direzione complementare - ma non omogenea - alla riflessione di Pomilio, secondo una modalità che potremmo definire contrappuntistica, dove per contrappunto si va a indicare, secondo l'uso proprio del termine in ambito musicale, una tecnica compositiva di matrice imitativa che mira alla creazione di una traccia secondaria e autonoma rispetto a quella principale da cui trae origine. Secondo questa lettura, pertanto, i saggi di Pomilio rappresentano la traccia modellizzante cui Incoronato risponde “in contrappunto”.

3.

Il primo numero delle «Ragioni narrative», all'interno del quale si presentano le linee guida del neonato progetto editoriale, costituisce un “numero-manifesto” per ciascuno degli autori-redattori, i quali, in maniera programmatica, ragionano sullo stato della narrativa contemporanea provando a difendere da prospettive differenti quel “ritorno all'umano” da loro inteso quale unico antidoto alla crisi del romanzo. *Il messaggio meridionale* di Domenico Rea, *La doppia crisi di Brancati* di Mario Pomilio, *Fuga dal romanzo (appunti sul Nouveau Roman)* di Michele Prisco, hanno un valore fondativo per il futuro della rivista e ne definiscono la direzione specifica rispetto ai periodici coevi. Luigi Incoronato, da parte sua, interviene sul primo numero con il saggio intitolato *Ideologia e romanzo*¹⁴, nel quale affronta la questione del realismo in relazione alla realtà meridionale:

L'esigenza umana del narrare si è precisata in forme e generi diversi nel corso della storia. In ogni società si è narrato in un modo particolare. L'esigenza umana del racconto è universale, ma nel processo storico si determina di volta in volta. Cosa vi è di più realistico della fantasia omerica? Eppure, anche tale fantasia narrativa è condizionata dall'ideologia della sua società¹⁵!

L'incipit del saggio di Incoronato segue una struttura sillogistica: 1) narrare è un'esigenza umana¹⁶; 2) i modi in cui si è narrato variano a seconda delle strutture sociali dominanti in ciascuna epoca; 3) dunque al critico spetta esaminare quest'esigenza umana nel divenire storico. Il discorso procede quindi in maniera coerente ad eccezione dell'interrogativa che segue – «Cosa vi è di più realistico della

fantasia omerica?» – funzionale ad introdurre la questione del realismo, ovvero l'asse tematico del primo numero della rivista. Incoronato, a tale riguardo, sottolinea che lo scrittore che ambisce a “rappresentare la storia della società” è consapevole del “valore politico” del romanzo perché qualsiasi forma di “fantasia narrativa” è, in qualche misura, determinata dal sistema ideologico di riferimento. Dunque, avanzando la propria proposta di un Nuovo Realismo meridionale, afferma che la priorità di uno scrittore realista è quella di superare la «frantumazione del realismo borghese» approfondendo le radici storiche di tale processo, in particolare la storia dell'Antifascismo, all'interno del quale egli ritiene che vada inquadrato il rinnovamento delle questioni letterarie, formali e contenutistiche, avvertite in consonanza con il resto dell'Europa:

Era la prima volta che il dramma dell'Europa, la lotta al nazismo, il dramma del mondo, insomma, la guerra democratica antifascista, erano insieme il dramma dello scugnizzo napoletano che sparava contro i tedeschi. Lo sciucià napoletano parlò in americano, inglese, e *la cronaca*, anche nel Mezzogiorno d'Italia, *ebbe allora un sapore immediato di storia*. Sembrava risolto il difficile dissidio nel quale si erano dibattuti i narratori meridionali da Verga in poi. Dissidio di uomini che, con una ideologia legata ai processi della cultura occidentale e borghese, e vivendo i temi della crisi di quella cultura, si vedevano davanti un mondo affettivo e umano nel quale di quel dramma culturale giungeva una scarsa eco. Questo antico dissidio non è risolto. Sta ancora davanti a noi, crea *contraddizioni profonde tra contenuto e soluzioni formali*, condiziona tutta la possibile costruzione di un romanzo della realtà meridionale. Di un romanzo che sappia vederla com'è oggi¹⁷.

Uno scrittore che si accinga a rappresentare la realtà meridionale contemporanea, quindi, deve porsi «il problema del tipo di rapporti che come uomo egli intrattiene con la sua società»:

Non a caso, dopo l'involuzione politica del 1947, in cui giuocarono pesantemente la loro parte forze non nazionali, sono venuti risorgendo lentamente i temi della solitudine, della incomunicabilità, della fenomenologia astorica. E così, se si era iniziata una educazione dei sentimenti degli italiani nel cinema e nella saggistica e nel raccontare i primi anni del dopoguerra, nuovamente tale tendenza era messa in crisi¹⁸.

Il realismo nell'arte, dunque, presuppone una partecipazione critica dell'artista alla realtà del proprio tempo e orienta il lavoro letterario in una direzione etica e pedagogica, dal momento che viene ad inquadrarsi come strumento di ricerca di verità sottoscrivendo, implicitamente, un'assunzione di responsabilità da parte dello scrittore rispetto alla società che intende raccontare e dalla quale è inevitabilmente condizionato.

4.

Nel secondo numero della rivista, Incoronato pubblica il saggio *La poetica di Luigi Capuana*¹⁹, nel quale prosegue il discorso avviato in *Ideologia e romanzo*. In queste pagine, ciò che desta maggiore sorpresa è il riferimento indiretto ma puntuale agli studi condotti da Mario Pomilio nell'ambito dei corsi universitari tenuti presso l'Università di Napoli, gli stessi che confluirono poi nel volume *Dal Naturalismo al Verismo* (1962).

Il saggio di Incoronato è articolato in due parti: nella prima l'autore ragiona sulle osservazioni di Capuana riguardo alle poetiche del Naturalismo e del Verismo, dunque intorno ai temi del vero, dell'impersonalità, della lingua parlata e del modello verghiano. È suggestivo, e non certo casuale, che tutte le citazioni presenti nel saggio tratte dalle opere di Capuana, come pure i brani selezionati di Zola e Verga siano gli stessi presenti nel volume di Pomilio la cui presenza, d'altra parte, si rileva nuovamente nella seconda parte del saggio, laddove Incoronato insiste sulla centralità del modello Verga per l'elaborazione di un nuovo realismo che si ponga come obiettivo la verità dei contenuti e del linguaggio, ma anche quando si sofferma sulle scelte che guidano l'uso della lingua (quasi in una risposta al saggio *Dialecto e linguaggio* di Pomilio, pubblicato sullo stesso fascicolo delle «Ragioni»)²⁰. D'accordo con Vittorini e Calvino, Pomilio si era infatti dichiarato contrario alle operazioni di regressione linguistico-mimetica: lo scrittore, a suo avviso, avrebbe dovuto curarsi innanzitutto del messaggio e in seguito della tecnica, al fine di esercitare con responsabilità il proprio mestiere. Il linguaggio letterario, aggiunge Pomilio, è un prodotto creativo dello scrittore, un "di più" rispetto alla realtà che va

rappresentando, che gli impone il dovere di lavorare sulla qualità metaforica della parola e sull'invenzione linguistica anziché sull'imitazione della realtà.

Ne *La poetica di Luigi Capuana*, Incoronato osserva a tale proposito che, se la lingua non è da intendersi come un fenomeno di classe, non bisogna ignorare i caratteri della realtà dei “parlanti”, pur ammettendo che anche il parlato può produrre un effetto ambiguo:

Nella lingua operano determinazioni di carattere storico sociale economico, insieme ai modi in cui si sviluppa la lotta delle classi. [...] la parola è sempre pronunciata da quest'uomo qui, in questo luogo, in questa determinata ora, rivolta a questi e non altri²¹.

Il problema del romanzo italiano, ribadisce lo scrittore di Ururi, è dunque «la conquista di un contenuto reale adeguato alla situazione italiana»²², l'approdo a una forma che sappia raccontare il proprio tempo risultando credibile senza piegarsi alla referenzialità del fatto o agli eccessi del formalismo.

5.

Dopo *Ideologia e romanzo* e *La poetica di Luigi Capuana*, Incoronato interrompe per un po' le sue pubblicazioni su «Le ragioni narrative». Partecipa con assiduità alle riunioni di redazione, contribuisce alla progettazione dei numeri, ma bisognerà attendere il 1961 per rivedere il suo nome nell'indice della rivista con un saggio dedicato a uno degli scrittori più autorevoli del panorama letterario nazionale, Alberto Moravia. Il titolo dell'articolo, *I pericoli dell'alessandrinismo*²³, allude alle insidie che secondo l'autore nascono dalla patina retorica del testo:

Mi sembra che nell'attuale fase della nostra produzione letteraria, di fronte all'acuirsi delle contraddizioni della nostra società e delle nostre coscienze, vi siano i sintomi di un atteggiamento che vorrei definire alessandrinismo. E intendo soprattutto con tale termine voler cogliere una difficoltà nell'assunzione di contenuti aderenti all'intricato sviluppo del reale²⁴.

Secondo Incoronato, nella *Noia* Moravia si fa «portatore di un sostanziale alessandrinismo nell'indagine della nostra realtà»²⁵: a suo avviso, infatti, la psicologia dei personaggi è poco sviluppata, le azioni sono consequenziali a una tesi ideologica (critica al possesso, il nesso noia-incomunicabilità che, peraltro, viene fatto risalire ad una singola stagione storica, il fascismo). Ration per cui l'autore risulterebbe vittima di uno schematismo ideologico tale da ridurre la forza espressiva e la credibilità del racconto. Incoronato conclude, quindi, affermando che il «morbo» della retorica che negli anni ha saturato la scena letteraria italiana del secondo Novecento potrà dirsi estinto solo quando si opererà una «fusione tra ideologia intenzionale e ideologia reale»²⁶. Senza voler entrare nel merito delle osservazioni, occorre però segnalare un'occorrenza significativa: nel quarto e nel quinto numero della rivista erano apparsi due articoli di Pomilio – *Metodologia critica e critica metodologica* e *La serrata ideologica* – dai quali era scaturito un acceso dibattito confluito poi nel settimo numero della rivista (ove appare anche il saggio di Incoronato in esame). In entrambi i testi Pomilio inquadra il rapporto tra ideologia e letteratura in termini anche metodologici: non è pura congettura, dunque, affermare che il saggio “*Pericoli dell'alessandrinismo*” sia stato sollecitato dalla *Serrata ideologica* di Pomilio, in osservanza a quella procedura contrappuntistica che caratterizza la sua esperienza critica su «Le ragioni narrative».

Conclusioni

Questo breve *excursus* sui saggi di Luigi Incoronato, apparsi su «Le ragioni narrative» tra il 1960 e il 1961, evidenzia una linea di ricerca ben definita, che ruota intorno ad alcune questioni maturate all'interno di un dibattito di respiro nazionale, se non addirittura internazionale.

Incoronato, si è detto, risponde a una situazione culturale e letteraria precisa, caratterizzata dalla crisi dei valori democratici che avevano contraddistinto il primissimo Dopoguerra: sono gli anni di quella “mutazione antropologica” che, sul versante letterario, tenderà a tradursi in un ripiegamento formalistico che avrà nel Gruppo 63 la sua più vistosa concretizzazione. Dinanzi a questo scenario, gli

scrittori d'area partenopea, approfittando del ruolo periferico che la città riveste in campo editoriale e culturale, reagiscono in difesa del realismo perseguendo, ciascuno secondo la propria visione, quella linea "contestataria" di cui Mario Pomilio era stato il principale "agitatore". Incoronato, da parte sua, si inserisce nel dibattito insistendo, tuttavia, sulla necessità di portare alla ribalta la questione del romanzo meridionale: egli, infatti, pur premendo per un racconto realistico della contemporaneità, non perde di vista le specificità che contraddistinguono la realtà meridionale e, in virtù di questo proposito, è disposto anche a soluzioni di maggiore compromesso per ciò che concerne la lingua da adottare all'interno del romanzo. Per questo motivo, la sua posizione all'interno della rivista, seppure non dominante in termini quantitativi, merita un'adeguata considerazione, proprio in quanto espressione di quella visione contrappuntistica che consente di guardare sotto una luce nuova il contributo di Mario Pomilio nella costruzione delle «Ragioni narrative» e il ruolo stesso della rivista nel contesto letterario nazionale.

LAURA CANNAVACCIUOLO

Note

¹ Mi riferisco, in particolare, alle esperienze del *Nouveau Roman* francese.

² M. PRISCO, *Incoronato e Le ragioni narrative*, in AA.VV., *Luigi Incoronato quattordici anni dopo*, Guida, Napoli 1981, pp. 19-24.

³ Cfr., tra gli altri, il contributo di Raffaele Crovi sul «Menabò» (ID., *Meridione e Letteratura*, in «Il Menabò», 1960) e la recensione di Eugenio Montale alla raccolta *Morunni* (1959), ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1500-1501.

⁴ A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, BUR, Milano 1975, p. 98.

⁵ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, op. cit.

⁶ R. CROVI, *Meridione e letteratura*, in «Il Menabò», 1960. Crovi ritiene che il limite della narrativa meridionalistica sia la tendenza ad esaurirsi nella denuncia di un “quadro sociologico” – l’illustrazione della condizione di miseria del Sud, dell’arretratezza, dei meccanismi clientelari di corruzione politica – ovvero nel compiacimento consolatorio nei confronti di un mondo in cui persistono i valori primitivi di una cultura primigenia che la civiltà dei consumi sta travolgendo.

⁷ AA. VV., *Luigi Incoronato quattordici anni dopo*, cit.

⁸ E. REA, *Napoli Ferrovia*, Rizzoli, Milano 2007, pp. 172-177.

⁹ L. INCORONATO, *Napoli è democratica*, *L’Unità*, 5 giugno 1953.

¹⁰ ID., *Scala a San Potito* [1950], Nicolucci, Napoli 2022, p. 56.

¹¹ Ivi, p. 99.

¹² Ivi, pp. 107-108.

¹³ M. PRISCO, *Incoronato e Le ragioni narrative*, in AA.VV., *Luigi Incoronato quattordici anni dopo*, cit., pp. 19-24.

¹⁴ L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 1, 1960.

¹⁵ Ivi, p. 16.

¹⁶ In quest’affermazione, c’è già una presa di posizione contro le teorie formalistiche del *Nouveau Roman*, ossia la difesa della trama e del personaggio in opposizione al dominio della «situazione descritta a partire dagli oggetti esterni». Cfr. M. PRISCO, *Fuga dal romanzo*, cit.

¹⁷ L. INCORONATO, *Ideologia e romanzo*, cit., p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ ID., *La poetica di Luigi Capuana*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960.

²⁰ M. POMILIO, *Dialecto e linguaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 2, 1960.

²¹ L. INCORONATO, *La poetica di Luigi Capuana*, cit., p. 46.

²² Ivi, p. 47.

²³ L. INCORONATO, *I pericoli dell’alessandrismo*, in «Le ragioni narrative», anno II, n. 7, 1961.

²⁴ Ivi, p. 5.

²⁵ Ivi, p. 6.

²⁶ Ivi, p. 11.

POMILIO, L'APPENNINO, LA STORIA

L'articolo colloca la scrittura di Mario Pomilio e in particolare quella di Il quinto evangelio in rapporto con il pensiero di altri autori d'area appenninica, per esempio Ignazio Silone. Si possono così mettere in evidenza alcune caratteristiche ricorrenti: la testimonianza di una precisa identità antropologica e culturale; la questione dello sradicamento e la conseguente necessità di ripensare il legame con la memoria; il rapporto con la Storia e con le sue fratture; la speranza e l'attesa di una rinascita da intendersi come ricerca attiva di un'utopia dalla dimensione umana.

The article places Mario Pomilio's writing, particularly Il quinto evangelio, in relation with the thoughts of other authors from the Apennine region, such as Ignazio Silone. In doing so, it is possible to highlight some recurring characteristics: the testimony of a specific anthropological and cultural identity; the issue of uprooting and the consequent need to rethink the connection with memory; the relationship with History and its fractures; hope and the anticipation of a rebirth, to be understood as an active search for a utopia with a human dimension.

1. L'Appennino: storia, memoria e utopia

Nascere nelle zone dell'Italia interna significa portarsi dentro quel tormento che Ignazio Silone chiamava mal d'Appennino: un disturbo, un intralcio, un tarlo che s'insinua sotto la pelle di chi lascia i paesi, perennemente al bivio tra urgenza di fuga e nostalgie del passato, fra ambizioni di miglioramento e desiderio di ricucire la tela dei rapporti interrotti. Gli abitanti dell'Appennino sono segnati da questo sentirsi terra di mezzo, il loro destino è in questa mai risolta identità bifronte, nel desiderio di ricollocarsi in un altrove ancora inacquisito, dentro un "non qui" e un "non ora" in cui si giocano le sorti di chi, ieri come oggi, avverte l'urgenza di rompere il cerchio dell'orizzonte e se ne va nel timore e nell'azzardo, uscendo di casa, di commettere un sacrilegio. Cercare una via alternativa all'esistere dentro un paesaggio appenninico non soltanto presuppone il senso totalizzante di spaesamento raccontato da Silvio D'Arzo in *Casa d'altri* (1952), ma implica la strana condizione di perdere i ricordi e da essi essere

cercato, di oscillare sull'altalena dell'andare e del rimanere, di sentirsi condannati a non trovare mai più la percezione di una definitività. Appennino vuol dire vivere in uno stato di sospensione, non appartenere più alla geografia che ci ha originati e tuttavia non essere legati nemmeno al luogo dove ci si ferma per mettere radici. Sarà questo, forse, il motivo per cui gli scrittori nati lungo la dorsale che dalle Langhe porta all'Aspromonte sono uomini di memorie e di utopie, intuiscono che non tutto si perde con il distacco e che anzi, se davvero esiste una risorsa al motivo dell'abbandono, essa si trova nel tentativo di innalzare le mura di nuove città in cui recuperare gli antichi linguaggi, ristabilire i ponti con l'originaria comunità, recuperare i legami tradizionali.

Non si tratta di celebrare il *nóstos* come Ulisse e nemmeno farsi eredi della parabola di un Abramo che lascia definitivamente la terra di Ur per abbracciare la promessa fatta da Dio, piuttosto di interpretare il senso di una fine e di una rinascita, come Enea che fugge dalle fiamme di Troia e conserva gli dei pagani nella bisaccia. Enea è un individuo diviso tra il sentimento di ieri (il padre Anchise sulle spalle) e la speranza di domani (il figlio Ascanio per mano), cerca il sostegno del viaggio perché è il viaggio stesso, il suo svolgersi da oriente a occidente, a guidarlo verso la terra che il destino gli impone per ricostruire le antiche rovine. Nel suo viaggio di rifondazione più che di conoscenza, Enea vince la sfida su Ulisse, diventando l'archetipo di chi lascia il proprio mondo in fiamme e rifonda altrove la civiltà. Spesso, come Enea, chi lascia l'Appennino si allontana da una catastrofe avvenuta, da un'apocalisse annunciata. Perciò l'Appennino è un luogo di fughe, un luogo di viglie e di notti insonni, spese a progettare il futuro, a ipotizzare come sarà il domani. Potrà sembrare un paradosso, ma è proprio sull'Appennino che fioriscono le utopie, non nei luoghi di pianura o lungo le coste: da Nomadelfia di don Zeno alla comunità di Montesole di Giuseppe Dossetti, dal cristianesimo come riattualizzazione del vangelo riscritto da Francesco d'Assisi al cristianesimo come rifiuto di Celestino V. Sembra quasi che Dio parli con una lingua diversa, anzi che proprio lassù avvenga il miracolo di una religione inedita. Scrive Ignazio Silone nell'*Avventura di un povero cristiano* (1968):

il mito del Regno non è mai scomparso dall'Italia meridionale, questa terra di elezione dell'utopia. [...] La storia dell'utopia è in definitiva la contropartita della storia ufficiale della Chiesa e dei suoi compromessi col mondo. [...] Dal momento che la Chiesa presentò se stessa come il Regno, essa ha cercato di reprimere ogni movimento con tendenza a promuovere un ritorno alla credenza primitiva. L'utopia è il suo rimorso. L'avventura di Celestino V si svolse,

per un lungo tratto, nell'illusione che le due diverse vie di seguire Cristo si potessero ravvicinare e unire.¹

L'utopia è il rimorso della Storia. L'Appennino denuncia il fallimento della Storia celebrando l'utopia come mito dell'attesa, come tensione per un altrove che può anche essere sfuggente, ma che esiste. Scrive ancora Silone nel marzo-aprile 1949 sulla rivista olivettiana *Comunità*, in un suggestivo intervento, *Ritorno a Fontamara*, incluso poi in *Uscita di sicurezza* (1965):

Alcuni anni più tardi, nel 1930, rifugiatomi ammalato in un villaggio di montagna della Svizzera, credevo di non aver più molto da vivere e allora mi misi a scrivere un racconto al quale posi il nome di *Fontamara*. Mi fabbricai da me un villaggio, col materiale degli amari ricordi e dell'immaginazione, ed io stesso cominciai a viverci dentro.²

Fabbricare un villaggio significa ricordare e immaginare. Queste premesse ideologiche conducono sia al principio della terra-laboratorio – cioè del luogo che si universalizza perdendo una precisa connotazione geografica –, sia al tema dell'umanità portata a individuare la salvezza riscrivendo le coordinate della propria identità sul modello dei viaggi di Abramo/Enea (sradicarsi per trapiantarsi altrove) o di Ulisse (fuggire ma poi sentire la nostalgia di Itaca). Leggiamo di nuovo in *Uscita di sicurezza*:

Le forme più accessibili di ribellione al destino sono sempre state, nella nostra terra, il francescanesimo e l'anarchia. Presso i più sofferenti, sotto la cenere dello scetticismo, non s'è mai spenta l'antica speranza del Regno, l'antica attesa della carità che sostituisca la legge, l'antico sogno di Gioacchino da Fiore, degli Spirituali, dei Celestini.³

Francescanesimo e anarchia sono profezia di una distrazione dall'ordine della Storia in un nome di una civiltà futura che si ferma al bivio, dove la strada si biforca in due direzioni: redenzione e dannazione. A questo punto ci soccorre il racconto del pane bianco e del pane di granturco in *Fontamara* (1933): «Per chi non ha pane bianco, per chi ha solo pane di granturco, è come se Cristo non fosse mai stato. Come se la redenzione non fosse mai avvenuta. Come se Cristo dovesse ancora venire»⁴. Sull'Appennino, Cristo continua a essere latitante: così in Carlo Levi nel 1945, così in Ignazio Silone. Il suo mancato arrivo determina certo la dimensione di non-storia, ma innesca anche una ricerca di ragioni utopiche.

E a Carlo Levi, che aveva teorizzato l'assenza di Cristo (il suo *Cristo si è fermato a Eboli* non è altro che un teorema sulla latitanza di Dio, inteso come processo storico, nelle antiche aree

interne della Lucania) risponde trent'anni dopo Mario Pomilio con un libro a suo modo tellurico – *Il quinto evangelio* (1975) – dove si presuppone una spasmodica ricerca di Cristo nei luoghi che da Bobbio discendono verso l'Aquila e Sulmona fino alle Calabrie. Pomilio disegna una ragnatela di luoghi reali in cui avviene l'inseguimento di questo “vangelo del possibile”. Escludendo i luoghi extranazionali (soprattutto in Francia), tutti gli altri sono disposti lungo la dorsale appenninica: Vivario (Cosenza in Calabria), Casauria (L'Aquila, Abruzzo), Pescocostanzo (L'Aquila, Abruzzo), Antrodoto (Lazio), Spoleto (Umbria), Todi (Umbria), Gualdo Tadino (Umbria), Massafra (Taranto), Tortona (Piemonte), Bobbio (Emilia), Guardia Piemontese (Calabria), Archi (Abruzzo), Lanciano (Abruzzo). La geografia in cui permangono le orme di questo vangelo appartiene alle aree interne e, a parte Massafra, si compone di alture, dove è più facile trovare cenobi e monasteri. Pomilio scrive il suo libro come potenziale reazione al *Cristo* leviano; la sua è una sorta di risposta, a distanza di trent'anni, agli enunciati di una irreversibile negazione. E di fatto preannuncia un dato che la sovverte: Cristo è già arrivato sull'Appennino, occorre solo trovarne le orme. Nulla di più diverso si nasconde sotto il termine Cristo, in Levi e in Pomilio. Nel primo è la Storia (il senso del tempo, del legame tra causa ed effetti), nel secondo è la sacralizzazione della Storia.

2. Una lunghissima, metafisica attesa: *Il quinto evangelio*

In uno dei capitoli degli *Scritti cristiani* (1979), intitolato *Preistoria d'un romanzo*, Pomilio racconta che la genesi del suo libro va fatta risalire al 1968, anno in cui gli è capitato di imbattersi nelle traduzioni dei quattro Vangeli canonici, curate da Nicola Lisi, Corrado Alvaro, Diego Valeri e Massimo Bontempelli per l'editore Neri Pozza. Ciò che colpiva la sua attenzione, confessa, è aver constatato non solo quanto di vivo e di attuale continuasse a manifestarsi in ciascuno di essi, nonostante la distanza di secoli, ma anche la tenuta narrativa di quei testi, la struttura sintattica, l'immediatezza del tono e dello stile, tutti elementi capaci di resistere all'usura del tempo, anzi di ripresentarsi con veste nuova di stesura in stesura, di epoca in epoca, dando al lettore del secondo Novecento la sensazione di pagine intramontabili. Già l'anno successivo alle traduzioni di Neri Pozza, mentre Pomilio si trova in Abruzzo per le vacanze estive, comincia a prendere forma l'idea di un libro dalla struttura inusuale, sfuggente e perfino misteriosa, che doveva assomigliare a un «un insieme di lettere» – confessa ancora in *Preistoria d'un romanzo* – «scritte talora a distanza di secoli ma tutte convergenti in un unico

interrogativo e in un'unica vicenda, la ricerca d'un vangelo sconosciuto intravisto sempre, non raggiunto mai»⁵.

Il quinto evangelio, sia pure allo stadio embrionale, muove i primi passi sul finire degli anni Sessanta, proprio mentre in Italia va consumandosi l'epoca irripetibile del boom economico e all'orizzonte, complice la strage milanese di Piazza Fontana, si profilano le ombre inquiete del terrorismo. Apparentemente non sussiste alcun rapporto di parentela del romanzo con il suo contesto culturale. Tuttavia risulta impossibile non collegarne la matrice a quel sentimento di rinnovamento cristiano che si respira a partire dal Concilio Vaticano II, il grande evento conclusosi nel 1965, un vero e proprio snodo nei rapporti tra chiesa e progresso, tra mondo cattolico e sviluppo tecnologico. Nelle intenzioni iniziali di Pomilio, l'opera viene concepita sul modello del romanzo epistolare, sia pure di una tipologia inconsueta, essendo composto da lettere appartenenti a secoli distanti e redatte da mani diverse. Poi però la struttura subisce variazioni: le lettere si limiteranno a comparire nel primo e nell'ultimo dei capitoli, lasciando spazio a pagine che, negli anni prima e dopo il Mille, ricostruiscono una trama di rapporti tra pensiero razionale e slanci mistici, mettendo insieme testimonianze e suggestioni che riverberano qualcosa di cui non si può conoscere l'identità precisa se non per salti, per intuizioni, per richiami testuali, per intrecci di fonti, fino a giungere esattamente là dove Pomilio continua a condurre il lettore, vale a dire all'esistenza ipotizzata di un quinto vangelo, poco conta se realmente esistito o totalmente inventato.

Il cambio di strategia narrativa riguarda certo lo schema epistolare, ma è quest'ultimo l'espedito che prima attribuisce e poi sottrae materia al racconto. Ogni cosa ruota intorno al personaggio di Peter Bergin: un ufficiale dell'esercito statunitense che, durante la seconda guerra mondiale, si trova nella città di Colonia, distrutta dai bombardamenti, e nella canonica della Cattedrale vede confermare quel che aveva intuito al tempo in cui, prima del conflitto, svolgeva ricerche storiche. È lui il motore invisibile della vicenda, l'autore della lettera iniziale con cui, dalle macerie della Germania post-hitleriana, annuncia il ritrovamento delle fonti a un alto prelato della curia romana. Ed è sempre lui il personaggio-ombra di cui si annuncia la morte nella lettera finale, redatta da una ricercatrice universitaria, sua allieva, al termine dei quattordici capitoli che riproducono i documenti ritrovati, il frutto delle ricerche di Bergin. Il piano originario del libro (quello pensato come romanzo epistolare) è solo un canovaccio rispetto alla direzione che più tardi intraprenderà la stesura definitiva, eppure è già sufficiente per intuire i segni di una certa anomalia nell'impostazione, di un approccio inconsueto alla

materia da narrare. Ciò contribuirà a rendere l'opera un esperimento narrativo più che un lavoro rispettoso dell'ortodossia romanzesca, una scommessa dell'immaginazione che assume la forma di un grande puzzle filologico, dove tutto, fino all'ultima pagina, rimane in bilico tra menzogna e verità, dove a trionfare non è l'enunciazione di certezze, ma il sospetto di una scrittura apocrifa o, come avrebbe sottolineato lo stesso Pomilio in *Preistoria d'un romanzo*, il timore di aver messo in piedi una speciale «industria filologica»⁶.

Vero è che, tra anni Sessanta e Settanta, l'esercizio dell'impostura nei fatti letterari sembra prendere il sopravvento sulle narrazioni a carattere sociale che avevano segnato l'età del neorealismo e della società massificata. Ed è anche vero che su questo fronte lavorano, oltre allo stesso Manganelli, anche Leonardo Sciascia di *Il Consiglio d'Egitto* (1965), Vincenzo Consolo di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), Gesualdo Bufalino di *Dicerie dell'untore* (1981). Ma non è in tale direzione che bisogna guardare per trovare i compagni di strada di Pomilio, bensì piuttosto verso quel tentativo di recuperare il palinsesto della Storia come categoria interpretativa; tentativo che, solo per rimanere negli anni che stanno a corona di *Il quinto evangelio*, comincia con il capolavoro di Elsa Morante, *La Storia* (1974), e si consolida con *Il nome della rosa* (1980) di Eco. Con qualche notevole differenza però: senza l'approccio polemico della Morante nei confronti delle ingiustizie che la Storia ripropone ma non aiuta a risolvere e senza l'atteggiamento dottrinale-nomenclatorio di Eco, che colpevolizza la Storia e inscena un processo contro le sue istituzioni. *Il quinto evangelio* sembra fare da battistrada a *Il nome della rosa*: medesimo il periodo storico assunto a contesto, medesimo il panorama di riferimento (biblioteche, monasteri, eremi), medesimo addirittura l'uso vero o adulterato delle fonti. Saranno anche opere che procedono secondo traiettorie parallele, ma la differenza è vistosa e sta nella maniera in cui rapportarsi con il Medioevo: Eco per stigmatizzarne gli errori, Pomilio per rintracciare i semi di una speranza e vincere la malinconia della Storia, inclusi i fallimenti, le incomprensibili zone grigie che allontanano sempre di più la *civitas hominum* dalla *civitas Dei*. Riconoscere gli errori non vuol dire farne un dramma in astratto: gli errori sono dell'uomo, non della Storia. Su questo tema, Pomilio segna il punto di maggiore vicinanza con la tensione morale che appartiene a Manzoni, di cui forse nel Novecento egli è il vero erede. Come Manzoni, infatti, Pomilio crede in un tipo di narrativa intrisa di inquietudini morali, coerente con la formula del "componimento misto di storia e invenzione". Crede in un'idea di scrittura che utilizza gli strumenti del romanzesco per richiamare le eterne questioni che appartengono alla sfera dell'umano: il dolore e la salvezza, la lotta tra il bene e il male, il desiderio di utopia e il

rischio di fallimento. Ma c'è di più: nel manifestare una sensibilità manzoniana, Pomilio non fa che aderire a un progetto di letteratura che sembra passare indenne attraverso i programmi di destrutturazione tipicamente novecentesca e ribadire con altre parole ciò che aveva testimoniato tenendo a battesimo «Le ragioni narrative», un periodico fondato con lo scopo di difendere il romanzo contro le derive dello sperimentalismo.

Restano molto espliciti, prima e dopo *Il quinto evangelio*, i rapporti con Manzoni, a cui Pomilio dedicherà un romanzo, costruito anch'esso attingendo parte al rigore filologico, parte alla reinvenzione della realtà. E tuttavia nemmeno l'etichetta del romanzo storico, come prima quella del romanzo epistolare, funziona in maniera del tutto convincente. Molto probabilmente *Il quinto evangelio* è un'opera a sé disobbediente rispetto alle consuete modalità narrative, incline a stratificazioni stilistiche: «versetti non contenuti nei Vangeli canonici» – aggiungerà ancora nel capitolo degli *Scritti cristiani* – «novelle e leggende popolari [...], lettere, versi, confessioni, epigrafi, documenti d'archivio, pagine a sapore mistico»⁷. La sensazione è che Pomilio abbia abdicato all'idea tanto di un romanzo epistolare quanto di un romanzo storico, rinunciando a inserire il suo libro in un determinato genere letterario per virare con maggiore libertà nella direzione del non-romanzo o dell'antiromanzo. E questo gioco immaginativo rende problematico il tipo di approccio nei confronti di una materia con cui non così facilmente capita di imbattersi nel corso del Novecento. In effetti qualcosa sfugge quando si cerca di individuare un ordine e l'impressione è che si resti sulla soglia di una lunghissima, metafisica attesa: trovare il vangelo che non c'è e che si spera appaia da un momento all'altro. Peter Bergin e i suoi discepoli, più che indagare archivi, sono stati «pellegrini di sogni», volendo usare una definizione dell'allieva statunitense quando scrive al segretario della Pontificia Commissione Biblica. «Ciascuno di noi» – aggiunge – «una volta almeno, aveva avuto l'impressione d'esser vicino a scoprirlo, ciascuno subito dopo s'era dovuto convincere che esso era una specie di meta mobile, ovvero il simbolo di qualcos'altro: in breve, un miraggio, come soleva chiamarlo Bergin»⁸. In nome di questo miraggio, Pomilio porta il lettore a spasso nei secoli dell'alto e del basso Medioevo, lo conduce per i luoghi più impervi delle aree interne – il libro è anche il racconto di un'Italia appenninica, percorsa da linee verticali, a dimostrazione del fatto che Dio, se parla, sceglie le montagne per manifestarsi –, lo spinge su questioni teologiche e filosofiche, lo introduce in monasteri e biblioteche alla ricerca di tracce vere o presunte di questo quinto vangelo, mescola citazioni, rimandi, annotazioni per inseguire qualcosa di cui non si ha testimonianza diretta, eppure lo si percepisce come necessaria per ogni vicenda umana.

Ma siamo così sicuri che Dio parli? E se non fosse che un'inutile illusione la ricerca di questo libro misterioso? Il dubbio ci fa stare in bilico o come su una soglia. Ammettiamo che sia esistita, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, una linea di scrittori non riconoscibili nella divisione fra apocalittici e integrati, individuata da Eco nell'omonimo saggio del 1964. Ammettiamo pure che le questioni della modernità, così come sono state declinate in Italia prima e dopo il boom economico, abbiano generato piste alternative sia alla cosiddetta letteratura del rifiuto (quella che si opponeva con atteggiamenti corrosivi al diffondersi della tecnologia), sia all'utopismo urbano che faceva capo a Calvino. Se qualcosa del genere si è verificato, di sicuro avrebbe avuto in Pomilio il capofila perché il cardine del suo discorso sta nei pronunciamenti a favore di un cristianesimo dalla forte vocazione laica, in quella particolare nozione di dissenso con cui egli si è posto di fronte ai risultati dei due secoli di storia cristiana, certo non per negarla o esautorarla, ma per travalicarne i risultati, per rifondare su altre regole il sentimento del vivere comunitario e dare azione compiuta alla voce inascoltata del Vangelo.

Sottolineare la natura profetica e politica di *Il quinto evangelio* non significa sminuire i vincoli di parentela con l'entroterra religioso (che sono infiniti, inossidabili e fino a qualche decennio fa addirittura facile pretesto di ghettonizzazioni culturali), semmai rileggerli quale manifesto di una lontananza da tutto ciò che si definisce civiltà contemporanea. Non condividere i caratteri di un'epoca vuol dire scegliere una strada di implicita disubbidienza. A suo modo, Pomilio è stato disubbidiente e, senza ricorrere ai clamori della protesta e della rabbia, ha fatto suo il protocollo delle responsabilità morali che gravano sugli intellettuali, impegnandosi a cercare non il senso dell'essere ma il senso del fare, a seguire cioè non tanto la tentazione mistica quanto la ricerca di una visione. In ciò risiede la complessità e il fascino di una proposta affidata a un romanzo come *Il quinto evangelio* che ci dice di una persona in conflitto latente con il tempo presente. Pomilio non si è mai mostrato propenso ad accettare i segni di un quotidiano costellato da miti effimeri, né ha mai consegnato il proprio lavoro alla dimensione della testimonianza. Piuttosto ha preferito dimenarsi tra male individuale e catastrofe collettiva, trovando appigli nella tradizione francese dei Bernanos e dei Maritain. Questo spiega anche il motivo per cui fare letteratura equivale per lui a indagare nei territori della speranza, cercare un progetto alternativo ai limiti e alle inadempienze dentro cui nascono e si cancellano i destini degli individui. «Certamente il quinto evangelio è *anche* la storia d'una lunga eresia» – dichiara in fondo ai capitoli l'allieva di Peter Bergen rivolgendo alla curia romana. E continua:

e parimenti esso è *anche* il ramo verde della Chiesa, di continuo reciso e di continuo rifioriente, è *anche* la perpetua utopia del Regno, è *anche* l'emblema della fuga in avanti impostaci per sempre dalla parola di Cristo. Solo che la ricerca d'un quinto vangelo reale, tangibile, d'un vero libro insomma, non è stata soltanto una scommessa con l'impossibile, come in fondo lei sembra dire. È vero semmai che essa includeva *anche* il bisogno velleitario quanto si vuole, visionario quanto si vuole, di rincorrere un'evidenza per incontrare una speranza⁹.

«Rincorrere un'evidenza per incontrare una speranza» può essere uno slogan che racchiude il senso di un'esperienza tanto storico-filologica quanto mistico-utopica. E non c'è da meravigliarsi che in questo frammento torni con insistenza l'avverbio «anche»: addizionare, aggiungere, annettere sono elementi di una poetica che interroga i destini futuri di ogni individuo. È lì che Pomilio va scovato, all'incrocio delle strade che dalla delusione della Storia conducono nel punto geografico dove i singoli uomini erigono un altare al Dio che si nasconde, al Dio che non si fa conoscere. E tuttavia, pur nel silenzio di un Novecento che ci ha resi orfani, egli ce lo racconta nella forma di un travagliato, lunghissimo esame di coscienza che attraversa mille anni, ce lo consegna come lascito di una rivelazione non ancora conclusa, alla luce del fatto che Dio, per tutti, non è la soluzione ai problemi, ma il problema.

3. Apocalissi e rivelazioni

«Il mondo che *non deve* finire uscirà vittorioso dalla ricorrente tentazione del mondo che *può* finire, e la fine di *un mondo* non significherà la fine *del mondo*, ma, semplicemente, *il mondo di domani*»¹⁰. La mano che redige queste parole è quella di Ernesto De Martino in uno dei tre articoli radunati sotto il titolo di *Oltre Eboli. Tre saggi* ed è quanto di più distante dal profilo oleografico dell'etnografo che si accingeva a visitare il Mezzogiorno delle aree interne, restituendolo alla nozione di mito subalterno. Piuttosto è il punto di vista di chi osserva una frattura inevitabile che determina un atteggiamento di rottura con ciò che sta prima e che i fatti storici costringono a superare. Oltrepassare la frontiera di Eboli, nel contesto del tempo a cui risale questo testo (gli anni Cinquanta) assumeva il significato di una discontinuità, ma non era un grido di allarme, semmai un progetto di rinascita, un credere cioè che le epifanie apocalittiche fossero da intendere sotto forma di risorsa anziché annuncio di catastrofe. La dimensione apocalittica resterebbe insomma una sterile tragedia se non aprisse, in chiave morale, la prospettiva di una rivelazione. Qui occorre rivisitare il concetto di utopia. In soccorso giunge un recente libro di Vito Teti: *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*. A

dispetto di una tradizione occidentale che assegna all'antico *nóstos* un significato malinconico, una sorta di reazione al nuovo, la nostalgia di cui parla Teti potrebbe rappresentare l'antidoto della fine proprio perché si colloca a metà strada tra acquisizione del disastro e tensione costruttiva, scommettendo sulla sua credibilità non quando interpreta se stessa quale «lacrimevole archeologia dell'abbandono» – scrive Teti –, ma quando reagisce alla tirannia del presente trasformandosi in una vera e propria matrice utopica¹¹. Nostalgia, dunque, non come rammarico di un tempo finito, ma rammarico per un'idea di sviluppo soffocata, per una determinata direzione mai scelta. Nostalgia per un'utopia mancata, dunque, per una Storia rimasta deserta e non fiorita. Può suonare strana un'affermazione simile, eppure si tratta di un principio che veniva enunciato una quarantina d'anni fa da Mircea Eliade e che Teti fa suo ricordando come le società premoderne non avessero alcun passato da rimpiangere, soltanto futuro da attendere. È questa ansia di futuro a conferire al personaggio di Peter Bergin, nel duomo di una Colonia bombardata (un'apocalisse come era stato per la città di Troia), la dimensione di utopia, a indicargli la direzione, come al termine del libro avrebbe scritto la ricercatrice Anne Lee al segretario della Pontificia Commissione Biblica, che consisteva nel «rincorrere un'evidenza per incontrare una speranza»¹².

GIUSEPPE LUPO

Note

¹ I. SILONE, *Romanzi e saggi. II. 1945-1978*, a cura e con un saggio introduttivo di B. Falcetto, Mondadori, Milano 1999, p. 555.

² Ivi, p. p. 915.

³ Ivi, p. 823.

⁴ ID., *Romanzi e saggi. I. 1927-1944*, a cura e con un saggio introduttivo di B. Falcetto e una testimonianza di G. Herling, Mondadori, Milano 1998, p. 136.

⁵ M. POMILIO, *Scritti cristiani* [1979], nuova edizione accresciuta, a cura di M. Beck, prefazione di G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 2014, p. 98.

⁶ Ivi, p. 100.

⁷ Ivi, p. 101.

⁸ M. POMILIO, *Il quinto evangelio* [1975], introduzione di G. Lupo, Bompiani, Milano 2022, p. 343.

⁹ Ivi, pp. 345-346.

¹⁰ E. DE MARTINO, *Oltre Eboli. Tre saggi*, a cura di S. De Matteis, E/O, Roma 2021, p. 93.

¹¹ V. TETI, *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*, Marietti, Bologna 2020.

¹² M. POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., p. 346.

QUATTRO DOMANDE SU POMILIO:
INTERVISTA AD ANDREA TARABBIA E FILIPPO TUENA
DI DALILA COLUCCI E RAFFAELLO PALUMBO MOSCA

1. Che tipo di riferimento è (o è stato) per la tua scrittura Mario Pomilio? Qual è la sua opera per te più importante? E, in particolare, come credi che la sua modalità di rappresentazione del mondo – fondata su «un particolare senso della storia e un particolare concetto della ragione» (*Il discorso interrotto*, 1962) – e la sua idea di romanzo come «strumento di conoscenza totale, [...] in rapporto aperto con l'uomo» (*Dialecto e linguaggio*, 1960) abbiano influito sul tuo modo di concepire e sviluppare il genere romanzo?

Andrea Tarabbia: *Il quinto evangelio* è stato uno dei sottotesti fondamentali per la costruzione della struttura del mio *Madrigale senza suono*. È stato letteralmente uno dei libri che ho tenuto sulla scrivania durante i mesi in cui ho scritto il romanzo: *Madrigale* comincia con una lunga lettera “apocrifa” e dai toni piuttosto narrativi che è, se non un calco, almeno un omaggio alla lettera inaugurale del *Quinto evangelio*. Il mio testo contiene alcune “spie” di questa scelta: le prime parole del romanzo («Caro signore») sono una

citazione esplicita dell'incipit di Pomilio; vengono da Pomilio anche una delle frasi di chiusura della lettera di Stravinskij («saranno comunque parole strappate al silenzio») e, più in generale, l'idea di costruire un apocrifo interrotto da certe parti in corsivo che servono da commento e ne sono, di fatto, il contrappunto. Si tratta insomma di un debito decisamente rilevante, ma più relativo alla forma, al *modo* di raccontare, che al contenuto.

Filippo Tuena: I due libri di Pomilio che ho letto contestualmente alla loro uscita, credo siano quelli della sua produzione che più si avvicinano alla mia scrittura. Mi riferisco a *Il quinto evangelio* e *Il Natale del 1833*, dove l'utilizzo di materiali storici o pseudo storici costituisce l'intelaiatura della narrazione. La sua esperienza mi è stata estremamente utile durante la stesura de *La grande ombra*, il romanzo che ho scritto su Michelangelo e che si basava quasi esclusivamente sull'elaborazione del carteggio e di testimonianze coeve. Come dicevo, quei suoi libri li ho letti alla loro uscita. Soprattutto il *quinto evangelio* ha coinciso coi miei studi universitari. La cattedra di Walter Pedullà che seguivo si occupava essenzialmente di autori più sperimentali. Su tutti Stefano D'Arrigo e il suo *Horcynus Orca*. Dunque Pomilio rappresentava un caso particolare, una sorta di sperimentatore su materiali classici, interessante in quanto contraddiceva a suo modo e in maniera quasi solitaria sia il romanzo tradizionale che quello d'avanguardia. È un po' quel che è accaduto ai miei libri. Mi dicono spesso scrittore solitario anche se poi credo di condividere con diversi autori la non appartenenza a generi.

2. Nel più ampio contesto della letteratura italiana contemporanea – sempre più dominato da forme spurie (di non-fiction e auto-fiction) – dove si colloca, a tuo parere, la lezione di Pomilio, la sua disposizione saggistico-riflessiva verso la realtà (intesa come storia e cultura, cronaca e documento) e al tempo stesso la finzione (adoperata come indispensabile strumento simbolico e significante)?

Andrea Tarabbia: Pomilio è di fatto un precursore di tutte le tendenze, siano esse “spurie” o “saggistiche”, del romanzo italiano contemporaneo: penso di nuovo, naturalmente, al gioco di apocrifi e all'intaglio di finti documenti che dà forma al *Quinto evangelio*, ma anche al *Natale del 1833*, alla domanda ottocentesca che lo innerva («Se esiste Dio, perché esiste il dolore?») e che però è indagata con uno sguardo e un metodo che

ottocenteschi non sono – quel fare meditativo, saggistico, quell'intreccio di documento e finzione che è manzoniano nello spunto ma contemporaneo nella realizzazione. Pomilio è un autore che, quaranta, cinquant'anni fa, ha subodorato il futuro del romanzo e ha provato a scriverlo. Il punto vero e doloroso è quanto della sua lezione sia stato assimilato dagli autori di oggi. Detto in altri termini: i suoi libri oggi vengono letti dagli scrittori italiani? Quasi per nulla, temo. È una cosa paradossale: ha temi, lingua, forme, motivi che sono propri del modo di fare letteratura oggi, scrive su Manzoni e su Dio, ha vinto i grandi premi, sta con agio accanto a certi suoi contemporanei che sono rimasti (Sciascia, Morante, Ortese), eppure vive appartato, è poco letto. Forse il problema è che è cattolico, si sente un moralista del Settecento e si muove con una pacatezza che non fa scandalo.

Filippo Tuena: A essere sincero non mi sembra che tra le nuove leve si presti molta attenzione all'esperienza di Pomilio. O forse sono io a ignorare autori che lo prendono a modello o almeno a suggeritore di opzioni narrative. Potrei fare nomi di autori contemporanei (uno è Tarabbia che con me risponde a queste domande). Ne potrei citare un altro come Edgardo Franzosini, che potrebbe avvicinarsi a Pomilio per l'attenzione che dedica alla storia, anzi alle cronache e al documento, risolvendo la narrazione attraverso lo stile e la curiosità. Ma, ecco, ripeto, ma il mio è uno sguardo marginale perché le mie letture di narrativa contemporanea sono legate a fattori casuali e non frutto di un metodo diciamo 'accademico'. Anche le osservazioni che posso esprimere rispondendo a queste domande derivano da una sorta di atteggiamento 'antiaccademico', molto legato all'esperienza empirica di lettore. Forse come scrittore sono più rigoroso di quanto lo sia come lettore. Tuttavia mi augurerei che il ruolo della scrittura di Pomilio potesse avere un peso rilevante.

3. Veniamo ora alla "questione della lingua", che per Pomilio è essenziale, così come è essenziale una scelta stilistica che non sia mai né pura mimesi del parlato né pastiche linguistico espressionista, ma operazione omogenea dal valore sempre metaforico: ovvero sempre significante, capace di scavare nelle cose, di giudicarle (trasfigurarle, a volte), mettendole perpetuamente in discussione. Cos'è per te lo stile e quali sono gli strumenti su cui si fonda?

Andrea Tarabbia: Ho recentemente riletto un vecchio saggio di Danilo Kiš in cui dice che «il tema dei miei libri è lo stile»: ogni libro, qualunque sia il suo argomento, dice il modo in cui viene scritto, parla continuamente di sé

stesso, della sua forma. Questo mi pare uno dei grandi *Leitmotiv* di Pomilio, nei due romanzi che ho già citato così come nella *Compromissione*. Ma guarda per esempio come comincia un'opera sua minore, per così dire, *Il cimitero cinese*: «Senza perdere d'occhio la strada, che correva adesso a saliscendi su una campagna tutta gobbe verdi orlate di tetti magri e grandi ciuffi d'alberi: "Per favore" mi chiese "m'offrite una sigaretta?"» – hai visto quando arriva quel *mi chiese*? Arriva dopo che il narratore ha stabilito *dove* si trovano i personaggi, com'è fatto l'ambiente che li circonda (la strada che sale e scende, le colline come gobbe verdi e quei bellissimi tetti *magri*) e soprattutto dopo che, *per prima cosa*, ci ha detto che chi parlerà lo farà *senza perdere d'occhio la strada*. Insomma, con tre colpi di penna, Pomilio ci ha già detto il motivo del romanzo – l'incapacità di uscire dall'ossessione della guerra: è il 1951, siamo in tempo di pace, ma i personaggi sono ancora ossessionati dalle bombe; dunque *prima* di fare qualunque cosa si guardano attorno (e grazie a questo noi che leggiamo veniamo a sapere com'è fatto l'ambiente), *poi* possono agire. E in questo processo, Pomilio trova il modo di infilare un aggettivo apparentemente assurdo (*magri*), che dice però, se vuoi, di un contesto di miseria. E solo a questo punto, dopo aver stabilito queste coordinate, che sono per così dire storiche e morali, c'è un piccolo colpo di scena: veniamo a scoprire che a guardarsi intorno e a scroccare la sigaretta è una *lei*: «Le scelsi una sigaretta e gliela porsi già accesa». È una cosa piccola, marginale se vuoi: ma dice di uno stile, e dell'atteggiamento con cui uno scrittore affronta la pagina.

Filippo Tuena: In occasione del convegno mi sono riletto *Il quinto evangelio* e ho notato la singolare scelta stilistica di uniformare la trascrizione dei vari pseudo-documenti, di epoche lontanissime tra loro, in una scrittura che non fosse imitativa ma tendesse a uno stile comune come se in realtà noi leggessimo non gli pseudo-documenti ma la traduzione che ne fa il protagonista del libro. Come se tutto quel materiale fosse filtrato da un unico sguardo. Mi è sembrata una scelta singolare, molto *understatement* ma direi pertinente al carattere dello scrittore abruzzese. Insomma, indirizzare la lettura non verso un funambolismo letterario ma verso la costruzione di una visione unitaria, come se *Il quinto evangelio* sorgesse poco alla volta da una nebbia che avvolge il lettore e che lo portasse a dire: l'ho dimenticato, ma questo mi riguarda.

A questa risposta mi sembra doveroso aggiungere una postilla. Forse è una semplice battuta, ma io faccio coincidere con due termini apparentemente antitetici le matrici di ogni attività artistica, compresa la letteratura,

evidentemente. A chi mi chiede cosa muove la mia scrittura rispondo inevitabilmente: passione e stile. Se il primo termine attiene, anche pomilianamente, al vissuto – cos'è insomma che mi muove a scrivere? un incontro con una personalità? la scoperta di un'opera d'arte? un'esperienza personale che si tramuta in qualcosa di generale (o a cui vorrei dare un valore generale)? –, col termine stile esprimo, anche qui pomilianamente, la fiducia nella letteratura, nell'arte, e la possibilità che attraverso lo stile la mia esperienza personale si tramuti in esperienza condivisa col lettore. Senza una consapevolezza del lavoro che si compie sullo stile non è neppure immaginabile un punto d'incontro tra scrittore e lettore, tra artista e spettatore. Occorre che lo stile sia riconoscibile dal lettore, che venga condiviso, tanto da suscitare un sentimento di fiducia che è alla base di ogni rapporto tra autore e lettore. E intendo che la fiducia dev'essere un sentimento reciproco, bidirezionale. Dall'uno verso l'altro e viceversa.

4. Che valore testimoniale – nel senso davvero pomiliano del termine – credi abbia la letteratura e come questo si riflette sul tuo modo di raccontare?

Andrea Tarabbia: Difficile rispondere. Io credo che la letteratura abbia valore come pratica che testimonia del suo tempo... a patto che non venga scritta con l'idea specifica di esserne testimone. Non leggo Tolstoj o Flaubert per sapere come si comportava un russo o un francese negli anni in cui i loro libri sono ambientati. È chiaro che posso ricavare dai loro testi delle indicazioni in questo senso, ma non mi interessa, anzi: penso che se facessi questo li sprecherei. I libri che sono stati scritti esplicitamente per “raccontare il proprio tempo”, paradossalmente, non hanno passato la prova del tempo: è il destino degli scrittori legati a certe correnti – penso al realismo socialista, che adesso suona buffo o sinistro, e che si legge per così dire con occhio sociologico, e al fatto che nessuno è disposto, oggi, a considerare, che so, Gladkov o Kataev artisti del livello dei Bulgakov o dei Platonov. Io vengo considerato uno scrittore molto letterario, “alto”, e mi sta bene: i miei libri sono pieni di citazioni, sono “libri di libri”. Ma poi, se li metto in prospettiva, vedo che ho scritto un romanzo sul terrorismo, uno sul neofascismo, un saggio sull'eutanasia nel nostro Paese, uno sul messianismo in Russia in rapporto alla guerra in Ucraina – insomma vedo che ho parlato del mio tempo molto più spesso di altri autori che sono considerati più “testimoni del tempo” rispetto a me. Ecco, forse la differenza è che nessuno dei miei libri è nato per essere un trattato di sociologia sotto mentite spoglie, ma tutti o quasi partono da quello che mi succede attorno, vi cercano, passami il

termine, un interrogativo morale (l'equivalente agnostico della domanda su Dio e sul dolore sottesa al *Natale del 1833* di cui si parlava prima) e iniziano una sorta di indagine che è condotta in modo narrativo. Chiara Valerio tempo fa mi ha detto una cosa a cui non avevo mai pensato, ma su cui sono d'accordo: ogni mio libro nasce attorno a un "oggetto culturale" e da lì si sviluppa. Mi piace questa cosa: e in fondo, forse, un po' assomiglia a quello che faceva Mario Pomilio.

Filippo Tuena: Sebbene sia considerato uno scrittore cattolico, trovo in Pomilio una laicità singolare e rara tra i suoi contemporanei. Io ricordo sempre l'esortazione che mi faceva quello che considero il mio maestro (anche se poi ho sviluppato una scrittura diversa da quella che propugnava). Giuseppe Pontiggia esortava sempre a 'stare sulla pagina' che è un atteggiamento che attiene al rigore, alla misura, alla 'laicità' della scrittura. Cerco di rispettare questa esortazione proprio perché ritengo che la scrittura debba operare nell'ambito della realtà e debba cercare di affrontare la realtà attraverso lo stile. Penso a un libro molto letterario che ho scritto anni fa, e che per molti è il mio migliore, *Le variazioni Reinach*. In quel testo ho provato a raccontare una vicenda storica attraverso uno stile letterario, attraverso la ricerca di una sintassi particolare. Ecco, credo che la letteratura debba raccontare la storia (qualsiasi storia) cercando nello stile la maggior chiarezza e profondità possibili e individuare quei punti che una scrittura piana non può evidenziare. In questo rispondo qui in parte alla domanda precedente. Può sembrare un'utopia ma ogni opera narrativa mi sembra debba rispondere a questo imperativo. Scavare, attraverso lo stile, le ragioni prime di ogni evento che si vuol raccontare. Chiudo con una citazione dalla *Peste* di Camus di fronte al disorientamento procurato dall'epidemia: «l'essenziale era far bene il proprio mestiere». C'è poco altro da aggiungere.

LETTERATURA

PENSIERI NUOVI PER COSE VECCHIE: IL COMPUTER, LA RETE, I LIBRI E LA LETTERATURA

L'ubiquità di internet, la disponibilità di massa di interfacce mobili di lettura/ scrittura e una società e un'economia incentrate sulla digitalizzazione e sui dati generati dagli utenti e processati dalle app degli smartphone costringono a riconsiderare il perimetro epistemologico e tecnologico della letteratura quale forma di comunicazione. A partire dal romanzo di Dave Eggers, The Every (2022), e tenute in conto la perdita della specificità di codice, la socializzazione e la personalizzazione dei testi che nascono sulla (e per la) rete e le sue applicazioni, questo contributo propone tre linee di ricerca su una letteratura "postdigitale": una rivisitazione della definizione di ipertesto da collegare in maniera stringente alla definizione di testo informatico; un approfondimento della piattaformizzazione delle storie, che i social media avocano a sé nel genere delle stories; un'analisi delle forme di resistenza di quella letteratura che incorpora e rivendica, sulla pagina stampata, un'estetica digitale.

The ubiquity of the internet, the mass availability of mobile reading/writing interfaces and a platform society centered on digital data generated by users and processed by smartphone apps force us to reconsider the epistemological and technological perimeter of literature as form of communication. Starting from Dave Eggers' novel, The Every (2021), and taking into account a born-digital text that loses code specificity and gains socialization and personalization, this article proposes three lines of research on a post-digital literature: a review of the definition of hypertext to be strictly linked to the definition of computer text; an in-depth analysis of the platformization of stories, which social media embed as a genre; an analysis of the forms of resistance of literature that incorporates and claims for itself, on the printed page, a digital aesthetic.

Immaginiamo per un attimo che lo spazio della nostra libreria sia esaurito, che gli scaffali della nostra personale biblioteca non possano più accogliere altri libri. Niente romanzi, niente saggi, niente riviste né giornali o fumetti o dizionari. Come successe a Umberto Eco¹, quei segni stampati su dozzine di milioni di pagine di carta metterebbero a rischio addirittura la statica della nostra abitazione: il pavimento crollerebbe sotto il peso della cultura e sprofonderebbe nell'appartamento sottostante. Fresco del successo ottenuto dalle vendite del suo romanzo *Il nome della rosa*, Eco traslocò in un'abitazione in cui la sua collezione *borgesiana* fu messa in sicurezza – sua propria e dei vicini. Ma che cosa succederebbe a noi se non potessimo permetterci il lusso di pagare l'aumento della metratura e della struttura e trasferirci in una casa più spaziosa, accogliente e stabile? Che cosa ne sarebbe di quegli oggetti venerati come feticci, simboli ma anche realtà concreta della nostra stessa memoria, una memoria che però minaccia (letteralmente) di seppellirci? Dovremmo scegliere che cosa tenere e che cosa buttare, adottare un criterio di selezione, ma qualunque metro applicassimo amputerebbe un ricordo, una rete di relazioni e associazioni temporali, spaziali ed emotive che quel libro, quei libri attiverebbero oltre lo specifico del loro contenuto, al di là del valore letterario, formativo o economico. La scelta ci lascerebbe in preda allo stress, perché molti di quei fogli stampati e rilegati, che scopriamo di non sfogliare da anni, potranno tornarci utili in un futuro imprecisato, se è vero che in un momento della nostra vita passata hanno avuto (devono aver

avuto) un senso: ce lo dice la loro stessa presenza. Contro ogni logica, a dispetto della nostra stessa sopravvivenza, saremmo inclini a non dare via nulla, anzi continueremmo ad ammassare altri libri su quegli scaffali, insieme a tutti gli altri oggetti che dimostrano il nostro passaggio nel mondo e quello dei nostri antenati prima di noi: fotografie, giocattoli, souvenir, macchine da scrivere, computer obsoleti, macchine fotografiche inutilizzabili, cartoline, LP, CD, DVD, videocassette, musicassette si accumulerebbero sfidando l'ordine del mondo fisico che dovrebbe contenerli e scombinando ogni criterio di ordine logico funzionale alla loro ricercabilità. Davanti e intorno a noi, la biblioteca del nostro mondo sarebbe inaccessibile e disorganizzata, quando anche non mettesse a rischio la tenuta delle pareti e dei pavimenti, sarebbe inservibile: una memoria maniacale eppure rassicurante.

Clinicamente, la tendenza a un accumulo patologico si associa a un disturbo chiamato «disposofobia», dall'inglese *to dispose*, smaltire, buttare. *The Every*, la big tech multinazionale fittizia al centro dell'omonimo romanzo di Dave Eggers², ritiene che in mondo digitalizzato e *smart* la disposofobia sia una condizione quanto mai grave e inammissibile: il mondo, se vuole salvarsi, non può continuare a fabbricare e tenere «cose», semmai solo «pensieri». Uno scanner gigantesco effettua una copia digitale e tridimensionale di tutto, l'intelligenza artificiale data, etichetta, descrive ogni copia (una foto di un Natale in famiglia nel 1974, con il nonno e lo zio; una coperta da neonato del 1969; uno stereo del 1980) e, alla bisogna, una stampante 3D (venduta da *The Every*) in ogni abitazione privata riprodurrà l'oggetto scannerizzato, mentre un nastro trasportatore di quelli utilizzati negli aeroporti per caricare i bagagli nella stiva degli aeroplani condurrà la copia originale verso l'inceneritore. «Facciamo una foto, e la roba sparisce. Una cosa in meno a occupare il mondo», dice Winnie, la tutor che spiega alla neoassunta Delaney, la protagonista del romanzo, il funzionamento del programma «Pensieri Non Cose», le cui operazioni si svolgono in una fabbrica dismessa, tempio riconvertito di un'epoca ottocentesca³.

«Pensieri Non Cose»: è evidente come l'ispirazione dello scanner di Eggers che digitalizza il mondo fino a eliminare ogni traccia di materialità fisica sia debitrice in prima istanza del programma, attivo dal 2004, di Google Books, ora denominato *Library Project*⁴. In quasi venti anni Google, in cui si sublimano insieme a quelle di Apple, Facebook, Amazon e Microsoft⁵ le caratteristiche aziendali di The Every, ha digitalizzato oltre 40 milioni di libri stampati nel mondo. Siamo ancora lontani dall'obiettivo dichiarato della totalità, se è vero che nel 2010 la stima contava quasi 130 milioni di libri⁶ e se è vero che l'operazione della multinazionale fondata da Larry Page e Sergej Brin ha incontrato le prevedibili resistenze degli editori gelosi dei diritti d'autore (o sarebbe più pertinente dire del diritto di copia: *copyright*), ma il Progetto Biblioteche, così come l'iperbole romanzesca ma – attenzione – non distopica di «Pensieri Non Cose», è la testimonianza di un rapporto inedito tra l'umanità e la sua cultura, un rapporto in cui la smaterializzazione in bit si impone addirittura eticamente sulla materialità delle cose da possedere e da fare⁷. Il romanzo di Eggers è carico di paradossi sulla preferibile sostenibilità morale e ambientale di un mondo digitalizzato, analizzato, processato e restituito in output – migliorato, anzi: *salvato* – dagli algoritmi di intelligenza artificiale. Un mondo la cui esperienza resta da vivere solo tramite applicazioni ad hoc e ad personam: contro il turismo di massa, l'inquinamento del trasporto aereo, la gentrificazione delle città più visitate al mondo, «Stop+Lük»⁸, un assistente virtuale per visitare città d'arte e bellezze naturalistiche senza bisogno di partire e spostarsi dalla poltrona di casa⁹; per diagnosticare in tempo autismo e altri disordini neurologici, nonché ottimizzare messaggi pubblicitari e sceneggiature e scelta degli attori delle serie televisive, «Iris Tracking», una telecamera a raggi infrarossi sempre accesa sul dispositivo che registra l'ordine gerarchico in cui gli occhi dell'utente fissano e seguono i segni e le immagini sullo schermo¹⁰; contro la violenza domestica e gli abusi sui minori, «HereMe», un assistente vocale¹¹ sempre in ascolto e collegato alle centrali di polizia pronte a intervenire ogni volta che l'algoritmo segnali un allarme di un pericolo imminente in un'abitazione privata o una scuola¹². La satira di Eggers, come la digitalizzazione di ogni aspetto delle nostre vite quotidiane, non risparmia la letteratura, come è facile immaginare. A cominciare dal paratesto

dell'indice, dove ognuno dei quarantacinque capitoli del libro è accompagnato da un improbabile tempo necessario alla lettura, da un'assurda percentuale di compatibilità con il lettore e un astruso punteggio finale, fino al capitolo *Come leggere questo testo*¹³, l'arte di raccontare storie (così come ogni altra arte) è ridotta a un insieme di ideali da convertire in metriche di analisi, ingredienti dai quali ricavare una ricetta artificialmente intelligente che assicuri il successo a ogni autore di ogni romanzo. Nel programma «TellTale», tempi di lettura di un libro, tasso di abbandono prima della fine, salti di pagine si trasformano da comportamenti o abitudini individuali e soggettive in *data points* che forniscono indicazioni strutturali e contenutistiche sulle decisioni editoriali, sul genere, la connotazione dei personaggi, quali (e quanti) temi da trattare, il numero massimo di pagine della storia da scrivere¹⁴. O da riscrivere. Perché, per esempio, sopportare in *Jane Eyre* la presenza di quella figura «inquietante e deprimente» di Grace Poole, se i dati rivelano che i lettori preferirebbero più pagine dedicate alla relazione della protagonista con Mr Rochester? Perché permettere ancora a Jules Verne di sprecare pagine su pagine di descrizione di tecnologie obsolete, se «i libri che ti sparano idee a destra a sinistra sono sempre risultati depreferiti»?

Certo, contro la resistenza ottusa e perniciosa di un libro di carta a fornire dati utili che non siano quelli delle vendite di copie, servirebbe una transizione definitiva verso l'e-book, che pure sembra lontana dal compiersi¹⁵, ma che lo scenario tratteggiato per la letteratura da Eggers sia più vicino a un presente imminente piuttosto che a un futuro lontano lo dimostrano i progressi di modelli automatici di conversazione e scrittura come ChatGPT (*Chat Generative Pre-trained Transformer*): la macchina riceve informazioni, le apprende e impara a scrivere sempre meglio (e a disegnare e a guardare e a parlare¹⁶). Sebbene il discorso intorno alle pratiche di *machine learning* e alla generazione di intelligenza artificiale esuli dagli obiettivi di questo lavoro¹⁷, l'evoluzione del «trasformatore generativo pre-istruito» prova che viviamo in un tempo in cui la digitalizzazione e la datizzazione di ogni aspetto del pensiero e dell'agire umano¹⁸, l'ubiquità della rete di computer e la disponibilità globale di interfacce mobili di lettura e scrittura¹⁹, la *piattaformizzazione* di una società e di

un'economia che ruota intorno ai dati generati dagli utenti e processati dalle app²⁰ stanno provocando un «cambio nel ruolo dominante all'interno della correlazione tra mente e tecnologia»²¹. Esce la mente alfabetica, entra la mente digitale: la prima, legata al paradigma logico-sequenziale della scrittura alfabetica e – nella sua configurazione tecnologica più avanzata – alla rivoluzione tipografica; la seconda, legata al paradigma binario-associativo del computer e all'avvento di internet e dei media digitali. Nonostante la concorrenza di radio e soprattutto cinema e televisione, che hanno sottoposto la scrittura al dominio dell'immagine, la Galassia Gutenberg era riuscita comunque a mantenere un ruolo prestigioso, se non centrale, quale istituzione culturale, in quanto la filiera di produzione, selezione e distribuzione del proprio specifico artefatto (il libro) continuava a innestarsi in una logica ancora del tutto coerente con i «media elettronici» concorrenti – la logica del *broadcasting*, la trasmissione da uno a molti, dal centro abilitato a scrivere (a trasmettere) alla periferia abilitata a leggere (a ricevere il segnale). Nel sistema mediatico del XX secolo vigeva ancora, per usare una metafora giuridica, un principio di separazione dei poteri dei mezzi di comunicazione: un principio di equilibrio (per quanto variabile) in base al quale ogni medium condizionava e limitava l'altro tramite l'esercizio delle proprie funzioni specifiche. Con internet e il web i vincoli di separazione e delimitazione non reggono più, i vecchi media entrano in rotta di collisione con i nuovi e gli uni convergono negli altri²². È un cambiamento culturale profondo, perché la convergenza attiene non soltanto alla dimensione degli strumenti ma agli stessi comportamenti e alle stesse aspettative di coloro che prima erano lettori, spettatori, ascoltatori e ora diventano – in una parola – utenti, abilitati a interagire con un flusso di contenuti che attraversa transmedialmente tutte le possibili piattaforme di distribuzione. A partire dal web 2.0, i testi – e mai come nell'era digitale la nozione di testo si amplia dalla mera indicazione del testo scritto fino «designare un veicolo di significazione globale articolata»²³ – si espongono a una rimediazione continua cui i destinatari dei messaggi, grazie all'abbattimento delle barriere di accesso ai mezzi di produzione creativa (blog all'inizio, social app dopo²⁴) partecipano con un contributo attivo che da ricettori li promuove in un ruolo paritario di mittenti. Dalla

partecipazione e dall'interazione alla produzione, i testi si collegano e si moltiplicano, estendendone e riformulandone le potenzialità di senso in un processo di modifica in cui le tecnologie di rete della comunicazione operano in almeno tre direzioni, oltre la datizzazione di cui abbiamo accennato sopra: la perdita della specificità di codice, la socializzazione e la personalizzazione.

Dal primo punto di vista, nel momento in cui un testo è acquisito nella memoria di un computer e del software deputato alla sua interpretazione e rappresentazione – e a maggior ragione quando quel testo è prodotto *nativamente* in un programma di elaborazione di testi –, i segni scritti perdono ogni caratteristica distintiva che li differenzia da altri segni di altri codici archiviati dal dispositivo informatico. Subentra un nuovo modo di produrre significato che non si fonda sulla registrazione e sul trasferimento del fenomeno testuale (o visuale o sonoro) da un supporto a un altro supporto, bensì parte dall'assunzione di un'impronta digitale che separa «il trattamento del supporto fisico (hardware) dall'atto di comprensione del significato di cui la componente fisica (hardware) è portatrice»²⁵. La separazione implica una preliminare sottrazione del testo al lettore/utente, che cede il controllo al programma attraverso il quale passeranno, in una fase successiva, le sue possibilità di comprendere il significato del testo. È in quel gap, in quel ritardo per quanto impercettibile tra l'input e l'output, tra digitalizzazione e comprensione, che avviene una scrittura autonoma che non «si limita a raccogliere i significati elaborati altrove», ma effettua nuove operazioni simboliche, combinazioni proprie e originali che possono dare vita a serie infinite di ricombinazioni in cui qualsiasi tipologia di materiale segnico entra nel gioco della ricomposizione. Quando nella prima decade degli anni Duemila si parlava di *mashup* o *remix culture*²⁶, questo si intendeva: le piattaforme di creazione dei contenuti iniziavano ad alimentare un processo di scrittura che, prima di collegare ipertestualmente due (o più) testi, interfacciavano due applicazioni attraverso la programmazione. In altre parole, dopo che attraverso i software del web 2.0 ogni contenuto della rete era entrato a far parte di una base di dati, le *Application Programming Interface* (API)²⁷ mettevano in comunicazione interoperativa gli stessi database

appartenenti alle piattaforme di contenuti generati dagli utenti e introducevano un nuovo *layer* di scrittura in cui testi, immagini, foto, video, suoni provenienti da sorgenti diverse erano *riprogrammati* e rinegoziati, pronti di fatto in tempo reale per una quantità imprevedibili in partenza di riscritture possibili in mezzi, canali di distribuzione e fruizione oramai lontani, anche applicativamente, dal contesto originario di prima pubblicazione.

Alla condivisione informatica fa da sponda la seconda direzione intrapresa dai testi immersi nella digitalizzazione della rete, ovvero la condivisione sociale. Sotto la spinta propulsiva di un social network come Facebook, arrivato nel giro di dieci anni dal 2006 al 2016 a contare più di un miliardo di utenti attivi al mese²⁸, il web da ragnatela globale di documenti e informazioni della prima fase si è sempre più caratterizzato come rete di persone interconnesse che ricevono, producono e si scambiano documenti, informazioni, materiali, storie, racconti in un ecosistema mediatico regolato dagli algoritmi. Come osserva José van Dijck, l'applicazione di Mark Zuckerberg ha imposto un obbligo di condivisione ai navigatori del web saldando nel *backend* e nel *frontend* della sua interfaccia utente sia il piano informatico che il piano culturale del significato di *condividere*²⁹. Nelle quinte del codice, secondo un modello che sarebbe diventato il punto di riferimento inderogabile per ogni social app di là da venire, l'Open Graph API permetteva di interfacciare i dati delle applicazioni esterne a Facebook con i dati degli utenti iscritti al network e i loro comportamenti, le loro abitudini, le loro interazioni, i loro contenuti prodotti all'interno e all'esterno della piattaforma. Sulla scena pubblica dell'interfaccia grafica dell'app, il pulsante *Like* motivava secondo il meccanismo psicologico della ricompensa l'investimento personale dell'utente nel creare all'interno della piattaforma contenuti, attività, valore dal quale ricavare gratificazione in cambio dell'investimento effettuato. Facebook simboleggia al meglio l'evoluzione delle piattaforme nate come strumenti di «auto-comunicazione di massa», caratterizzati dall'auto-generazione dei contenuti, l'auto-direzione dell'emissione e l'auto-selezione nella ricezione³⁰ a vere e proprie infrastrutture³¹ in cui i collegamenti tra testi,

applicazioni e persone danno luogo a una «cultura della connettività»³² in cui la connessione strutturale e funzionale è l'elemento fondante di una socialità ingegnerizzata dal software e codificata dagli algoritmi.

Con l'algoritmo al potere, i testi distribuiti attraverso la rete si orientano in una terza, dirompente direzione: quella della personalizzazione. Già Nicholas Negroponte aveva anticipato l'avvento imminente di un'esperienza digitale dei contenuti e dei media personalizzata, basata sul profilo e le preferenze degli utenti, che avrebbero ricevuto notizie corrispondenti alle loro inclinazioni e ai loro interessi³³. Concepita nella produzione di un "Daily Me" e formalizzata in una tecnologia *push* contrapposta a una *pull*, la profezia di Negroponte si ancorava tuttavia a un'idea statica di profilo dell'utente: i contenuti sarebbero stati sì spinti nei suoi confronti da un agente software automatizzato, piuttosto che tirati a sé ogni volta da una navigazione o una ricerca proattiva, ma l'algoritmo avrebbe agito in base a una serie di impostazioni che l'utente stesso era chiamato a configurare — e aggiornare. Ma già alla fine degli anni Novanta e agli inizi degli anni Duemila, le raccomandazioni intelligenti di siti di e-commerce come Amazon (libri) e Netflix (film in DVD) dimostravano la capacità acquisita dagli algoritmi di andare oltre l'esplicita manifestazione di interesse dell'utente, per apprendere invece quella implicita nei suoi comportamenti online: il suggerimento di prodotti e contenuti si adattava sugli acquisti precedenti dell'utente, sulle categorie sfogliate e sulle pagine e schede visualizzate e dinamicamente si aggiornava in linea con l'acquisizione continua di quei dati. Dal filtraggio collaborativo di prodotti da acquistare al feed personalizzato dei social media, il passo è stato breve: combinati con i profili anagrafici e demografici, i dati dei contenuti e delle interazioni generate dagli utenti (tra loro e tra i loro stessi contenuti) all'interno di app come Facebook, Instagram, Twitter, TikTok formano un bacino immenso dal quale trarre valutazioni, stilare classifiche, ricevere feedback e apportare ottimizzazioni per generare in tempo reale un flusso di contenuti (testi, video, foto, ecc.) provenienti da una miriade di fonti che producono un testo — il *feed* — che non è mai lo stesso due volte di seguito e a ogni iterazione è diverso per ognuno dei tre miliardi di utenti che

lo scorrono in un rito di lettura che regolare si ripete più volte all'interno della stessa giornata.

Quanto quel bacino si stia trasformando in una palude dalla quale sia urgente venire fuori³⁴ e quanto la spinta alla personalizzazione degli algoritmi dei social media produca bolle di isolamento cognitivo³⁵ oppure camere dell'eco che riflettono solo prospettive concordanti e coincidenti limitando l'apertura alla diversità culturale e alla curiosità intellettuale³⁶ è questione dibattuta dal momento in cui la piattaforma tecnologica della nostra società ha preso a consolidarsi tanto da costringere a rivedere anche la nozione politica di democrazia³⁷. Qui, però, interessa prendere in considerazione la centralità culturale della rete e l'instaurazione di una nuova tradizione letteraria che sul web e sui social media si dà *ex novo*, con app e algoritmi a governare i processi di composizione, distribuzione e fruizione dei testi e, di converso, certificare la crisi (definitiva?) della tradizione che poggiava la sua autorità e autorevolezza sulla tecnologia della stampa. Raul Mordenti ha notato come la conclusione del ciclo di dominazione della Galassia Gutenberg sia la fine di una tecnologia e — più di ogni altra cosa — la fine di una epistemologia³⁸. Pur ammettendo con Kermode che la convinzione di vivere il tempo di un'apocalisse sia un atteggiamento intellettualmente irresistibile per gli uomini che tentano di segnare il senso del loro individuale passaggio epocale³⁹, è innegabile ammettere che la modalità di organizzazione del sapere e di comunicazione impostata dal testo stampato su un supporto di carta stia vivendo, se non un proprio annichilimento, una retrocessione irreversibile⁴⁰. In Italia, 51 milioni di navigatori online (vale a dire l'86% di tutta la popolazione) trascorrono in media sei ore della giornata⁴¹ tra le piattaforme di streaming video e musicale, sulle social app, sui siti web, sulle console di videogiochi: se sottraiamo le ore riservate al sonno, che pure non sono più un territorio neutrale⁴², significa che un terzo delle nostre giornate è dedicato alle interazioni promosse dai media digitali. Si tratta di una porzione consistente di tempo che è sottratta, come è inevitabile, ad altre attività e non stupisce che, a fronte di una produzione libraria che bene o male resiste, i lettori per diletto siano sempre di meno,

una percentuale che sta sotto il 40% ed è perlopiù composta dai cosiddetti “lettori deboli”, ovvero coloro che in media non leggono più di tre libri nel corso di un anno. L’ubiquità allora di una rete di computer globale in grado di acquisire e processare dati per centinaia di zettabytes⁴³, la diffusione di dispositivi mobili di connessione diventati protesi dei nostri corpi, la digitalizzazione di ogni aspetto della vita sociale canalizzata sulle piattaforme applicative delimitano il perimetro epistemologico del nostro tempo e ci pongono di fronte, parafrasando Mordenti⁴⁴, a *una nuova necessità di una nuova letteratura*. Una nuova letteratura per la quale sempre meno valgono confini geografici e mediatici, sempre più ininfluenti sono le distinzioni di generi e codici, sempre più immateriale e sfuggente diventa la definizione concettuale di un’opera. Il peso della biblioteca di Eco si sta trasferendo tutto nelle memorie dei personal computer e nelle app degli smartphone e nei *data warehouse* di GAFAM, che però non si limitano ad acquisire testi ma ne realizzano e legittimano di nuovi, rimpiazzando in un colpo solo sia gli scaffali delle librerie domestiche sia i centri di produzione⁴⁵.

“Letteratura elettronica” è l’espressione onnicomprensiva con la quale nel 1999 la Electronic Literature Organization (ELO) si è data costituzione, ufficializzando di fatto un’adozione terminologica che ha circoscritto il campo letterario in corso di formazione nella galassia digitale del computer e della rete. Come osserva Scott Rettberg⁴⁶, nella sua genericità e nel suo anacronismo l’attributo “elettronica” vale a comprendere una serie di forme che non restino ancorate alle manifestazioni di un tempo tecnologico dato, ma possano includere la comparsa di fenomeni nuovi. La sola elencazione di una lista di possibili generi di letteratura elettronica censiti negli ultimi trenta anni (performance di scrittura artistica in rete, progetti di scrittura collaborativa tra autori e lettori, racconti che prendono la forma di blog o messaggi di e-mail, poesie e storie generate come output di programmazione di un software, app letterarie, fiction interattiva, installazioni basate sul computer che richiedono una lettura da parte degli utenti, poesia animata, racconti ipertestuali⁴⁷) abbraccia tante diverse configurazioni quante sono le possibilità di espressione in un ecosistema di media in continuo aggiornamento di applicazioni, strumenti e dispositivi⁴⁸. Ammesso

che già si possa procedere a una periodizzazione della letteratura elettronica, con una preistoria risalente agli anni Cinquanta e una terza generazione in pieno corso⁴⁹, è indubitabile tuttavia che sia oramai fuori luogo (e fuori dal tempo) parlare al suo proposito ancora di “sperimentazione” o di “avanguardia”: se è vero, come crediamo, che quella attuale è una “società piattaforma”, ovvero una società basata su un ecosistema digitale che modella le pratiche quotidiane a partire dalla determinazione tecnologica delle interazioni tra gli utenti⁵⁰, siamo allora in una condizione “postdigitale” in cui la digitalizzazione, o l’elettronica, volendo continuare a usare questa parola *retro*, è così ubiqua e pervasiva da diventare invisibilmente connaturata a ogni espressione materiale della cultura, letteratura compresa⁵¹.

In una tale prospettiva, e in particolare per coloro che da questa prospettiva si interrogano sulle narrazioni come fenomeno letterario e socio-comunicativo in cui la scrittura di un autore umano assume ancora il controllo (o quantomeno: si illude di assumere il controllo) sia degli strumenti creativi messi a disposizione dalle macchine algoritmiche artificiali sia dei limiti delle interazioni con il lettore e dei risultati conseguenti, sembrano interessanti tre linee di studio e ricerca, tra passato, presente e futuro sia della *vecchia cosa libro*, sia del *nuovo pensiero digitale*:

1. *Informatizzazione del testo e ipertesti*. Il computer ci ha consegnato una tipologia di testo che si pone al di fuori della gabbia di spazio e di tempo cui la tradizione della stampa lo fissa. La *parádosis* informatica⁵² produce un testo che si espone nativamente a un processo di modifiche, alterazioni, rielaborazioni, ognuna delle quali apre a sua volta un processo di interpretazioni e reinterpretazioni. Il world wide web e l’ipertesto come modalità di archiviazione ed esplorazione di documenti e risorse testuali hanno enfatizzato la mobilità del testo informatico, includendolo in una rete in cui dinamicamente i testi si interconnettono con altri testi arricchendo le relazioni di senso. Affermatasi con l’avvento dell’invenzione di Tim Berners-Lee, la letteratura ipertestuale ha utilizzato l’*hyperlink*, ovvero il motore applicativo del web, come strumento di sovversione gerarchica delle strutture delle narrazioni⁵³. Web 2.0 e

definitiva digitalizzazione di ogni esperienza vitale, sociale e culturale impongono oggi, da una parte, una rivisitazione della definizione di ipertesto; dall'altra, segnano con i social media l'esplosione di una narrativa del quotidiano. In questa ultima ottica, è proprio un racconto giornalistico come *Snow Fall*, pubblicato sul sito del «New York Times» nel 2012⁵⁴, a dimostrare la perdurante vitalità di una letteratura ipertestuale disposta a mettere al centro della sua narrazione multimodale il testo, in alternativa a una letteratura elettronica orientata sempre di più verso le piattaforme e gli algoritmi delle app visuali.

2. *Piattaformizzazione delle storie e social app*. Diventati piattaforme applicative che regolano algebrmicamente le interazioni sociali, i social media come Facebook, Instagram, Twitter hanno avvocato a sé il potere di controllo sui testi in rete, dissimulando l'operazione nel trasferimento del potere di scrittura ai lettori-utenti. Le *stories* sono un genere oramai distintivo e consolidato delle social app: mezzo miliardo di autori (*amateurs*, ma non solo) compongono e consumano narrazioni che configurano una nuova letteratura della quotidianità⁵⁵ in cui la scrittura alfabetica convive con il dominio crescente del linguaggio visuale e gli utenti creano nuove forme di racconto sfuggendo a volte alle stesse rigide regole imposte dalle interfacce grafiche delle applicazioni. Incentrate sulla narrativizzazione delle vite degli iscritti alle piattaforme, invitati a raccontare e a raccontarsi senza soluzione di continuità⁵⁶, l'architettura hardware e software dei dispositivi e dei media digitali sembra peraltro generare una forma di dipendenza dalle narrazioni, un bisogno indotto sia in scrittura che in lettura, tanto da chiedersi se quelle dei social siano ancora “storie che curano” o piuttosto non siano storie che avvelenano, posto che la contingenza e l'instabilità del testo algoritmico dei social assume un senso nuovo — il senso della personalizzazione in tempo reale. Datizzate, le storie diventano un servizio che il potere dell'algoritmo adatta al singolo lettore-utente-scrittore, al momento esatto in cui interagisce con il testo, al luogo preciso da cui lo legge o lo produce, alla storia delle sue relazioni precedenti con i testi provenienti dall'ecosistema mediatico del network.

3. *Forme nuove di resistenza guttemberghiana alla datizzazione*. Se è vero che l'universo del romanzo è assolutamente tipografico, e se è vero che la letteratura è un'idea che nasce tre secoli fa come parte della costituzione di una modernità la cui industria di elezione per la comunicazione dei messaggi è la stampa, oggi che quella industria ha perso il suo dominio, ceduto ai media digitali connessi alla rete, la letteratura, in quanto atto e forma di comunicazione, si trova obbligata a fare i conti con un nuovo potere mediatico che, come ci insegnano i padri fondatori dei *communication studies* Harold Innis e Marshall McLuhan, è sempre un potere trasformativo. La “mediamorfosi”, come è inevitabile che sia, investe la prassi della scrittura e i contenuti delle narrazioni letterarie che nonostante tutto continuano a essere riprodotte sul supporto della carta. Ma, al di là dell'ovvio aggiornamento del deposito tematico discendete dal mito di Prometeo e della proliferazione di una produzione ascrivibile al genere “distopico”, è forse più stimolante provare a soffermarsi sugli esperimenti narrativi che negli ultimi anni hanno tentato di applicare al supporto del romanzo — il libro — una sorta di *reverse engineering*. Se, in altri termini, attraverso la rivoluzione tecnologica della rete si manifesta la genesi di un nuovo mondo che distrugge e destina all'oblio il mondo che lo ha preceduto, perché, invece di (oppure oltre a) gridare all'apocalisse e odiare i barbari, non provare a rigenerare le narrazioni sulla carta? Non tanto un tentativo disperato di riavvolgere all'indietro il nastro della storia: piuttosto, pensare a un *aggiornamento di sistema* e immaginare quelle pagine rilegate da un filo come all'interfaccia di un *device* che, comunque ostinato a occupare scaffali e resistente al tracciamento e alla datizzazione, reagisce a un'estetica digitale in cui ipertesti, blog post, tweet, immagini, foto, *stories* diventano i materiali di una *elocutio* che si contamina tra vecchi media e dispositivi digitali, creando, come hanno fatto tra gli altri Mark Danielewski⁵⁷, Jarett Kobek⁵⁸ e Matthew McIntosh⁵⁹, generi, retoriche e convergenze inedite tra forme narrative passate e attuali. Pensieri nuovi per fare spazio a cose vecchie.

PAOLO SORDI

Università degli Studi eCampus

Note

¹ La storia è raccontata nel documentario di D. Ferrario *Umberto Eco. La biblioteca del mondo*, 2023.

² D. EGGERS, *The Every*, trad. di F. Pacifico, Feltrinelli, Milano 2022.

³ Ivi, pp. 109-108.

⁴ Cfr. <https://support.google.com/websearch/answer/9690276?hl=it>.

⁵ In un acronimo: GAFAM, ovvero la punta di diamante di un ecosistema hardware e software che sul controllo delle nuove tecnologie ha costruito un impero economico, finanziario ed epistemico globale. Cfr. P. SORDI-D. FIORMONTE, *Geopolitica della conoscenza digitale*, in «DigitCult - Scientific Journal on Digital Cultures», IV, 1, 2019, pp. 21–36 e il dossier del numero 24 (2022) della rivista «Testo e Senso», disponibile su <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/issue/view/25>.

⁶ L. TAYCHER, *Books of the world, stand up and be counted! All 129,864,880 of you.*, 5 agosto 2010, <<http://booksearch.blogspot.com/2010/08/books-of-world-stand-up-and-be-counted.html>> (Consultato: 14 marzo 2023).

⁷ Una imposizione tanto più potente se pensiamo alla nozione di cultura che Gunther Kress ricava dalla distinzione terminologica con quella di società. Laddove quest'ultima parola enfatizza l'agire dell'uomo in un gruppo sociale, la parola *cultura* enfatizza gli effetti di quelle azioni, è il nome che assegniamo alle risorse costruite, prodotte, trasformate: è il risultato del lavoro sociale (cfr. G. KRESS, *Multimodalità: un approccio socio-semiotico alla comunicazione contemporanea*, a cura di Adami, Progedit, Bari 2015, p. 23).

⁸ *Stop and look*, fermati e guarda.

⁹ D. EGGERS, *op. cit.*, pp. 135-145.

¹⁰ Ivi, pp. 247-258.

¹¹ Il nome dell'app è un gioco di parole basato sull'assonanza fonetica in inglese tra «sono qui», «eccomi» (*here me*) e «ascoltami» (*hear me*).

¹² D. EGGERS, *op. cit.*, pp. 379-415.

¹³ Ivi, pp. 197-212.

¹⁴ 539, per la cronaca: un numero di pagine coincidente con la lunghezza di *The Every*, come è ovvio.

¹⁵ In Italia, le vendite di libri in formato elettronico ristagnano e continuano a costituire una quota poco rilevante della vendita di libri, peraltro coerentemente con quanto succede ad esempio negli Stati Uniti. Cfr. Associazione Italiana Editori, *Book sales revenue in Italy by format 2021*, «Statista», 28 gennaio 2022, <<https://www.statista.com/statistics/327200/consumer-book-sales-revenue-italy/>> (Consultato: 28 settembre 2023) e AAP, *Trade book sales revenue in the U.S. by format 2022*, «Statista», 10 febbraio 2023, <<https://www.statista.com/statistics/473144/half-year-book-sales-revenue-format-usa/>> (Consultato: 28 settembre 2023).

¹⁶ Cfr. K. ROOSE, *The New ChatGPT Can 'See' and 'Talk.' Here's What It's Like.*, «The New York Times», 27 settembre 2023, <<https://www.nytimes.com/2023/09/27/technology/new-chatgpt-can-see-hear.html>> (Consultato: 28 settembre 2023).

¹⁷ Per un'introduzione al tema cfr. F. CIOTTI, *Minerva e il pappagallo: LA generativa e modelli linguistici nel laboratorio dell'umanista digitale*, in «Testo e Senso», 26, 2023, pp. 289–315, <<https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/671>> (Consultato: 3 febbraio 2024).

¹⁸ Mediata dalle applicazioni digitali, ogni forma di interazione sociale si trasforma in un dato tracciabile e processabile dagli algoritmi di altre applicazioni. Cfr. T. BUCHER, *If...Then: Algorithmic Power and Politics*, Oxford University Press, New York 2018.

¹⁹ L. EMERSON, *Reading writing interfaces: from the digital to the bookbound*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.

²⁰ *Platformization* è il neologismo con il quale van Dijck, Poell e De Waal descrivono i fenomeni economici (e sociali e culturali) attivati dalle grandi piattaforme digitali della rete come Google, Apple, Meta, Amazon, Microsoft. Cfr. J. van Dijck-T. Poell-M. De Waal, *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Guerini Scientifica, Milano 2019.

²¹ M. RICCIARDI, *La Costituzione del digitale*, in «DigitCult – Scientific Journal on Digital Cultures», III, 3, 2018, pp. 41–60, <<https://digitcult.lim.di.unimi.it/index.php/dc/article/view/99>> (Consultato: 28 settembre 2023).

²² H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

²³ C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 164.

²⁴ P. SORDI, *I Am: Remix Your Web Identity*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge Upon Tyne 2015.

²⁵ A. GARAPON e J. LASSÈGUE, *La giustizia digitale: determinismo tecnologico e libertà*, a cura di Ferrarese, Bologna, Il mulino, 2021, p. 52.

²⁶ Cfr. L. Lessig, *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*, Penguin Press, New York 2008 e E. NAVAS, *Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture*, in «Remix Theory», 13 agosto 2010,

<<http://remixtheory.net/?p=444>> (Consultato: 4 giugno 2023).

²⁷ Le API sono un metodo per mettere in comunicazione e scambio le risorse di due o più differenti applicazioni residenti su due o più differenti computer.

²⁸ Ora sono tre miliardi. Cfr. M. STARRI, *Digital 2023 - I dati globali*, «We Are Social Italy», 26 gennaio 2023, <<https://wearesocial.com/it/blog/2023/01/digital-2023-i-dati-globali/>> (Consultato: 19 settembre 2023).

²⁹ J. VAN DIJCK, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford University Press, Oxford ; New York 2013, pp. 45-50.

³⁰ M. CASTELLS, *Comunicazione e potere*, Università Bocconi Editore, Milano 2009.

³¹ A. HELMOND-D.B. NIEBORG-F.N. VAN DER VLIST, *Facebook's evolution: development of a platform-as-infrastructure*, in «Internet Histories», 3, 2, 2019, pp. 123-146.

³² J. VAN DIJCK, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, cit.

³³ N. NEGROPONTE, *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano 1995.

³⁴ G. LOVINK, *Le paludi della piattaforma. Riprendiamoci internet*, trad. di Silvia Dal Dosso e di Silvio Lorusso, Produzioni Nero, Roma 2023.

³⁵ E. PARISER, *Il filtro: quello che Internet ci nasconde*, trad. di Bruna Tortorella, Il saggiatore, Milano 2012.

³⁶ E. ZUCKERMAN, *Rewire. Cosmopoliti digitali nell'era della globalità*, trad. di B. Parrella, EGEA, Milano 2014.

³⁷ C.R. SUNSTEIN, *#Republic.com. La democrazia nell'epoca dei social media*, trad. di Andrea Ascoli, Il mulino, Bologna 2017.

³⁸ R. MORDENTI, *L'altra critica*, Roma, Meltemi editore, 2007.

³⁹ F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. di G. Montefoschi e di R. Zuppet, a cura di D. Giglioli, Milano, Il Saggiatore, 2020.

⁴⁰ Un destino che non a caso accomuna il libro al fratello nato dallo stesso grembo gutemberghiano: il giornale. Il Reuters Institute Digital News Report certifica da anni il declino della lettura dei quotidiani a stampa, il cui vuoto peraltro non viene colmato da una corrispondente fruizione online. In Italia, per fare un esempio riferito al nostro Paese ma in linea con quanto accade nel resto del mondo, la lettura del quotidiano era la fonte di informazione per il 59% della popolazione. Nel 2023 è al 16%. Cfr. AA.VV., *Reuters Institute Digital News Report 2023*, 2023, <<https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2023>> (Consultato: 26 ottobre 2022).

⁴¹ Cinque ore e cinquantacinque minuti, per la precisione. Il dato globale è anche più alto: sei ore e trentasette. Cfr. M. Starri, *Digital 2023 - I dati italiani*, «We Are Social Italy», 9 febbraio 2023, <<https://wearesocial.com/it/blog/2023/02/digital-2023-i-dati-italiani/>> (Consultato: 19 settembre 2023).

⁴² J. CRARY, *24/7: il capitalismo all'assalto del sonno*, trad. di Mario Vigliak, Einaudi, Torino 2015.

⁴³ Uno zettabyte equivale a mille miliardi di miliardi di byte.

⁴⁴ R. MORDENTI, *L'altra critica*, cit., p. 59.

⁴⁵ Come non pensare, a quest'ultimo proposito e tornando al romanzo di Eggers e alla sua fabbrica dismessa (*supra*, p.), a quella particolare fabbrica che abbiamo conosciuto con il nome di tipografia?

⁴⁶ S. RETTBERG, *Electronic Literature*, Polity Press, Cambridge, UK; Medford, MA, USA 2019.

⁴⁷ Ivi, p. 5.

⁴⁸ Da ultimo, l'evoluzione dell'Intelligenza Artificiale generativa che ci costringerà a riconsiderare lo stesso statuto ontologico di uno scrittore: cfr. V. VARA, *Confessions of a Viral AI Writer*, «Wired», 21 settembre 2023, <<https://www.wired.com/story/confessions-viral-ai-writer-chatgpt/>> (Consultato: 26 settembre 2023).

⁴⁹ R. IADEVAIA, *Per una storia della letteratura elettronica italiana*, Mimesis, Milano 2021.

⁵⁰ J. VAN DIJCK-T. POELL-M. DE WAAL, *Platform Society*, cit.

⁵¹ S. JORDAN, *Postdigital Storytelling: Poetics, Praxis, Research*, Routledge, London New York 2021.

⁵² R. MORDENTI, *Parádosis. A proposito del testo informatico*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», XXVIII, 4, 2011, pp. 623-692.

⁵³ Cfr. G.P. LANDOW, *L'ipertesto: tecnologie digitali e critica letteraria*, trad. di V. Musumeci, a cura di P. Ferri B. Mondadori, Milano 1998 e J.D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

⁵⁴ J. BRANCH, *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*, *The New York Times*, dicembre 2012, <<https://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html>> (Consultato: 19 settembre 2022).

⁵⁵ S. CALABRESE, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, B. Mondadori, Milano 2010.

⁵⁶ P. SORDI, *La macchina dello storytelling. Facebook e il potere di narrazione nell'era dei social media*, Bordeaux Edizioni, Roma 2018.

⁵⁷ M.Z. DANIELEWSKI, *Casa di foglie*, trad. di S. Reggiani e di L. Taiuti, 66thand2nd, Roma 2019.

⁵⁸ J. KOBEK, *Io odio Internet. Un romanzo utile*, trad. di E. Budetta, Fazi Editore, Roma 2018.

⁵⁹ M. MCINTOSH, *ilMistero.doc*, trad. di L. Fusari, Il saggiatore, Milano 2019.

SEPPUR NELLA FINZIONE,
«VEDRANNO CHI È ARTEMISIA»¹

Il saggio intende riflettere sull'equilibrio tra elementi di finzione romanzesca e di realtà all'interno del romanzo Artemisia (1947) di Anna Banti, collocando dunque l'opera entro i confini della biofiction. In tal senso, le prospettive di analisi che meglio rendono le continue trasposizioni dalla scrittrice alla protagonista e viceversa sono le categorie che riconducono ai temi della memoria – oggetto di riflessione intratestuale ed espediente metodologico che giustifica anche la perdita della precedente redazione –, dell'identità – da cui le continue sovrapposizioni tra le due –, della vista – riferimento sensoriale preponderante nel romanzo – e dello spazio – che accoglie e permette gli scambi –.

The essay reflects on the balance between elements of fiction and reality inside the novel Artemisia (1947) by Anna Banti, therefore placing the work in the borders of biofiction. In this sense, the analytical perspectives that best render the continuous transpositions from the writer to the protagonist are the categories that lead back to the themes of memory – the object of intratextual reflection and a methodological expedient that also justifies the loss of the previous work –, of identity – hence the

continuous overlaps –, of sight – the predominant sensorial reference in the novel – and of space – which welcomes and allows exchanges –.

Noi giochiamo a rincorrerci,
Artemisia e io. E a fermarci,
non senza trabocchetti, dai
più materiali e scoperti ai più
nascosti².

L'assunzione critica di *Artemisia* (1947)³ di Anna Banti (1895-1985) come romanzo in equilibrio tra realtà e finzione non costituisce solo il presupposto per «il recupero di una figura semi-dimenticata del nostro Seicento»⁴, come scrive Giuseppe Leonelli, ma permette una lettura dell'autrice attraverso nuove e collaudate prospettive di indagine. In tal senso, quella che Leonelli definisce la «funzione preponderante» dell'«io della Banti»⁵ da traguardo di una lunga riflessione autobiografica sull'opera e sulla scrittrice, diviene così avvincente partenza per nuove ricerche che si orientano verso una sua possibile collocazione entro i confini del romanzo biografico – o biofiction⁶ (Gefen) – e in un secondo momento una catalogazione all'interno del sottogenere dell'eterobiofiction (Castellana)⁷.

Le pagine che seguono si propongono di esaminare le modalità con le quali gli elementi di finzione romanzesca scardinano la realtà e, in direzione opposta, quanto ci sia di biografico e quanto di finzionale, e con quali principi tali elementi arrivano a configurarsi come prodotti letterari. Nel romanzo bantiano questo tipo di posizione sembra essere legittimata da scelte della scrittrice che evidenziano il valore del connubio autrice-protagonista tradotto, in molti casi, nella possibilità di sovrapporre le loro esperienze di vita. Secondo tale considerazione iniziale, le prospettive di indagine che meglio rendono la corrispondenza Banti-Gentileschi sono le categorie che riconducono ai temi della memoria, dell'identità, della vista e dello spazio, di cui di seguito si rende conto.

Memoria

Motivo d'avvio dello sviluppo del binomio verità-fiction all'interno della redazione definitiva di *Artemisia* è la presenza, per ammissione della stessa Banti, di due stesure dell'opera distanti *in primis* proprio per le differenti rappresentazioni che in esse assumono gli elementi della storia e della memoria.

È l'autrice stessa a dichiarare, *ab origine*, il suo impegno in lunghe e complicate ricerche sulla vita della pittrice secentesca Artemisia Gentileschi (1593-1653)⁸ ed è lei, successivamente, ad avvertire della perdita del materiale raccolto avvenuta nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944 nell'ambito del secondo conflitto mondiale. Risale a qualche mese dopo, con esattezza al 6 ottobre dello stesso anno, la lettera che la scrittrice invia all'amica scrittrice Maria Bellonci, nella quale racconta:

«No, Mariolino, non ho recuperato i miei manoscritti, non li riavrò mai più. Non solo “Artemisia” e l'altro romanzo, ma tutto, tutto quello che avevo scritto, da tanti anni, abbozzi, racconti finiti e non finiti, tutto, tutto. Stavano in una cassetta da imballaggio insieme ai libri più cari, quelli che mi servivano per Artemisia, insieme ai quaderni del processo Gentileschi e a lettere preziose ricevute etc. [...] La casa dell'amico fu minatissima, la mina esplose proprio nella sala dove erano i manoscritti miei e di Roberto. Nondimeno l'amico, appena possibile, ha iniziato lo scavo delle macerie e è andato ritrovando le sue cose meno fragili [...]. Di nostro non è venuta fuori che qualche lettera (le lettere di Roberto a me, quand'ero ragazza) schizzata in qua e in là»⁹.

Prende avvio da tali tragiche premesse la seconda stesura di *Artemisia* che, già parzialmente composta nella primavera del 1944, soggetta agli eventi, viene riscritta e poi pubblicata solo nel 1947, anno nel quale vedono la stampa, tra l'altro, alcuni tra i prodotti narrativi più significativi del Novecento italiano. *Cronaca familiare* di Vasco Pratolini, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, *La romana* di Alberto Moravia, *Il sole è cieco* di Curzio Malaparte sono solo alcuni emblematici esempi di un *parterre* ricco

e variegato nei quali tornano, seppur spesso con forme e modalità differenti, da un lato le medesime strutture letterarie dell'opera bantiana, dall'altro la consapevolezza tipicamente novecentesca di una condizione caratterizzata dalla «crisi più acuta» della cultura del «nostro tempo», quella di «accorgerci che siamo vivi» in una situazione invivibile¹⁰. Da qui la necessità, a partire dall'evento fortuito della perdita degli appunti, di una scrittura in maggior misura soggettiva alla quale sia affidato anche un valore sociale e attraverso la quale Banti si appropria della possibilità di esercitare una pressione storica, in bilico tra il passato nel quale è ambientato il racconto e il presente della scrittura.

È nella fase di passaggio dalla prima parziale stesura a quella invece definitiva che Banti sente infatti di poter approfittare della rielaborazione dell'opera per modificarne la prospettiva: nella versione del '47 vengono infatti riducendosi i tratti storici e biografici relativi alla pittrice vissuta nel Seicento, parzialmente sostituiti da aspetti riconducibili alla memoria e all'autofiction della scrittrice. Agli eventi del passato precedentemente ricostruiti (e poi perduti), puntuali e attendibili, si sostituisce dunque la memoria dei fatti affidati all'esclusivo ricordo, mentre alle questioni biografiche che avrebbero dovuto caratterizzare la prima versione subentrano riflessioni e passaggi maggiormente orientati al tentativo di sovrapporre la realtà di Gentileschi a quella di Banti, in una forma di sperimentazione autofinzionale, in un incessante andirivieni tra dato storico e verità effettuale che sembra puntare alla parziale fusione tra le vite della protagonista e dell'autrice¹¹. L'artificialità della narrazione, esplicitamente dichiarata sin dagli esordi, assume così due diversi significati: è azione necessaria, conseguenza inevitabile del manoscritto perduto del '44 ma al contempo soluzione espressiva al problema bantiano di una resa maggiormente soggettiva del personaggio di Artemisia, che oltrepassi la mera resa biografica e si renda invece interprete dei tempi, suoi e di Banti. L'espedito tecnico che la scrittrice ritiene maggiormente efficace è dunque quello memoriale, che si fa soluzione delle nuove esigenze, come testimoniato da numerosi passaggi: «Se penso alle pagine distrutte, al cauto arbitrio con cui muovevo una protagonista ora tanto presente, non so più cosa rimpiangere. M'offende l'impeto con cui trascorro aldilà di quel che la memoria mi permette, di

quel che il racconto portava [...]»¹². E ancora qualche pagina dopo: «E non muta l'ostinato lavoro non già della memoria, ma delle immagini che dalla memoria traggono un impercettibile alimento»¹³.

Il punto debole della narrazione memoriale, che per sua natura si affida esclusivamente alla labilità del ricordo, si trasforma in elemento di forza del romanzo, che, in tal modo, ha la possibilità di rendere l'autenticità degli eventi e dei personaggi, difficilmente rintracciabile nelle asettiche letture dei documenti. Il precedente lavoro di ricerca storica di Banti viene in questo modo rivalutato poiché reinterpretato attraverso la categoria della memoria, con un uso sapiente e calibrato dell'immaginazione¹⁴: «La storia è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità. Le lettere ingiallite, le carte diplomatiche tarlate degli archivi non servono ad altro; interpretare e dedurre sono eufemismi che mascherano il lavoro della immaginazione»¹⁵. In un continuo rinvio tra passato e presente, gli studi effettuati per la prima stesura, seppur materialmente perduti – proprio, anzi, perché andati perduti – divengono fondativi e indispensabili di una struttura narrativa che trae alimento, nella versione invece ultima e definitiva, dal loro rimaneggiamento in chiave memoriale e interpretativa. Le «pagine distrutte», le «carte ingiallite» e quelle «diplomatiche tarlate degli archivi» rappresentano il punto di partenza di una rielaborazione dei fatti e di una sperimentazione letteraria che da *vulnus* si fa *virtus*, come Banti stessa chiarisce: «Scrivo storia vera scrivo di quel che la storia tace a se stessa»¹⁶.

L'elemento memoriale si configura così in *Artemisia* sia come espediente metodologico sia come oggetto di riflessione intratestuale. In questo modo lo scavo nella memoria della scrittrice ruota intorno al romanzo in maniera totalizzante, coinvolgendone ogni aspetto, tanto sul piano extratestuale in fase di definizione strutturale dell'opera, quanto, al contempo, rendendosi argomento di riflessione, personaggio tra i personaggi. Artemisia stessa, scrive Banti, «segue la turbata memoria di quel che scrissi, di quel che volevo indovinare o sacrificare alla fedeltà della storia»¹⁷. A riprova della sovrapposizione biografica Banti-Gentileschi, è Artemisia stessa a

discernere i fatti, a catalogarli secondo i diversi piani di storia e di fiction ed è in questi passaggi che le due appaiono più vicine che mai: Artemisia, in un atto di fedeltà nei confronti della sua scrittrice, vuole «provarmi di credere» – precisa l'autrice – «tutto quel che inventai»¹⁸ facendosi così docile che «persino i suoi capelli cambiano di colore», dimostrando dunque di accettare e di comprendere la sovrastruttura metodologica dell'invenzione letteraria e dell'immaginazione: «tale io l'immaginavo quando incominciai a leggere i verbali del suo processo su carta fiorita di muffa»¹⁹. L'accettazione del proprio destino letterario, sin dalle prime pagine del romanzo, è dunque cosa compiuta: dall'«intervallo insuperabile» tra «Protagonista» e «Narratore», come dimostra Jean Rousset, si arriva al punto in cui «il protagonista diventerà narratore»²⁰ o, secondo Gérard Genette, «*comincia a diventare* narratore poiché entra effettivamente nel suo lavoro di scrittura»²¹. Il gesto di Artemisia che accetta il disegno che di sé fa l'autrice, seppur non pienamente aderente alla verità storica, è la prova della completa fiducia della protagonista nell'operazione della scrittrice – «Non importa, Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrissi, non era vero»²² – e, viceversa, di Banti che in lei si identifica, sciogliendo il consueto patto di oggettività: «Chiudo gli occhi e per la prima volta le dò del tu»²³. Ha dunque inizio in questo modo, dopo aver reso esplicito anche al lettore l'artificio narrativo, la ricostruzione bantiana della vita della pittrice, necessaria, indispensabile seppur «ovvia» per la sua notorietà, «che vale la pena di risuscitare [...] proprio nei giorni in cui la sua storia tace»²⁴, che trae esclusivo nutrimento dalla memoria, dalle evocative immagini che ruotano intorno a Banti e che rappresentano l'impalcatura dell'opera. «Cambiano i giorni», scrive, «ma non le cose e gli avvenimenti intorno a me»²⁵. La storia tace di fronte ad Artemisia, «non una pagina risale dalle macerie», ma la memoria di Banti – la sua sola («Orazio non si cura della memoria»)²⁶ – basta alla ricostruzione di «una specie di testo, di manuale illustrato»²⁷ di cui la stessa protagonista diviene autrice e di cui si assume la responsabilità, contribuendo, dal conto suo, all'attestazione della veridicità dei fatti.

L'iniziale lavoro di scavo storico e la successiva ricostruzione memoriale, tinta, ove necessario, d'immaginazione, si delineano così come passaggi costitutivi per una

ricomposizione della biografia di Gentileschi, la quale giunge ad adottare per la lettura della sua esistenza le medesime chiavi interpretative di Banti. Ella si abbandona alla parafrasi della sua vita attraverso la categoria della memoria che condivide, accetta e dunque fa sua. In uno sforzo tutt'altro che semplice e immediato, la figlia di Orazio²⁸, «sola [...] la più parte del giorno»²⁹, mette in atto le stesse pratiche evocative dell'autrice, talvolta riuscendo nell'operazione di scavo memoriale, come nel momento in cui ricorda il marito – «e ad Artemisia tornò alla memoria il marito che avevo preso, goffo e di ripiego»³⁰ –, talvolta invece fallendo nell'operazione; è questo il caso in cui la memoria non la accompagna altrove se non verso «l'immagine di un foglio bianco»³¹.

Questa ultima citazione è funzionale anche quale testimonianza di quanto, nonostante l'adozione del punto di vista bantiano e il superamento delle coordinate spazio-temporali che permettono a Banti di essere Gentileschi e, viceversa, di avvicinare Artemisia alla sua contemporaneità, ci sia tuttavia un'operazione che quest'ultima non ha la possibilità di condurre autonomamente: si tratta della gestione della memoria, impossibile senza l'intermediazione della scrittrice. Sebbene il romanzo giunga spesso alla sovrapposizione biografica delle due confondendo i piani del racconto e del tempo sino a renderli talvolta di difficile attribuzione all'una o all'altra, il controllo della memoria di Gentileschi è solo finzionalmente nelle sue mani. A riprova di ciò si segnalano le occasioni in cui Artemisia è spesso presentata «senza memoria»³², quelle in cui «non risponde» e in cui «la sua lontananza è senza misura, stellare»³³, fino al momento in cui Banti decide di attingere alla sua «memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo»³⁴. È in tal modo ristabilita, attraverso la durezza di queste parole, la distanza tra scrittrice e protagonista al fine di rendere esplicito, poco dopo, l'obiettivo della sua operazione:

«Piove sulle rovine che ho pianto, e intorno a loro i suoni avevano un ovattato sgomento che il primo colpo di badile ha dissipato per sempre. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali,

polvere respirata [...]. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua»³⁵.

Identità. Sovrapposizioni-identificazioni

Il romanzo permette di dare valore a un'artista del Seicento all'epoca quasi dimenticata, ma è al contempo anche il tentativo di auto-determinazione di Banti stessa in una storia dalla quale entra e esce. Dal «diario aperto»³⁶, come lo ha definito Garboli, emerge il doppio ritratto di entrambe le donne, in un intreccio di sovrapposizioni e rimandi biografici di cui l'opera è ricca, consentiti dalla forma elastica attribuita alle categorie di spazio e tempo.

Artemisia è la «sorella del passato»³⁷ a cui Banti sottrae i legami con i personaggi del romanzo per istaurarne di nuovi, oltre il tempo, con sé stessa. La prima, ad esempio, mentre dipinge, non condivide i segreti della sua pittura con le sue amiche, nonostante queste le siano intorno: salta dunque il rapporto più ovvio con la contemporaneità, sostituito da quello extratemporale e letterario con Banti, suo alter ego. Artemisia, d'altronde, è sola anche se circondata da amiche («E ancora una volta Artemisia fu sola»)³⁸: esclusivamente nel futuro ella ritrova sé stessa. La condizione di isolamento della protagonista è d'altronde una costante nel testo, a riprova di quanto il suo processo di formazione e quello dell'autrice si avvalgano di uno straniamento dai rispettivi contesti che diviene strada maestra per l'acquisizione della consapevolezza di sé e della sicurezza perdute. I momenti chiave della vita di ciascuna sono compresi e accettati solo quando vissuti una seconda volta, nel momento in cui sono criticamente riletti attraverso la finzionalità letteraria. Di fronte all'incessante ricerca di stabilità, Banti trova dunque il modo di accettare il proprio vissuto e riscrivere la propria esistenza attraverso continui processi di identificazione. Primo tra questi è la sostituzione del nome, da Lucia Lopresti a Anna Banti:

«ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome di ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti: il mio

vero nome, quello che non m'è stato dato dalla famiglia né dal marito [...]. Anna Banti era in realtà un personaggio che già viveva in me e che il filtro magico della memoria s'incaricò di portare a galla. Era una lontana parente di mia madre, una signora che nel ricordo mi tornava sempre velata, quasi temesse di esporre la propria pelle ai raggi del sole. Analizzando, scorgevo in essa il simbolo della condizione eterna della donna: quel suo esistere all'ombra dell'uomo, dipendente da lui»³⁹.

La scelta di una nuova identità⁴⁰, diversa tanto da quella d'origine quanto dal cognome altisonante del marito, noto storico dell'arte e docente universitario, le permette di ridefinirsi entro nuovi, unici personali confini, facendosi carico, idealmente, della «condizione eterna della donna: quel suo esistere all'ombra dell'uomo, dipendente da lui», ma al contempo rifiutandola. La scelta si configura come l'atto originario di Banti verso la riscrittura di sé stessa e, parallelamente, delle donne nelle quali si immedesima. La narrazione concentrata più sulla protagonista che sull'epoca storica, l'elemento del manoscritto ritrovato e l'ampio spazio concesso all'approfondimento psicologico del personaggio – dunque le caratteristiche del genere biofinzionale – le permettono di definire un impianto letterario fatto di sostituzioni senza dover necessariamente rispondere a rigidi intenti di ricostruzione storico-sociale, propri invece di altri modelli romanzeschi.

Quello della scrittrice non è però da intendersi come un mero desiderio di identificazione con le donne del passato cui si sente affine; gli obiettivi della scrittura bantiana risiedono invece in prove più profonde tese tanto a metabolizzare le vicende trascorse quanto a sopperire alla mancanza di una storia femminile ufficiale. In entrambi i casi, la guerra, la violenza subita e le vite trascorse all'ombra di figure maschili dominanti (padri, mariti, fratelli) rappresentano gli eventi drammatici vissuti da Banti e da Gentileschi sui quali lavorare. La loro resa letteraria diviene così l'espedito per la comprensione e l'analisi dell'accaduto attraverso un processo di soggettivizzazione degli eventi storici che comporta un'inevitabile immedesimazione di una donna con l'altra. Il grido di Artemisia nelle orecchie di Banti, nelle prime

pagine del romanzo, è accomunato al brutale «fragore di guerra»⁴¹; a lei «non importa che» l'autrice si «distragga dallo struggimento di averla perduta» perché «si fa vanto di esistere fuori» e quasi si «impegna» a precederla «di un passo»⁴². Ne nasce così un personaggio, quello di Artemisia, che si impone sulla scrittrice quasi con forza, invadendone gli spazi; dal momento in cui sente di non potersene più affrancare («non potrò più liberarmi di Artemisia, questa creditrice è una coscienza puntigliosa e ostinata a cui mi avvezzo come a dormire in terra»)⁴³ al patto indelebile «stipulato in regola fra notaio e testante: a cui devo far onore»⁴⁴, il passo è breve.

Sebbene talvolta le due donne mantengano le dovute distanze tra autrice scrivente e protagonista narrata, nella maggior parte dei casi esse sono però vicinissime fino a mostrarsi ai lettori come unico soggetto, con unica voce: «Piange anche oggi, ritornata dopo tanti mesi con quella sua presenza pungente e istantanea a rubarmi la voce»⁴⁵, sino a condividere, pagine dopo, lo stesso risveglio – «Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio»⁴⁶ – e ancora, poco più in là, lo stesso respiro: «non un sospiro tradì la voce coraggiosa che s'applicò a seguitare il discorso e spengervi il ricordo vivo ed eccitato di Roma, dei suoi luoghi, dei suoi personaggi»⁴⁷.

La lontananza, quando presente, diventa motivo di difficoltà, impedimento alla realizzazione personale e motivo di complicazione dello stesso processo letterario. Nel momento in cui «Artemisia non risponde»⁴⁸ e quando sono vicine è Gentileschi, a parti invertite, a consolare Banti della perdita del manoscritto originario:

«“Non piangere”. Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura di una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante. Non alzo la testa. «Non piangere»: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino. Poche cose esistono per me in quest'alba faticosa e bianca di un giorno d'agosto in cui siedo in terra, sulla ghiaia di un vialetto di Boboli.

[...] Come nei sogni, in camicia da notte. [...] E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono “non piangere” mi tocca in fretta come un’onda che s’allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria, e in questa forma gli presto orecchio. Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa»⁴⁹.

Vista

Con *Artemisia* ci troviamo di fronte a un’opera dichiaratamente «senza suono»⁵⁰ i cui unici riferimenti sensoriali sono alla vista, sin dall’inizio della narrazione pretesto di gesti e sentimenti, motore dell’azione. All’interno di un romanzo visuale di questo tipo ogni cosa si rende così disponibile allo sguardo al quale adegua le proprie caratteristiche, modificandole anche in modo sostanziale, quando necessario. Il romanzo, in tal senso, prevede tre differenti categorie di passaggi di stato verso una «svolta iconica»⁵¹ in chiave letteraria: se un ruolo importante è rappresentato dall’iconicità e dalla fissità delle rappresentazioni corporee, significative e in un certo senso anche estreme sono le altre due tipologie di trasposizione in immagini, degli oggetti e infine dei sentimenti. La prima, sulla quale si è maggiormente concentrata la critica bantiana, è certamente il collegamento più esplicito alla pittura⁵² e all’arte⁵³. La mediazione del figurativo, del resto, accompagna tutta la produzione letteraria della scrittrice, da *Cortile* (1934)⁵⁴, primo degli «incunaboli narrativi»⁵⁵ secondo Leonelli, alla «prosa d’arte»⁵⁶ di *Itinerario di Paolina* (1937), alla raccolta dei cinque «romanzi brevi»⁵⁷ – come li definisce la stessa autrice in altra sede – de *Il coraggio delle donne* (1940), e ancora a *Sette lune*⁵⁸ (1941) e *Le monache cantano*⁵⁹ (1942). Si tratta, sembrerebbe, della volontà di adeguamento del metodo pittorico alla realtà letteraria, come dimostrato dalla definizione di figure e personaggi intesi alla stregua di modelli pittorici. Ne sono una prova le stelle del cielo viste da Artemisia come «disegni [...] passate a uno spolvero luminoso che aspetti una pennellessa gigante»⁶⁰ così come il motivo dello sguardo, ricorrente in tutta l’opera. Gli occhi dei personaggi non sono solo mezzo di visione ma assumono anzitutto il ruolo di strumento di lettura e interpretazione del

mondo, a scapito degli altri sensi. Non c'è modo per Artemisia di capire se il marito è al suo fianco nel letto se non quello di aprire gli occhi⁶¹: in questo modo, come d'altronde accade per l'osservazione di un dipinto, le altre funzioni percettive e sensoriali – olfatto, tatto, udito e gusto – sono annullate. Motore dell'azione, come si anticipava, è dunque lo sguardo e gli 'occhi', termine ricorrente nell'opera, sono il mezzo: «chiusi»⁶², spalancati, «rimpiccioliti»⁶³, lividi sulle orbite, «freddi e lucenti»⁶⁴ questi assurgono a unico veicolo di comprensione della realtà. Se aperti, permettono banalmente di «guardare il quadro d'altare del babbo»⁶⁵ ma anche di fare proprie le voci e le risate – di norma afferenti alla sfera dell'udito – («spalancava gli occhi, quasi a coglier meglio le voci e le risate che segnavano, di là, la comparsa di Antonio»)⁶⁶, e, ancora, di «vedere senz'esser vista»⁶⁷. Spesso accostati nel testo a forme verbali di necessità, gli occhi sono talvolta anche origine di interessi non graditi: Artemisia ripete di non amare «essere *guardata* mentre lavora»⁶⁸ o distoglie gli occhi alla ricerca di quelli del marito. Se chiusi, poi, permettono di riposare «tra l'una e l'altra faccenda»⁶⁹ e di «fingersi assopita»⁷⁰. La chiusura o l'apertura degli occhi corrisponde dunque, metaforicamente, alla scelta di Artemisia e Banti di essere più o meno prossime al mondo e, se necessario, di interromperne momentaneamente il contatto. L'apertura e la chiusura degli occhi permette in questo modo una rapida ricostruzione del sé in maggiore sintonia con la realtà. Si segua il climax discendente del passaggio che segue:

«gli occhi di Artemisia, freddi e lucenti per l'impegno d'ufficio, si posano su di lei, così come sono, e forieri di un moto di così perentoria impazienza e minacciosa irrequietezza, che Porziella abbassa i suoi, li chiude per non vederli: e una volta cadde in convulsione che Don Alonso se la trovò sui piedi, tra un poco ci inciampa. La sollevò tra le braccia, la madre, senza un grido e la bambina riaprì gli occhi, si ricompose»⁷¹.

Oltre a quella legata al corpo dei personaggi bantiani, le altre due categorie rappresentative della visualità di *Artemisia* sono quelle che vedono oggetti e sentimenti spesso tradotti in immagini. Gli studi di Mary Douglas, Daniel Miller, Igor Kopytoff

e, prima di loro, di Jean Baudrillard⁷² hanno riconosciuto, in ambito antropologico e sociologico, il ruolo degli oggetti nella comprensione del mondo e nelle dinamiche sociali. In questo specifico caso ciò che interessa all'autrice, dunque la resa artistica dell'insieme e il piano formativo dell'opera, è raggiunto tramite la trasposizione in immagine degli oggetti che mantengono, seppur nel cambio di stato, le proprietà e le funzioni originarie: «le lettere che avrebbe potuto scrivere, adesso, erano quadri, nuovi segni di una nuova attenzione»⁷³ e solo l'«immagine» di una spada «basta a trafiggere»⁷⁴. Gli occhi di Artemisia, si legge, si dimostrano annoiati, «indocili» di fronte a «oggetti non scelti» di cui lo sguardo è costretto a fruire senza scopo: «E perché quella è la terra, per forza bisogna guardarla, anzi riempirsene gli occhi: e gli occhi di Artemisia se ne annoiano, indocili a oggetti non scelti, che non le piacerebbe dipingere e forse non saprebbe; eppure non si potranno scordare»⁷⁵. Il passaggio è significativo nella ricostruzione della triade oggetto-immagine-memoria: gli occhi si annoiano nel guardare oggetti per cui nutrono disinteresse artistico e che non ritengono adatti alla resa pittorica; nonostante ciò, questi rimarranno sempre impressi nella memoria.

Oltre ai corpi dei personaggi e agli oggetti, nell'opera sono sottoposti al processo di trasferimento di significante anche i sentimenti. Si tratta della tipologia di trasfigurazione più aleatoria e complicata in quanto acorporea. Tra le pagine, la sofferenza di Artemisia riesce a farsi immagine: «Oggi il *soffrire* di Artemisia non si disgiunge da un'immagine, di sé presente in uno specchio che non perde mai lume: così bianca se la bella donna che ci trova – così bionda, così bianca, di così bel riso – le è motivo di sospetto e d'interna oscurità»⁷⁶; come anche la presenza di Antonio: «più rari, ma intensi e lunghi, i momenti che l'immagine del marito le appariva fedele, accorata, con quegli occhi di cielo nuvoloso»⁷⁷; e la stanchezza della protagonista: «Presto la stanchezza finisce per annebbiare e render distanti i colori della folla, dei ciarlatani e dei mercantini, delle carrozze che saettano nel sole»⁷⁸.

Si tratta di passaggi di stato che rendono la volontà di piegare la realtà storica alle esigenze di Banti e di Gentileschi e che provano, al contempo, la necessità di un'opera mobile, capace di oltrepassare i confini di storia, spazio e tempo. L'incontro tra le due

donne è infatti possibile solo se il passato e il presente risultano in ogni momento accessibili e permeabili. Le categorie di spazio, memoria e identità sono, in questo senso, gli strumenti atti allo scioglimento simbolico dei confini storici. Le categorie romanzesche dell'autofiction, della storia⁷⁹, biografia e autobiografia, invece, rappresentano le categorie letterarie entro cui muoversi.

Spazio

Il binomio autrice-protagonista su cui si è riflettuto sinora trova la cifra della sua esistenza nella capacità di sovrapposizione delle esperienze e nella definizione di tempi e spazi fluidi, neutri e da entrambe condivisi e riconosciuti. In tal senso significativa è la recente ricostruzione di Marco Mongelli che, in accordo con la tradizione di studi a riguardo, conferma:

«L'obiettivo della biofiction contemporanea è quello di ricostruire la vita e l'immagine di una persona su una base non solamente documentaria. Questa immagine può fondarsi su dettagli e aneddoti bizzarri, su comportamenti e caratteristiche ritenuti rivelatori e sui quali proporre un ritratto vivo, certo letterario ma in ogni caso fondato storicamente. Questo genere vuole insomma dire una verità che non è semplicemente letteraria, poetica, ma veramente ibrida, insieme complessa e immediata. Per farlo, utilizza la fiction non come una menzogna mascherata ma come uno strumento euristico che ci fa comprendere qualcosa che non potremmo conoscere altrimenti»⁸⁰.

Il tema maggiormente ricorrente nelle analisi dell'*Artemisia* bantiana, quello cioè del ruolo della dimensione figurale nell'opera colto nell'ovvia reciprocità tra visualità e pittura di cui si parlava, intende essere qui riletto attraverso nuovi strumenti di indagine che lo considerano in stretto rapporto con l'elemento spaziale⁸¹, cui lo riconducono e entro cui si collocano la protagonista e la scrittrice. Parallelamente a quello della 'forma' (e dei passaggi di stato che, si è visto, comporta)⁸², altri due

elementi chiave della scrittura bantiana sono l'ambiente e il contesto, fondamentali per la corretta interpretazione di *Artemisia*, ciascuno con una specifica funzione nell'articolazione dell'opera e nella veicolazione del messaggio sotteso. Mantenendo la dovuta sfumatura di significato tra i due termini, il primo identifica concretamente lo spazio «che circonda una cosa o una persona e in cui questa si muove o vive»⁸³ mentre il secondo «la situazione in cui si svolge l'atto comunicativo» dunque «la situazione interna al testo, il mondo da esso creato» ma anche «l'insieme di conoscenze, credenze, presupposizioni [...] che guidano la comprensione dell'atto comunicativo»⁸⁴. Da questa prospettiva il ricorrente tema della pittura si connette alla concretezza degli spazi percorsi, alle rappresentazioni di luoghi e paesaggi prolungamento dei dipinti di Gentileschi, tuttavia il messaggio dell'opera è affidato al contesto, che ne chiarisce i contenuti e permette la comprensione dello *status* delle due donne: Roma è in questo senso «folla [...] stracciata e pomposa, attenta solo agli equipaggi dei ricchi [...], alle ceste delle ciambelle e dei mandorlati»⁸⁵ come in un quadro, ma è al contempo anche «strada fitta di popolo che [ad Artemisia] non bada», come a Napoli dove c'è «tanto fracasso» ma «nessuno ti vede»⁸⁶. Roma è ancora fontane, palazzi, botteghe e chiese degne delle maggiori opere pittoriche secentesche, ma è anche indifferente, quasi ostile al suo lavoro.

In numerosi altri romanzi e raccolte bantiane, scrive Sara Da Ronch, «l'attraversamento fisico o figurato di un luogo si connota di significati importanti»⁸⁷ affidati però all'elemento contestuale: oltre che fare da sfondo questo si carica dell'onere di trasmettere al pubblico il messaggio dell'opera «che si costruisce e si fa incontro al lettore anche grazie a relazioni spaziali»⁸⁸. È il caso, con *Artemisia*, degli «spazi parlanti»⁸⁹ dei racconti *Interno-esterno* (1935), *Ballata della grassa città* (1947) e *Grattacielo* (1947), sessualmente connotati a partire dalla prospettiva di coloro che li osservano e li abitano con il fine di riprodurre realtà che rendano fedelmente i contesti inospitali alle donne: «Gaspere Romer mostra di ascoltare, ma non è forse un poco infastidito per queste mani femminee che si aprono e si chiudono di continuo nel convulso gestire?», si chiede la pittrice appena prima di ricevere la metà del compenso

richiesto «perché sono una donna, e il merito non vale»⁹⁰, spiega; «ma c'è poco da scegliere, e meno ce n'era nel milleseicentoventidue o venticinque, a Roma»⁹¹.

Nonostante sia spesso descritta nella sua solitudine, Artemisia è in armonia con l'ambiente circostante che in molti casi fa da compagno di viaggio, custode delle vicende. Si può anzi sostenere che, ospitali e mai respingenti, i monumenti, le piazze e le strade, fisse e immutabili come dipinti, accolgono vicendevolmente protagonista e autrice permettendo, a livello narrativo, la loro libera sostituzione. Roma, Firenze, Napoli, Genova e, fuori d'Italia, l'Inghilterra permettono infatti l'incontro tra Banti e Gentileschi, luoghi nei quali l'una attende l'altra e vi subentra a proprio piacimento. Come per i corpi, gli oggetti, i sentimenti di cui si è parlato – e il linguaggio che si rende «morbido, modulato»⁹² come un pennello – anche gli ambienti assumono così le sembianze di modelli, di disegni preparatori, perciò affini ad Artemisia. Gli interni nei quali si svolgono le azioni e i pochi ambienti naturali presenti sembrano assorbire gli accadimenti, trattenendone emozioni e percezioni così che l'altra delle due donne possa ricominciare dove la prima aveva appena interrotto.

Viceversa, Gentileschi è in difficoltà nel contesto sociale e culturale del suo tempo, come provano i seguenti passaggi: «Era bello scorrere sola, per Roma, in carrozza di nolo, e sfidare rischi e calunnie»⁹³, scrive Banti, «nessuno fa attenzione a una donna di quarant'anni se non sa chi è: doppia ferita»⁹⁴. Roma, Napoli e le altre città la accolgono purché ella si confonda tra la folla e non riceva che qualche fugace sguardo «non troppo curioso [...]». Così è lasciata uscire [...] la prima pittrice d'Italia, sulla pubblica via»⁹⁵.

Se l'identificazione e la sovrapposizione tra le due è dunque la parte finzionale del racconto, seppur minuziosamente elaborata da sembrare reale, gli spazi che le accolgono devono rappresentare necessariamente l'elemento realistico dell'opera in quanto fungono da strumento per l'affermazione personale e professionale di Gentileschi e di Banti all'interno di una società «dominata dalla violenza dei maschi»⁹⁶:

«Ma: Roma, che cosa è Roma oggi? Dalle fontane ai palazzi, dalle botteghe alle chiese, le dicono che è tutta cambiata, né lei ha mai avuto occasione di

rivederla. Soprattutto son cambiati i pittori primari, e ce n'è, fra oltramontani e locali, un subisso. Mentre detta, Artemisia alza il suo mento pieno e testardo come se quelli di Roma potessero vederla e rispettarla: bella donna ancora, malgrado il madido giallore delle tempie e quella piega di delusione costante all'angolo delle labbra»⁹⁷.

Con la consapevolezza «che il genio artistico non è qualcosa di assoluto ma, al contrario, è pesantemente condizionato dalle circostanze storiche e materiali in cui tenta di imporsi»⁹⁸, la veridicità del contesto è imprescindibile nella narrazione perché testimonianza storica della difficoltà di entrambe nel processo di realizzazione personale e professionale. I luoghi attraversati, in quest'ottica, corrispondono agli stadi del travagliato *iter*, metafora delle continue difficoltà delle donne nei secoli⁹⁹. Con i giardini di Boboli si apre invece il romanzo e con le immagini delle vigne, del Rodano, delle osterie e di Napoli si conclude, in una «notte difficile»¹⁰⁰.

CECILIA SPAZIANI

Note

¹ A. BANTI, *Artemisia*, in *Banti. Romanzi e racconti*, a cura di Fausta Garavini, Mondadori, Milano 2013, pp. 243-439, p. 267.

² Ivi, p. 331.

³ Del romanzo si segnala l'ultima edizione appena pubblicata a cura di Daniela Brogi: A. Banti, *Artemisia*, a cura di Daniela Brogi, Mondadori, Milano 2023.

⁴ G. LEONELLI, *Introduzione*, in Anna Banti, *Artemisia*, Bompiani, Milano 2005, p. VII.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sullo sfondo di questa mia riflessione bantiana c'è l'efficace definizione gefeniana di biofiction, intesa come l'insieme delle «fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)» (A. GEFEN, *Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, a cura di B. Blanckemann-A. Mura-Brunel-M. Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004, pp. 305-319, p. 305). Per un approfondimento sulla prospettiva francese si consiglia anche la più recente antologia dell'autore *Vies imaginaires. Anthologie de la biographie littéraire*, Gallimard, Paris 2014. Contrariamente alla biofiction anglosassone, quella francese si caratterizza per un'estensione semantica decisamente di più ampia portata, come chiarisce Riccardo Castellana nelle prime pagine del suo *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», a cura di C. Rivoletti-M. Tortora, nn. 71-72, gennaio/dicembre 2015, pp. 67-97. Per motivi insiti nella tesi sottesa a queste mie pagine, la configurazione del presente saggio prende momentaneamente le distanze dalla valida, ma in questo specifico contesto impraticabile, definizione di Gérard Genette. Sostiene il critico parigino che «serait l'autofiction [...] un type de récit, de caractère également mais autrement contradictoire, qui prend pour héros une personne historiquement attesté, et lui attribue telle ou telle aventure plus ou moins manifestement fictive: biographie fictive donc, fût-elle partielle, d'une personne réelle distincte de l'auteur» (G. GÉNETTE, *Bardadrac*, Seuil, Paris 2006, p. 137). In un'ottica «completiva», quando cioè «l'immaginazione supplisce alla mancanza di dati e documenti, senza contraddirli», come scrive Castellana, intendo dimostrare, viceversa, la completa sovrapposizione tra la «personne réelle» e «l'auteur» (R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, cit., p. 69), tra Artemisia Gentileschi, dunque, e Anna Banti.

⁷ Per un approfondimento sulla sottocategoria dell'eterobiofiction rimando ancora una volta alle pagine di Riccardo Castellana, *La biofiction. Teoria, storia, problemi* – e, dello stesso, al successivo volume *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci Editore, Roma 2019 – a cui chi scrive aderisce in merito alla riflessione sulla focalizzazione narrativa: «Dalla constatazione che ogni racconto che rappresenti direttamente (anche solo per pochi istanti) l'interiorità del personaggio come qualcosa di trasparente e di accessibile a chi narra sia incontestabilmente fiction, è agevole ricavare una tassonomia più articolata introducendo il parametro ulteriore del “punto di vista” (o “focalizzazione”). In linea teorica esistono, come si sa, tre possibilità: assenza di focalizzazione (onniscienza in senso ristretto), focalizzazione interna, e focalizzazione esterna» (p. 79). Escludendo le possibilità dell'eterobiofiction non focalizzata e esterna, ritengo *Artemisia* pienamente ascrivibile entro i confini della più comune focalizzazione interna fissa a cui ogni caratteristica d'altronde conduce, *in primis* per l'«onniscienza psichica di tipo tradizionale» (p. 81).

⁸ Per la biografia della «pittora» tra bottega e accademia» si rimanda alla *Cronologia* del Meridiano Mondadori a cura di Fausta Garavini e a *Da un paese lontano: omaggio ad Anna Banti*, a cura di Beatrice Manetti, «Il Giannone», XIV, n. 27-28, 2016. Il Convegno Adi *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano I. Le scrittrici* tenutosi nel dicembre 2021 a cura di B. Alfonzetti-A. Andreoni-C. Tognarelli-S. Valerio può dimostrarsi rappresentativo della sensibilità e dell'orientamento dei correnti studi sulle scrittrici e, per quel che a noi qui interessa, su Banti. All'interno degli Atti, usciti recentemente per Adi Editore (2023), i contributi dedicati alla scrittrice sono infatti due: A. PLAZZO, *Artemisia di Anna Banti, una storia di catarsi al femminile* (pp. 87-96) e M.C. STORINI, *Banti lettrice di Serao: un tentativo di inserimento nel canone* (pp. 97-108). Nell'ottica di un discorso più ampio sull'artista, si ritiene utile segnalare anche la mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* a cura di Costantino D'Orazio che il Palazzo Ducale di Genova ospiterà fino al 1 aprile 2024. Con oltre cinquanta dipinti provenienti da tutta Europa, il percorso espositivo presta particolare attenzione al delicato rapporto della pittrice con Orazio Gentileschi, padre e maestro.

⁹ F. GARAVINI, *Cronologia*, in Anna Banti. *Romanzi e Racconti*, cit., pp. LXXXVII- LXXXVIII.

¹⁰ P. BIGONGIARI, *Antinomie stilistiche di Anna Banti*, in P. Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1970, pp. 129-136, p. 134.

¹¹ Ricorda Genette che «il rapporto fra narratore e storia [...] è teoricamente invariabile: [...] sappiamo che essi appartengono all'universo diegetico del racconto, e prima o poi riappariranno» (G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 293).

¹² A. BANTI, *Artemisia*, in *Banti. Romanzi e racconti*, cit., p. 255.

¹³ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 267. Sulla questione delle immagini nella produzione bantiana e in particolare in *Artemisia*, si segnalano gli studi di Davide Torrecchia. Tra questi *Voce di mute passioni. Lo "sguardo narrante" di Anna Banti. Artemisia pittrice, Lavinia musicista. Equivalenza figurativa dell'opera letteraria*, in «Caffè Michelangiolo», XV, n. 3, settembre-dicembre 2010, pp. 48-53 e, dello stesso, *Anna Banti, immagini e parole ovvero «I musicanti» di Rombouts*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli-Q. Marini-L. Surdich, Città del silenzio Edizioni, Novi Ligure 2012.

¹⁴ Sul rapporto memoria-immaginazione sono significative le parole del francese Marcel Schwob: «L'arte del biografo consiste [...] nella scelta. Non deve preoccuparsi di essere vero; deve creare entro un caos di tratti umani. Leibniz dice che, per fare il mondo, Dio ha scelto il migliore fra i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico. [...] Alcuni pazienti demiurghi hanno radunato per il biografo certe idee, certi movimenti della fisionomia, certi avvenimenti. La loro opera si trova nelle cronache, nelle memorie, negli epistolari e negli scolii. In mezzo a questo rozzo ammasso il biografo seleziona quanto gli serve a comporre una forma che non assomigli a nessun'altra. Non serve che essa sia uguale a quella che fu creata un tempo da un dio superiore, è sufficiente che essa sia unica, come ogni altra creazione» (M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Adelphi, Milano 2012, p. 20). Pubblicate per la prima volta nel 1896, le *Vite immaginarie* di Schwob (1867-1905) aprono a nuove forme di prosa d'avventura in cui le ventitré incisive biografie di Empedocle, Paolo Uccello, Petronio, degli altri e delle altre si edificano su forme di «realismo perfettamente irreale», pienamente nella storia ma altrettanto mistiche e fantastiche, come prima di lui James Boswell (1740-1795), come dopo Banti con *Artemisia*.

¹⁵ A. BANTI, *La camicia bruciata*, in *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, cit., pp. 1290-1291. È il 6 maggio 1973 quando Pier Paolo Pasolini pubblica sul settimanale «Il Tempo» la recensione al romanzo *La camicia bruciata* di Banti. Dopo il precedente libro di racconti *Je vous écris d'un pays lointain* (Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1972) – di cui si rammarica di non aver avuto modo di scrivere – ella, sostiene l'intellettuale, fornisce ancora una volta prova della sua «pienezza» culturale e di una «interpretazione della storia» (P.P. Pasolini, *Anna Banti, La camicia bruciata*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Garzanti, Milano 2006, pp. 122-128, p. 123) che la colloca non solo più tra «gli eletti, ma tra i primi» (p. 128). Degne di nota all'interno della recensione sono anche le riflessioni di Pasolini sull'idea di romanzo storico bantiano.

¹⁶ F. GARAVINI, *Cronologia*, cit., p. XCIX.

¹⁷ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 258.

¹⁸ Ivi, p. 259. Sulla sovrapposizione autrice-protagonista si legga S. SCARPARO, *Artemisia: The Invention of a 'Real' Woman*, in «Italice», vol. 79, n. 3, 2002, pp. 363-378: «Banti's Artemisia insists on her own existence, encouraging the narrator (and the reader) to ignore that she is a figment of the imagination. For Artemisia, truth and fiction are equally significant» (p. 367).

¹⁹ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 259. Sul ruolo degli/delle scrittori/scrittrici e sulla loro interazione con l'opera risultano interessanti le riflessioni di Valentina Vannucci che recupera la *querelle* tra Barthes (*La mort de l'auteur*, 1968) e Foucault (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969): «In totale contrapposizione alla prospettiva di Barthes, in cui il lavoro della persona autore (nel testo, "écrivain") era accostato a quello di un vero e proprio copista, capace al massimo di mescolare e opporre stili differenti in una verità della scrittura concepita sempre come trans-storica e mai originale, il filosofo, con un'idea piuttosto diversa delle implicazioni del contemporaneo 'gioco al ruolo del morto', è interessato ad esplorare il concetto di autore, per lui intersezione di diverse pratiche epistemicamente determinate. Le successive parti del saggio ruotano dunque attorno all'idea di una individuata "funzione-autore", definita come "caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società" che il testo analizza, a differenza di quanto fatto per l'autore-individuo, da un punto di vista storico-sociologico» (V. Vannucci, *Lecture anticonomiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 21). *Artemisia*, in quest'ottica, si pone nel solco di una tradizione letteraria in cui l'autrice mantiene la propria centralità nella narrazione in opposizione dunque alle opere di Flaubert, Proust e Kafka ad esempio, caratterizzate invece da un'eclissi «dei caratteri individuali del soggetto scrivente» (p. 21).

²⁰ J. ROUSSET, *Forma e significato*, Einaudi, Torino 1975, p. 144 [*Forme et signification*, Corti, Paris 1962].

²¹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, pp. 273-274. Il corsivo è dell'autore.

²² A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 259.

²³ *Ibid.*

²⁴ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 268.

²⁵ Ivi, p. 267.

²⁶ Ivi, p. 268.

²⁷ *Ibid.*

- ²⁸ Sul rapporto Orazio-Artemisia ha scritto Roberto Longhi (1890-1970) – marito di Banti – in *Gentileschi. Padre e figlia*, recentemente ripubblicato da Abscondita (Milano 2022. Prima ed. in «L'Arte», n. 19, 1916, pp. 245-314).
- ²⁹ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 278.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ivi*, p. 277.
- ³² *Ivi*, p. 287.
- ³³ *Ivi*, p. 345.
- ³⁴ *Ivi*, p. 346.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ G. LEONELLI, *Introduzione*, cit., p. VIII.
- ³⁷ *Ivi*, p. IX.
- ³⁸ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 288.
- ³⁹ F. GARAVINI, *Cronologia*, cit., p. LXXII.
- ⁴⁰ Fondative per il concetto di “identità” sono le considerazioni di Ricœur al quale si è ricorso attraverso la traduzione a cura di Anna Baldini: Paul Ricœur, *L'identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXV, 221, janvier-mars 1991, pp. 35-47. Sul tema ha scritto anche Sonia Rivetti nell'appena uscito «Il fuoco del deserto». *Lettura de Le monache cantano* di Anna Banti (in «Testo e senso», n. 26, 2023, pp. 255-266).
- ⁴¹ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 256.
- ⁴² *Ivi*, p. 258.
- ⁴³ *Ivi*, p. 274.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 321.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 342.
- ⁴⁷ *Ivi*, p. 358. «Artemisia, “che respirava adagio, coricata su di me su cento pagine di scritto”, non vuole andarsene, tornare al silenzio incenerito dei secoli adempiuti. Restò per mesi nella memoria con un'evidenza medianica, s'era trasformata in voce e presenza di un fantasma esigente, querulo», scrive Leonelli (G. Leonelli, *Introduzione*, cit., p. VIII).
- ⁴⁸ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 345.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 247.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 258.
- ⁵¹ G. BOEHM, *La svolta iconica*, Booklet, Milano 2009.
- ⁵² Scrive ancora Pier Paolo Pasolini nella già citata recensione alle opere bantiane del costante riferimento alla pittura, «oggetto diretto, e molto romanzesco, del racconto...» (P.P. PASOLINI, *Anna Banti, La camicia bruciata*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 124).
- ⁵³ Per una riflessione più approfondita sul ruolo sociale dell'arte nell'immaginario narrativo contemporaneo si veda G. RACCIS, *Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Enthymema», n. XXVI, 2020, pp. 244-260. Con riferimento anche a Banti, l'autore riflette sul ruolo del «personaggio-artista» come «punto di raccordo o divaricazione tra mondo di finzione e mondo reale» (p. 254).
- ⁵⁴ *Cortile* è pubblicato per la prima volta sulla rivista «Occidente»: A. BANTI, *Cortile*, in «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», n. 9, ottobre-dicembre 1934, pp. 82-87.
- ⁵⁵ G. LEONELLI, *Cronologia* cit., p. XVIII.
- ⁵⁶ E. BIAGINI, *Anna Banti*, Mursia, Milano 1978, p. 12.
- ⁵⁷ A. BANTI, *Al lettore*, in Ead., *La monaca di Sciangai e altri racconti*, Mondadori, Milano 1957, p. 5.
- ⁵⁸ A. BANTI, *Sette lune*, Bompiani, Milano 1941.
- ⁵⁹ A. BANTI, *Le monache cantano*, Tumminelli, Roma 1942.
- ⁶⁰ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 271.
- ⁶¹ «S'accorgeva della sua assenza, appena aperti gli occhi, più dalla fila di vestiti che mancava sulla corda, che dallo spazio maggiore nel letto; perché Antonio dormiva come un uccello, avvolto in un mucchio e senza peso» (A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 302).
- ⁶² A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 306.
- ⁶³ *Ivi*, p. 269.
- ⁶⁴ *Ivi*, p. 329.
- ⁶⁵ *Ivi*, p. 262.
- ⁶⁶ *Ivi*, p. 306.
- ⁶⁷ *Ibid.*
- ⁶⁸ *Ivi*, p. 269. Il corsivo è mio.
- ⁶⁹ *Ivi*, p. 301.

⁷⁰ Ivi, p. 306.

⁷¹ Ivi, p. 329. I corsivi sono miei.

⁷² Sul tema si vedano almeno M. Douglas-B. Isherwood, *The World of Goods. Towards of anthropology of consumption*, Routledge, London 1979 [trad. it. *Il mondo delle cose*, 1984]; J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968 [trad. it. *Il sistema degli oggetti*, 1972]; J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris 1972 [trad. it. *Per una critica dell'economia politica del segno*, 1972]; *La société de consommation*, Gallimard, Paris 1974 [trad. it. *La società dei consumi*, 1976]; D. Miller, *The Comfort of Things*, Polity, Cambridge 2009 [trad. it. *Per un'antropologia delle cose*, 2013]; I. Kopytoff, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Arjun Appadurai, Pennsylvania 1986 [trad. it. *La biografia culturale degli oggetti: la mercificazione come processo*, in *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, a cura di E. Mora, Vita & Pensiero, Milano 2005, pp. 77-111].

⁷³ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 402.

⁷⁴ Ivi, p. 267.

⁷⁵ Ivi, p. 375.

⁷⁶ Ivi, p. 317. I corsivi sono miei.

⁷⁷ Ivi, p. 332.

⁷⁸ Ivi, p. 354.

⁷⁹ In merito alla rappresentazione della “storia” bantiana si legga Contini: «Banti ha troppa coscienza storica (che cioè la psicologia è relativa a una certa cultura, non già un dato riferibile a un'invariabile natura umana) per non essere la prima a denunciare l'anacronismo, l'ingresso del soggetto nell'oggetto [...]» (G. Contini, *Parere ritardato su «Artemisia»*, in G. Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 176). Lei stessa scrive di sé: «La storia è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità» (A. Banti, *La camicia bruciata*, cit., p. 15).

⁸⁰ R. Mongelli, *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, n. 41, 2019, pp. 105-113, p. 113. Il saggio risulta interessante anche per gli autori iper-contemporanei analizzati: tra i numerosi, a Davide Orecchio (1969) – più «importante nel panorama biofinzionale contemporaneo (italiano e non)» (p. 113) – seguono Nadia Busato (1979), Helena Janeczek (1964), Giovanni Montanaro (1983), Andrea Tarabbia (1978).

⁸¹ Sul connubio spazio-storia letteraria si legga ancora Alexandre Gefen secondo cui «Ces biofictions sont explicitement perçues par les écrivains comme une [...] reconfiguration du territoire du roman moderne et une révision de l'histoire littéraire» (A. Gefen, *Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, cit., p. 305).

⁸² Il concetto di ‘forma’ del romanzo bantiano, su cui qui non è possibile soffermarsi, contribuisce alla collocazione di *Artemisia* entro la categoria romanzesca della *fiction*.

⁸³ Vocabolario Treccani, ‘Ambiente’: <https://www.treccani.it/vocabolario/ambiente/> (ultima consultazione 21.12.2023).

⁸⁴ Vocabolario Treccani, ‘Contesto’: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/contesto/> (ultima consultazione: 21.12.2023).

⁸⁵ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 353.

⁸⁶ Ivi, p. 354.

⁸⁷ S. Da Ronch, *Luoghi che tracciano destini negli scritti di Anna Banti*, in *Natura, società e letteratura*, a cura di A. Campana-F. Giunta, Adi editore, Roma 2020, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 340.

⁹¹ Ivi, p. 296. «Una donna: proprio quello che una fanciulla non ha voglia di diventare, checché le sia successo» (p. 296).

⁹² Ivi, p. 258.

⁹³ Ivi, p. 353.

⁹⁴ Ivi, p. 354.

⁹⁵ Ivi, p. 353.

⁹⁶ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 152.

⁹⁷ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 346.

⁹⁸ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 152.

⁹⁹ Spesso gli scritti su Banti, anche di altra natura, conducono a considerazioni sul femminismo e sul femminile. Sono un esempio di ciò le prime pagine dell'*Introduzione* del già citato Leonelli (G. Leonelli, *Introduzione*, in *Anna*

Banti. *Artemisia*, cit., pp. V e sgg.) o il paragrafo di Castellana dedicato a *Artemisia e Lucrezio* (R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 151-155). Per un discorso più ampio sulla sola Banti si rimanda a Lucilla Sergiacomi, *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, in «Narrativa», 37, 2015, pp. 119-151. La stessa Banti riflette sulla questione femminile nel suo saggio *Responsabilità della donna intellettuale*, in *Le donne e la cultura*, a cura di A. Gobetti-P. Calamandrei-M. Bassino-T. Fiore-C. Scarfoglio-D. Jovine-M.A. Macciocchi, con Prefazione di S. Aleramo, Edizioni “Noi donne”, Roma 1953, pp. 89 e ss. Della stessa si consiglia anche *Storia e ragioni del romanzo rosa*, in «Paragone», 38, 1953.

¹⁰⁰ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 439.

VINCENZO CAPPELLETTI

APPARTENERE AL PENSIERO

“Tutto ciò che finisce, un’età, un secolo, un giorno, un’era, un attimo, lascia indenne questa misteriosa presenza, il Pensiero, che chiede non durata – gli appartiene per essenza quest’ultima – ma coerenza. Ma il pensare ha anche una richiesta alla quale nessuno può sottrarsi: il rispetto del mistero e il rifiuto della contraffazione, rappresentata dalla falsa evidenza. Umiltà e bisogno di autenticità sono i comportamenti di cui chi pensa deve riuscire a dotarsi. Allora millenni, età, secoli, giorni ed ore diventano durate o emergenze di una realtà assoluta e ubiquitaria. Alla quale tutto positivamente rimanda, per essere riconosciuto e compreso”

(Appartenere al pensiero, Studium, 1-2, 2015)

Questa sezione della Rivista è dedicata agli scritti del fondatore Vincenzo Cappelletti.

MARCONI E IL NUOVO UNIVERSO DELLA COMUNICAZIONE

1904. Marconi ha trent'anni quando, il 3 agosto, s'inaugura il servizio radiotelegrafico pubblico fra la stazione italiana di Bari-punta San Cataldo e quella montenegrina di Antivari-punta Volovotza, a 200 chilometri di distanza. Due torri di legno alte circa 50 metri, distanti 50 metri l'una dall'altra, fra le cui sommità è tesa una corda d'acciaio che sostiene i fili conduttori, il cosiddetto padiglione aereo. Si raggiunge la velocità di 37 parole al minuto. Le cronache sono discordi su un particolare significativo. Dov'era Marconi, a Bari o nel Montenegro? Concordi, invece, su un punto: come sempre, Marconi s'è mosso tra le due stazioni da collegare, e ha collaudato di persona gli impianti. Grande entusiasmo, sulla scia dell'impressione di miracolo che alla fine del 1902 ha salutato il collegamento tra l'Australia e l'Europa. Ed ecco le polemiche. Difficile far qualcosa di serio senza dispiacere a qualcuno. L'impianto Bari-Antivari, particolare che pochi conoscono, fu fatto a spese della Wireless Telegraph and Signal Company, società di cui Marconi era il principale azionista. Costò secondo alcuni 100, secondo altri 50 mila lire. Il Ministro delle poste Galimberti non chiese l'autorizzazione di spesa; caduto il Ministero, il suo successore

Stelluti-Scala aggirò l'ostacolo consentendo a un privato, la Wireless, di sostituirsi allo Stato. I fili non c'erano, e sembrò che il caso non ricadesse sotto la normativa delle leggi del 1853 e 1865 sul monopolio telegrafico. Il periodico *L'elettricista* vide un articolista fremere di sdegno dinnanzi al fatto che «per una somma che può aggirarsi attorno alle 50 mila lire il nostro governo debba mantenere una illegalità, figurando di aver bisogno dell'obolo altrui per un impianto che unisce direttamente il palazzo del Quirinale con il Castello principesco di Cettigne.»

I telegrammi Italia-Montenegro costavano 9 centesimi per parola, 5 dei quali spettanti alla Wireless, più 1 lira per telegramma di tassa fissa. Rispetto alle tariffe precedenti, il prezzo era dimezzato.

Inoltre, ed è cosa decisiva per il giudizio politico sull'accaduto, la linea, dotata d'un raggio d'azione di oltre 500 chilometri, poteva servire per il transito di comunicazioni internazionali, in particolare con navi fra i paralleli di Corfù e di Ancona.

Nel giugno 1908 il Ministero delle Poste riscattò la stazione di S. Cataldo per 45 mila lire. Bari rimase sempre legata da affetto a Guglielmo Marconi e fu una delle nove città italiane che lo vollero proprio cittadino onorario.

Ma in questa ricorrenza centenaria, in questa grande terra di Puglia aperta al soffio di tante civiltà, sentiamo di dover parlare in termini di storia universale, avvicinando Marconi alla vita del mondo.

I teorici dell'elettromagnetismo, da Faraday a Lorenz, non prevedero quali sarebbero state le conseguenze delle loro idee sulla vita sociale. I problemi matematici e logici connessi con le nuove idee erano tanti, da bastare per alcuni decenni ad una scienza ispirata ancora da un ideale contemplativo.

La relatività, culmine della fisica del "campo" sarebbe nata nel tempo libero d'un

modesto impiegato dell'Ufficio svizzero dei brevetti, destinato a diventare il secondo Newton. Allora e per tutta la vita, Einstein vorrà soprattutto conoscere le leggi ferree che governano l'universo; polemizzerà, negli ultimi anni, con la meccanica quantistica, accusandola d'immaginare un Dio che giuocherebbe a dadi con il mondo.

Ma l'ultimo Einstein avrebbe legato il suo nome, sia pure incidentalmente, al progetto Manhattan, cioè alla bomba atomica. Anche una contemplazione come la sua, elevata e spiritualmente autonoma, avrebbe pagato il tributo all'attivismo del secolo.

Chi affermò la vocazione attiva della nuova fisica iniziata da Faraday, fu tuttavia Marconi. Certamente, la sua opera e la sua vita devono essere indagate con attenzione, perchè egli non fu, come spesso è stato detto, un inventore, un tecnico di alta classe. Il suo posto nel panorama scientifico del Novecento è quello di uno dei massimi sperimentatori del secolo. Giovanissimo, Marconi intuì che l'elettromagnetismo non era una convenzione normale, ma un'interpretazione reale, vorremmo dire realistica dei fenomeni. La sua strada doveva separarsi per forza di cose da quella dei fisici universitari. Collegata con bisogni, urgenze, attese della vita sociale; sottoposta a verifica in quest'ambito, la teoria del campo elettromagnetico dimostrò d'essere una chiave interpretativa di fatti, molto complessi ma anche elementari. Si era ripetuta la vicenda di Galilei, del Galilei frequentatore del “magnifico arsenale” di Venezia, con l'intento di mettere a confronto principi meccanici e pratica marinaresca, che è quanto dire pensiero ed esperienza, assioma e saggezza. Lo scenario dell'esistenza quotidiana è così vario e concreto, da costituire un repertorio di infinite occasioni, di infiniti possibili confronti. La scienza non dovrebbe mai trascurarlo, soprattutto quando imbocca nuove strade, che possono portare alla comprensione, ma anche alla mistificazione, della realtà. Tale era stato, nel Seicento, il caso della meccanica galileiana; tale, alla metà dell'Ottocento, il caso dell'elettromagnetismo di Faraday. Punti di vista sul mondo, maniere di far scienza che costringono l'uomo a distruggere il castello di carte del senso comune, e a riascoltare la voce profonda della ragione. Se, da una parte, la scienza rivoluzionaria cerca nella vita la dimostrazione della propria

concretezza, dall'altra parte è la vita che si protende verso la novità scientifica, ad osservare una nuova immagine di se medesima.

Il successo dell'esperimento di Pontecchio, con il quale il ventunenne Marconi riuscì nel 1895 a trasmettere in codice Morse una lettera dell'alfabeto a breve distanza, fu peraltro cosa ben diversa dalla semplice conferma di un'ipotesi. Marconi poneva la sua candidatura al dominio dell'etere: l'enigmatica sostanza, differente dalla materia chimica, che avrebbe finito con l'assimilarsi allo spazio. Marconi, dunque, dominatore dello spazio d'una nuova fisica, fondata sull'unificazione di massa e di energia, di spazialità e di temporalità. Dalla telegrafia senza fili alla radioastronomia, questo dominio della spazialità eterea avrebbe ripercorso la strada del moderno pensiero cosmologico, ampliandosi dal limitato all'immenso. Eppure Marconi sentì la bellezza della propria opera come pura, disinteressata conoscenza. «L'indagine scientifica, egli ebbe a dire, non sempre si prefigge uno scopo utilitario; potranno nascerne delle applicazioni, ma potranno anche non nascerne; ciò ch'è veramente interessante è il sollevare il gran velo. della natura». Ma il principio dell'eterogenesi dei fini, per cui tanto spesso nella vita si raggiunge l'oriente navigando a ponente, come Colombo, aveva intanto legato gli sviluppi dell'elettromagnetismo a quelli della comunicazione umana. A Michael Faraday, filosofo della natura, sarebbe subentrato con Marconi l'artefice di una nuova convivenza. E tutto ciò, quasi all'improvviso. L'uomo del ventesimo secolo toccava l'oriente dopo una brevissima navigazione a ponente. Si capisce bene, da un tal punto di vista, il disagio della fisica ufficiale di fronte al giovane Marconi. Questi aveva cambiato rotta: anziché accorciare la lunghezza d'onda, per ottenere la luce, la prolungava, per trasmettere messaggi. Conoscenza e pratica ponevano fine a un lungo contrasto, accordandosi nella "prassi". La prassi è un momento necessario alla comprensione di tutta la vicenda umana del nostro secolo: e l'opera di Marconi dominatore dell'etere ne rappresenta un esempio molto significativo. La pratica è applicativa e ripetitiva, la prassi è inventiva e intuitiva. Essa si serve dell'azione per esprimere un nucleo concettuale, che il teorico esprime invece con la parola e il simbolo. Nella struttura della prassi entrano, dunque, una scelta

semantica, l'intuizione, l'esperimento. La prassi tende a contestare il formalismo e, in genere, la tradizione. Il suo tempo è breve, talora brevissimo e, quel che più conta, anterogrado: guarda il futuro, anziché dipendere dal passato, come il tempo pratico.

Paragoniamo pratiche e prassi mettendo a confronto la stampa e la radiofonia. La galassia di Gutenberg, come McLuhan ha chiamato l'età della parola stampata, dal nome del presunto inventore dei caratteri mobili, ha avuto una fase preparatoria di alcuni millenni. Scrittura, alfabeto, logica, furono gli stadi della lunga vigilia. Si può obiettare che la vigilia non fu vissuta come tale, cioè in funzione di un domani: di quel secolo decimoquinto, nel quale sarebbero sorte le tipografie di Johannes Gutenberg a Magonza, di Arnold Pannartz e Conrad Schweinheim a Subiaco, di Panfilo Castaldi a Milano, di Aldo Manuzio a Venezia. Ma l'obiezione è meno fondata di quanto non sembri. Anche l'invenzione ha un suo retroterra, culturale e storico. Vi sono tre casi possibili: che la storia generi l'inventore, che lo adotti come proprio figlio o che lo releghi nel limbo di una lunga attesa. In Occidente, l'invenzione della stampa avvenne, non a caso, simultaneamente agli inizi dell'Umanesimo. E non a caso, quattro secoli prima, il cinese Bi Shēng, vero inventore della stampa a caratteri mobili, era stato relegato nel limbo di cui dicevamo. Dell'invenzione della stampa nella Cina del secolo undecimo dopo Cristo ci ha lasciato una curiosa notizia Shen Kua, che desumiamo da un lavoro di Joseph Needham, il noto storico della scienza cinese. Shen Kua, quasi cinquant'anni dopo la morte di Bi Shēng, scriveva che la serie dei caratteri mobili costruita da quest'ultimo era venuta in possesso dei suoi seguaci, i quali l'avevano custodita «come un bene prezioso». Meglio non si sarebbe potuto raffigurare il destino della scoperta avulsa dalla storia. Dunque, la fase preparatoria della “galassia di Gutenberg” fu davvero tale. E rapidissimi furono gli sviluppi successivi: basti pensare che la sola Venezia aveva duecento tipografie alla fine del secolo decimoquinto.

Il mezzo grafico, ripetiamo, si offrì alla diffusione di un messaggio, che l'uomo aveva faticosamente elaborato nel corso di una storia più volte millenaria, dalla scrittura alla

logica. Quali erano state le finalità, inconscie o almeno implicite, di questo processo? Una, sostanzialmente: la definizione. Alfabeto, scrittura, logica, assiomatica, non sono stati altro che momenti del definire. Le dimore celesti, tentate da Prometeo, si profilavano effettivamente dinanzi all'uomo quando egli, l'uomo storico, si accorse di poter conquistare l'essere. La definizione verte su ciò che ogni cosa è. Vi sono definizioni: l'una usa il segno, ed è propria della scienza, l'altra si serve del simbolo ed è propria dell'arte. Entrambe, scienza ed arte, tendono a conquistare l'essere del mondo e della vita. La loro meta è l'universalità espressiva: ciò che abbiamo chiamato «l'essere del mondo e della vita» ne costituisce il contenuto.

È difficile, per noi, risalire, oltre lo spartiacque della preistoria, la corrente metamorfica da cui siamo stati generati. Al di là della testimonianza espressiva, al di là dei resti; espressivi indirettamente anch'essi, di rozzi utensili e di armi primordiali, incomincia il mistero dell'antropogenesi. Come risolverlo? La psicologia analitica ha proposto un'ipotesi suggestiva: la situazione originaria dell'uomo non sarebbe stata superata completamente, e si ritroverebbe nell'inconscio dell'uomo d'oggi. Nella duplice, complementare analisi fattane da Freud e da Jung, l'inconscio è piacere che tende a realizzarsi, intuizione che cerca di esprimersi. Ebbene questo tendere, questo cercare hanno il loro vero compimento nell'attività definitoria.

Una concezione come la cristiana, che ha posto l'assoluto nella Vita e non nel Pensiero, ha purtroppo riconosciuto alla Parola che definisce l'atto creativo una dignità trinitaria, dunque suprema. Proiettato nel tempo storico, inserito nel ritmo delle generazioni, l'umano tentativo di definire il reale ebbe nella nascita dell'alfabeto una sua decisiva vittoria. Nacque, la scrittura alfabetica, da quella ideografica, dove i segni erano costituiti da immagini degli oggetti: la sua culla furono la Siria e la Palestina del secondo millennio prima di Cristo. Il principio generatore fu l'acrofonia: a un segno ideografico fu attribuito il valore fonetico della sua consonante iniziale. Ma la convenzione acrofonica, e lo scacco dell'udito alla vista che essa comportava, non sarebbero stati possibili senza un principio più profondo, oggettivo e non convenzionale. Tale principio è quello per cui il conoscere è più del vedere. Tra la

rappresentazione e il rappresentato esistono simmetrie concettuali, più vere delle simmetrie visive. La garanzia del pensiero permise alla scrittura di rinunciare al simbolo ideografico per il segno, consonantico presso i Fenici, consonantico e vocalico negli alfabeti greco, etrusco e latino. Affrancata dalle simmetrie percettive, la scrittura poté esprimere l'astratto, e i rapporti tra il concreto e l'astratto. Il contemplare si distinse dal fare, e la scienza, momento contemplativo della coscienza, cercò di subordinare a sé l'arte medesima, rimasta vicina ai sensi e fedele all'espressione simbolica.

Ma la scienza non sarebbe diventata il messaggio della comunicazione scritta, se quest'ultima non avesse ricevuto l'innesto essenziale della logica. Ci troviamo, qui, dinanzi all'elemento che distingue tra loro le civiltà, e caratterizza quella europea. La civiltà cinese, ad esempio, ebbe una metafisica, il *tao*, ma non una logica da essa derivata. L'aristotelismo e il platonismo, invece, dettero origine a teorie del conoscere, correlate alle rispettive teorie dell'essere. Inoltre la scrittura alfabetica si purificò ulteriormente nel linguaggio aritmo-geometrico. Appena la ragione si fosse atteggiata a razionalismo, e la società avesse preferito la rivoluzione alla tradizione, la scienza avrebbe cercato un nuovo mezzo per diffondersi, anzi l'avrebbe creato e dato a se medesima. Ciò avvenne agli albori dell'Umanesimo nel secolo del Cusano e del Leonardo, ma anche dei Gutenberg, dei Castaldi e dei Manunzio che abbiamo prima citati. La stampa nacque insieme al mondo moderno: fu una celebrazione duplice, ma un solo trionfo: il trionfo della scienza. I torchi di Magonza e di Venezia, di Amsterdam e di Norimberga, centuplicarono la velocità di accrescimento del sapere. Omogenea nella struttura logica; espressa nell'unica lingua latina; riconciliata con l'esperimento, la scienza poté sperare di far coincidere i propri confini e i limiti di un mondo, non ancora infinito, ma già immenso. Il libro consentiva di sommare le conoscenze dell'intera umanità.

È un punto essenziale, questo che abbiamo fissato. Primariamente, il libro era ed è un mezzo di crescita del sapere, non di confronto. La pagina è muta, non può rispondere

a domande, non può né indefinitamente giustificarsi, né prolungarsi. È circondata dall'arbitrio. Se la terra fosse, per ipotesi, la galassia di Gutenberg, vi troveremmo un'espressione infinitamente più povera che non sia l'odierna. Tra Babele e un mondo di esseri sordi e muti, la scelta cade sulla prima, aperta pur sempre ad una esperienza di redenzione. E così, nell'ambito stesso della comunicazione scritta, e poi stampata, troviamo un messaggio, quello artistico, profondamente diverso dallo scientifico. L'arte non rifiutò né la scrittura né la stampa: ma se ne è servita per un suo programmatico ritorno alle origini della situazione umana. L'arte non mira all'esteriorità, ma alla profondità conoscitiva: e perciò il suo messaggio supera i limiti della galassia gutenberghiana, percorre a ritroso il tempo storico, e riafferma il primato dell'intuizione sulla percezione, della parola sorgiva sul segno convenzionale. Dall'alfabeto, dal libro l'arte si protende verso un nuovo e diverso comunicare: tanto che essa medesima è divisa al proprio interno, e accanto alla poesia accoglie la pittura e la scultura. Ed eccoci a un altro punto essenziale: un punto che ci inette dalla galassia di Gutenberg a quella di Marconi, dal messaggio stampato alla comunicazione elettromagnetica. La scrittura e la stampa, abbiamo osservato, non riuscirono ad assorbire tutta quanta l'espressione della mente umana. Rimase fuori l'immagine, e rimase anche fuori la parola dialogata. Le arti plastiche difesero strenuamente il diritto della forma; spaziale e percettiva, alludendo al mistero del mondo che si fa ordine, e del pensiero che si fa mondo. Mistero ed evidenza generarono insieme una nuova simbolica, diversa dalle ideografie che avevano proceduto l'alfabeto dei Fenici. Il nuovo simbolo rinviava non alla cosa, come l'ideogramma che ne era la copia, ma ad un terzo elemento, comune alla cosa a sé. Come definirlo, questo *tertium comparationis*? Come un significato: il significato del visibile in quanto visibile, della natura e dell'uomo medesimo in quanto somma di eventi spazio temporali. Dai graffiti rupestri dei primitivi alle celle funebri delle piramidi faraoniche; del tempio azteco e maya al Partenone fidiaco; dalle immagini sacrali di civiltà antiche, o comunque remote, al geometrismo cubista e alla convulsa immanenza realista dei nostri anni, la pittura e la scultura hanno continuato a proporre non la cosa che serve, ma la cosa che significa.

Possente contestazione, questa della pittura e della scultura. Contestazione non della scienza in genere, ma dello scientismo e delle tecnologie di rapina, come a ragione sono state chiamate. Il nuovo universo della comunicazione è un universo visivo, e in esso non possono non confluire ragioni e motivi della testimonianza millenaria dell'arte. È un ritorno al mondo delle forme: cinematografia e televisione vi giungono per strade diverse, ma il problema è lo stesso, ed è un problema di significati. Il significato del visibile accanto all'intellegibile. Il significato della struttura rispetto alle parti. Infine il significato dell'esistente a confronto della speranza. L'abbandono dell'ideogramma è irreversibile: alla nuova comunicazione visiva si deve arrivare, infatti, dalla via simbolistica, per comprenderne l'infinita ricchezza e il posto che le compete nel futuro storico del pensiero umano. Siamo pronti a ciò? Non è stata, forse, troppo rapida, quasi istantanea la implosione della galassia di Gutenberg, il suo ritirarsi dal concetto alla forma, dal mentale al naturale? Domande ineludibili, tutte: alle quali si può cominciare a rispondere osservando che il contenuto della nuova comunicazione visiva è, in effetti, ancora vago e impreciso. L'alfabeto ha soppiantato l'ideogramma; invece, nel nuovo comunicare, l'immagine non può e non deve soppiantare l'alfabeto. Il simbolo rimanda al segno, in quanto quest'ultimo denota ciò che abbiamo chiamato il *tertium comparationis* fra immagine e cosa, ovvero il significato del visibile. La nuova comunicazione, visiva ma anche sempre verbale, rivendica l'unità e la coerenza dell'essere e del conoscere, dalla cosa alla causa, dalla percezione all'idea. Il problema semantico, oggi, è di sintesi, non di antitesi: e perciò è di tanto più arduo e complesso. Ma allora la risposta alle domande prima formulate diventa cauta e non scevra d'una coloritura pessimistica. Siamo, almeno in parte, impreparati. Mentre la stampa scomparve dietro i contenuti ch'essa diffondeva, e il messaggio della pagina composta nelle officine di Gutenberg e di Manunzio rimase il medesimo tracciato dallo stilo su papiri e codici, lo strumento elettromagnetico prevalse e prevarica, spesso, a danno della ricchezza del messaggio che è capace di trasmettere. Il simbolo si appiattisce e l'immagine ridiventa copia; percezione e ideazione non si collegano; l'immagine viene a dipendere da una scelta arbitraria. E, come sempre l'errore si vuole verità: la copia rinfaccia al simbolo d'essere figlio della fantasia,

dimenticando la paternità del pensiero. Si cerca di riesumare il primato di una specularità conoscitiva, che neppure la scienza sperimentale accetta più, avendogli sostituito il conoscere attraverso ipotesi e modelli. A parziale discolta dei contemporanei, sta il fatto che la galassia elettromagnetica è nata da un evento imprevedibile, da un atto di libertà. Il giovane Marconi prese la strada opposta alla fisica universitaria dei suoi anni: Righi ed altri cercavano di accorciare le onde per giungere alla luce, lui produsse onde lunghe e creò la telegrafia senza fili. La stampa fu un prodotto, un'invenzione, se si preferisce; la radiofonia è stata una scoperta concettuale, beninteso con settant'anni di storia della fisica alle proprie spalle.

L'opportunità di storicizzare l'analisi della nuova comunicazione è ormai evidente. E in un modo, l'unico a noi consentito, di darci la profondità ch'è mancata al tempo storico. Abbiamo visto che nel nuovo comunicare sbocca l'esigenza simbolistica in un particolare senso: quello per cui l'immagine divenuta simbolo o, più recentemente, progetto, restituisce dignità alle cose e alla percezione delle cose. Con il segno il pensiero si stacca dal mondo; con l'immagine, accettandola nella propria struttura, è costretto a tornarvi. Diventa ineludibile il problema dell'unità: unità dell'essere, dalla cosa alla causa, unità del conoscere, dalla sensazione alla idea. La nuova comunicazione, a riassumere in poche parole il già detto, è una sfida: come lo fu l'alfabeto, rispetto all'ideografia. Ma il simbolismo non è l'unica contestazione di cui occorra tener conto. Ve n'è una altra, non dell'alfabeto, ma della scrittura: e questo rifiuto, questo no millenario, si chiama dialettica.

La dialettica è il rifiuto dell'affermazione senza risposta: e la pagina non può rispondere. Se l'ideogramma mortificava il concetto, la lettera mortifica lo "spirito", come San Paolo ha lapidariamente osservato. Lo spirito: termine, certo, più familiare a quelli che ancora vi avvertivano la metafora del respiro, che non a noi. Ma ha proprio cessato di aver senso, per noi, lo spirito? Con quale facoltà interroghiamo il mondo e orientiamo la nostra vita? C'è o non c'è una continuità che ci sottende, una struttura che ci sostiene, un progetto che noi siamo? Ineludibili domande: nel rispondere alle quali altre parole potranno adoperarsi, ma pur sempre metaforiche. La dialettica, ecco tutto, rifiuta la identità di pensiero e parola. Rifiuta, la dialettica, l'autonomia della

parola dal pensiero, la possibilità della parte fuori del tutto espressivo. Più sottilmente, la dialettica considera espressione la parola ma anche l'atto vitale: è orientata verso quell'unità, quella sintesi espressiva che è la testimonianza. E, infine, la dialettica ha il senso d'un pensare che è cercare. In quest'avventura della ricerca l'uomo non è solo: e nella notte, perchè c'è la notte intorno a lui, lo confortano le fiaccole e il rumore dei passi di altri che camminano, sparsamente. Si deve tanto alle luci che si vedono, ai passi che si odono: talché nasce in ognuno il sentore d'una restituzione doverosa di confrontare chiarezza. La forza demiurgica che ha creato la vita umana – Dio, la materia, l'evoluzione: qui non importa decidere –, ha riplasmato in pari tempo nella parola l'urlo rauco degli esseri ferini, da cui naque homo sapiens. Ma la parola ha senso se riferita al problema del nostro esistere; e questo problema ci riporta alla totalità del reale. La dialettica ci ricorda anche questo: la preminenza del problema sulla formula, dell'essere nel mondo sul raziocinare. Non possiamo appagarci del singolo atto conoscitivo, e non possiamo ignorare il rischio dell'errore. L'errore altrui è il nostro se parte almeno della nostra verità fu, prima d'esser tale, una verità altrui. Da questi pochi cenni, la dialettica ci appare come un atteggiamento radicale del pensiero e della vita. Nella storia dei popoli di cultura, la dialettica si è incarnata soprattutto nella scuola: massima creazione della civiltà, alla quale solo remotamente corrispondono i riti iniziatici ed esoterici dei primitivi. La scuola comprende tre momenti fondamentali: il rapporto fra sapere parziale e sapere totale, il confronto di tesi e antitesi, e quella che abbiamo chiamato la testimonianza. Sono gli stessi momenti, che abbiamo riconosciuto necessari all'esercizio dialettico del pensiero. In via d'ipotesi, avvicinare il nuovo universo della comunicazione alla scuola sembra plausibile, anzi significativo. La dialettica, e la scuola che l'incarna, sono potenzialmente illimitate, come illimitata, per la prima volta, sta per essere la comunicazione, attraverso gli sviluppi del mezzo elettromagnetico. Il nono decennio del secolo dovrebbe veder realizzarsi l'unità televisiva e radiofonica del mondo. Televisione, radiofonia e scuola cominciano ad apparirci strettamente, cioè funzionalmente unite. La rottura del limite, che le riconduce tutte e tre nella sfera dialettica, non è solo d'ordine spaziale, ma, per così dire dottrinale. Il limite che la

dialettica nega è la mancanza del confronto: ma il confronto cessa in quello specialismo protervo e anarchico, al quale ci ha reso purtroppo adusi la cultura contemporanea. Ora c'è da notare che sia pur lentamente e timidamente, la cultura del Novecento cerca di promuovere l'unificazione dei linguaggi e della logica, di cui si servono le varie scienze. Ad uno specialismo orientato verso le tecnologie, fonte di una esattezza conoscitiva degna di ammirazione, ma corresponsabile della crisi ecologica; a questo specialismo si accompagnano, specie negli ultimi anni, analisi dei “territori di frontiera” della scienza per ricavarne un ordine, un sistema del sapere. L'espressione “territori di frontiera” è di Norbert Wiener, il padre della cibernetica: poiché quest'ultima disciplina specialistica, è bene ricordarlo, nacque proprio da un'esperienza non specialistica di larghi e talora quasi fantasiosi confronti e accostamenti.

Dialettica è anche l'uscita dal limite specialistico: ma le forze sono poche, e il mezzo elettromagnetico può moltiplicarne l'efficacia comunicativa.

A voler passare da semplici accostamenti a una gerarchia di lavori, si può e deve porre nella scuola il centro di una dialettica, munita di nuovi mezzi, proiettata su uno schermo universale, com'è nella sua essenza. Si dice spesso, con rammarico, che radiofonia e televisione hanno contribuito negli ultimi decenni alla crisi degli Istituti scolastici. Ma era evitabile, la crisi? Com'è nata, e che cosa può provocarne il superamento? La crisi non era evitabile. Alla svolta di metà secolo, l'assurdità dello specialismo autosufficiente e l'imminenza d'un confronto universale di civiltà e di culture sono apparse ancor più evidenti. Dissenso ed ecumenesimo, dissesto ecologico, ed equilibrio politico multipopolare hanno dato il sentore di una storia singolare e diversa da ieri. Noi ne siamo gli attori: attori di una dialettica universale, poiché di ciò si tratta. E intanto il consolidamento della fase neocapitalistica dell'economia provocava un fenomeno, di cui non sempre siamo consapevoli: il passaggio della scuola da istituto singolo, speciale, a momento e funzione della società tutt'intera. Sono diventati scuola l'azienda, il sindacato, il partito politico: è nata l'educazione permanente. La dialettica non è solo universale, ma anche ubiquitaria. Ebbene, la scuola che abbiamo visto essere oggi, un momento della società tutt'intera,

dev'essere a sua volta il momento più alto, il culmine della nuova comunicazione. Come unità di immagine e di parola, quest'ultima richiede una pedagogia dell'unificazione. Come dialettica universale, richiede una pedagogia del confronto. Dev'esserci tutto il pensiero, a confronto con tutto il pensiero: la persona dinnanzi alla persona. Soltanto la scuola può dare la testimonianza, che è la ragione ultima del no dialettico al primato espressivo della scrittura, del libro, della parola stessa concepita come insularità espressiva.

La scuola di cui parliamo è sostanzialmente rapporto dell'uomo con l'uomo, vissuto nel tempo e attraverso il pensiero. Ma la scuola è vera quando accetta la storia, anche a prezzo della crisi. Nel raffigurare tutto il pensiero a confronto con il pensiero, e l'uomo a colloquio con l'uomo, pensiamo ad una dialettica, ultima e ardua a comprendersi, tra situazione e ragione. Perché questo è il volto di sfinge con il quale il pensiero si mostra: è tutto in ogni soggetto, e determinato in ogni soggetto, oggi è lo stesso di ieri, ma è storia, cioè diverso da ieri. Una forte facoltà intuitiva sopperisce nell'uomo alle carenze analitiche e sistematiche. Ognuno intravede relazioni che non riesce a rendere esplicite, e scorge l'identità di concetti denotati diversamente. Nella vita di ogni giorno, ognuno sperimenta l'unità fondamentale dell'essere e del conoscere: quella stessa che tutti e ciascuno cercano di costruire come cultura, come sapere storico. Un occhio della sfinge guarda sempre al di là della crisi, verso un ordine segreto e nascosto, che accoglie nella sua trama l'ordito dell'universo fisico e del mondo umano. Quest'ordine suscita nell'uomo l'insoddisfazione e la speranza: l'altro occhio della sfinge guarda, infatti, al domani. Siamo tanto più insoddisfatti, quanto meno l'ordine vissuto corrisponde all'ordine intuito. Ed ecco la speranza diventare dialettica.

Il pensiero si accinge a costruire la propria storia, nella duplice dimensione dell'arricchimento continuo, e dell'ordinamento, continuo anch'esso. Il domani assurge a progetto. Chi vorrebbe rinunciare al ritmo creativo della storia? Certamente nessuno. Ma nessuno può privarsi di quel settimo giorno d'ogni creazione, che serve a tutto ricomprendere e suggellare di gioia: momento ultimo dell'esistenza. Propagata con velocità eterea, la parola che crea può essere anche parola che unifica. Ma occorre

capire, e risponderci: e a tal punto vediamo ancora come la galassia elettromagnetica si sia formata con istantanea rapidità, molto prima del messaggio che in essa dovrebbe circolare. Al primato d'una lingua, che caratterizzò gli inizi del libro, è subentrata la pluralità dei linguaggi, e quest'ultima tende a crescere, anzi.

I circuiti della diffusione prevalgono su quelli destinati alla comunicazione dialogica. E, ciò che forse più conta, lo sforzo di anteporre i concetti alle parole è di pochi. Estetismo, filologismo, provincialismi di vario genere offrono comodo rifugio a quanti rifiutino l'invito all'universalità espressiva. Invece di chiarificare i propri valori, civiltà e culture si chiudono spesso nel culto di tradizioni e memorie.

Il progetto d'una comunicazione universale resta progetto per l'uomo contemporaneo. Per noi e in noi, la vita rimane una sfida, una possibilità di scelta tra innovazione e restaurazione. E rimane la vita, un'attesa paziente che maturino i tempi e che i progetti si attuino, non senza di noi, certo, ma assommando il volere e le forze di molti. Intanto l'intuizione del domani lo anticipa nell'oggi. Il nuovo universo della comunicazione è, per dirla con un vecchio termine filosofico, la forma del domani: il momento e l'aspetto che condiziona tutti gli altri. Se è vero che la comunicazione trasferisce il pensiero nella vita, la vita dipenderà dal pensiero se sarà capace di esprimerne e ordinarne l'immensa ricchezza. Una "civitas maxima" estesa quanto il mondo, permeabile alla parola come avverrà nel nono decennio del secolo, potrà essere una immensa Babele ovvero la dimora terrena dell'uomo alla vigilia dell'esodo cosmico. Dipenderà da noi: dall'intuizione del sì, dalla scelta del voler esistere.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA

Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*

Edizione critica a cura di Cecilia Gibellini

Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 2023, pp. CCXIX + 102 (Testo, pp. 1-70; Apparato iconografico, pp. 71-98).

Nono testo pubblicato all'interno del nuovo piano dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, che si concentra sulle opere di cui è disponibile la minuta autografa dello scrittore ed è ispirato, come si riporta in calce al volume, «ai criteri della moderna filologia d'autore»¹, l'edizione critica del “poema tragico” *Sogno d'un mattino di primavera*, curata da Cecilia Gibellini, assolve al duplice compito di ricostruzione filologica del testo e di restituzione del contesto mentale, culturale, letterario in cui questi fu concepito, scritto, pubblicato e rappresentato.

I criteri dell'edizione seguono quelli del piano generale dell'Edizione Nazionale, per cui si adotta come testo di riferimento l'ultimo apparso in vita dell'autore, in questo caso datato al 1931. Tuttavia, precisa la curatrice, il testo è presentato con alcuni emendamenti «necessari, se non opportuni»², motivati dal sospetto che i redattori siano intervenuti sul testo a stampa per uniformarlo. A motivo di ciò, nella *constitutio textus* è stata tenuta in forte considerazione la lezione degli autografi da cui non dipende direttamente l'edizione del 1931, così come nell'operare gli emendamenti Gibellini si è appoggiata a diversi testimoni autografi e ha «tenuto conto naturalmente dell'*usus* dannunziano»³. L'apparato delle varianti e i commenti analitici che perfezionano l'edizione sono integrati, in fine, da un repertorio iconografico di alcune pagine manoscritte dell'opera, da alcune fotografie di alcune sue rappresentazioni in scena e infine da alcuni ritratti, scattati da d'Annunzio stesso, di Eleonora Duse, per la quale l'opera fu pensata e scritta.

Le cinque sezioni in cui si suddivide l'Introduzione al volume sono imprescindibili ai fini di una comprensione del contesto in cui si svolsero l'ideazione e la gestazione dell'opera, dei moventi che presiedettero alla stesura, dei riferimenti culturali e letterari su cui si impernia il testo e con cui si confronta la poetica, delle tappe infine della ricezione critica che ne hanno scandito la storia delle rappresentazioni, la fortuna e le interpretazioni. Il *Sogno d'un mattino di primavera*, infatti, oltre

a segnare l'esordio di d'Annunzio come drammaturgo, si inserisce in una ampia trama culturale e in un fitto ordito di vicende personali che illustrano come l'idea del "poema tragico" sia nata da un intreccio complesso tra ragioni letterarie ed estetiche, da un lato, e questioni individuali e private, dall'altro. L'ideazione e la rapida stesura dell'atto unico in cinque scene, «composto nella primavera del 1897 e rappresentato nel giugno dello stesso anno»⁴, avvenne nel contesto del dibattito europeo sul problema della tragedia e della necessità di una sua rifondazione nell'Ottocento. Composto nello stesso torno di tempo in cui andava elaborando il romanzo-saggio *Il Fuoco* e la tragedia archeologica *La città morta*, il *Sogno* riflette la consapevolezza di d'Annunzio degli sviluppi del teatro moderno, sullo sfondo delle riflessioni nietzscheane sulla tragedia e dell'opera wagneriana, in un tempo in cui la crisi del melodramma, da un lato, e quella del teatro di ispirazione naturalistico-verista, dall'altro, avevano spinto lo scrittore ad auspicare la nascita di «una nuova forma d'arte in cui parole e musica non siano combinate occasionalmente come nei libretti d'opera italiani»⁵. L'ipotesi drammaturgica dannunziana si struttura così, sul versante formale, proprio tra il 1895 e il 1897, situandosi tra l'opzione simbolista, quella anti-naturalista e quella wagneriana, rifiutando tuttavia di quest'ultima la dimensione eroica in favore di una concentrazione sulla vita interiore dei personaggi, ai cui segreti e sogni dar voce «con il linguaggio privilegiato della poesia»⁶.

La ricostruzione dell'avantesto mentale, prima sezione dell'Introduzione, consente di penetrare le ragioni dello scrittore all'origine della scelta drammaturgica: essa costituì, per lui, la più naturale risposta al desiderio di «raggiungere un pubblico più esteso di quello dei semplici lettori, tanto all'estero quanto in patria»⁷, e prese forma in un momento in cui nella riflessione sul teatro – sul rapporto tra una concezione latina-mediterranea della rappresentazione, dei temi e dello stile, nonché dell'allestimento scenico, ed una settentrionale-continentale – si riverberavano le tensioni estetiche che stavano percorrendo il campo artistico otto-novecentesco.

In questa cornice, sicuro riferimento dannunziano fu l'opera di Maeterlinck, che si costituiva come una «"drammaturgia del non-evento" in cui il "buco d'azione veniva riempito solo dalla parola"»; una scrittura scenica capace di dar vita a personaggi che si trasformano in «*silhouettes* in preda a forze incontrollabili»⁸, che avrebbe inciso in profondità – specie con *Pelléas et Mélisande* del 1892 – sulla costruzione del personaggio e su alcune scelte tematiche e stilistiche del teatro di d'Annunzio.

La genesi del *Sogno*, cui è dedicata la seconda sezione dell'Introduzione, è connessa anche al rapporto economico, artistico e sentimentale, che legò d'Annunzio ad Eleonora Duse. L'attrice

stava in quegli anni attraversando un momento di crisi artistica e, stanca del teatro d'ambientazione borghese e verista, sperava di trovare nel giovane scrittore il drammaturgo che le offrisse un ruolo originale in una *pièce* consentanea proprio agli sviluppi, in chiave simbolista e psicologico-morale, del teatro contemporaneo. Si può dunque ritenere che l'atto unico originò tanto dalla convergenza delle ambizioni di un'attrice e di uno scrittore, nonché dal loro complicato rapporto umano, quanto dalla volontà dannunziana di mettere in scena un'opera originale, fondata sulla concezione simbolista della «persistenza dei grandi archetipi tragici celati dal velo apparentemente dinamico della storia»⁹.

La storia della ricezione del dramma – che avrebbe dovuto costituire, in sede di stampa, il secondo tassello del ciclo dei *Sogni delle Stagioni*, rimasto poi incompiuto – occupa la terza sezione introduttiva, dove si evidenzia la difficoltà del pubblico e dei critici di confrontarsi con lo stile e l'opzione tematica dannunziana, di cui si notò da subito la doppia natura, poetica e teatrale, che «a lungo fu considerata un difetto dell'opera»¹⁰. Solo in anni successivi si sarebbe colto che «l'atto unico, nella sua discesa “negli inferi dell'onirico, del tragico, del misterioso”, muoveva verso gli orizzonti letterari e psicanalitici del secolo nuovo»¹¹, e dunque si sintonizzava con le tendenze più avanzate di un incipiente modernismo.

Il vaglio attento della fortuna scenica ha consentito di ricondurre le reazioni del pubblico – che furono di delusione, se non di sconcerto – e le prime valutazioni critiche – segnate dal disorientamento – al carattere di rottura dell'opera dannunziana, che infrangeva le convenzioni teatrali «al punto da apparire inconsistente, un non-teatro»¹². Gibellini evidenzia come la delusione rispetto all'orizzonte d'attesa abbia ostacolato una riconsiderazione del dramma in sede critica fino agli anni Sessanta-Settanta, quando si è assistito ad un rinnovarsi dell'attenzione verso il *Sogno*. A partire da un approccio critico strutturalista, sono stati allora rilevati, del *Sogno*, il carattere di rottura con il dramma naturalista, la complessità della configurazione scenica e le indicazioni di poetica implicate nelle didascalie, mentre, negli anni Ottanta, sono state rinvenute nel testo, in ottica storico-ermeneutica, alcune «anticipazioni dell'esperienza espressionista, “per l'intensità lirica, per l'exasperazione caratteriale, per la brama di assoluto, per la struttura sognante, per l'accensione dei colori»¹³.

Ultimo tassello della ricostruzione filologica è l'analisi dello psicodramma del *Sogno*, che ruota intorno al tema della pazzia di Isabella – interpretata da Eleonora Duse – e all'evento tragico, l'assassinio dell'amante, che l'ha provocata. Se la «macchina dell'azione in verità è assai esile»¹⁴, come è consueto nell'ordito dannunziano, il fatto che le informazioni sulla vicenda siano elargite

«gradualmente, attraverso ciò che ne sanno e dicono i personaggi»¹⁵ assicura la costruzione di una atmosfera di *suspense*, che trova il suo acme nella scena in cui Isabella rende conto della sua psicomachia. Psicodramma o tragedia mentale, il *Sogno* segue un procedimento dialogico binario, che si conclude con le parole di Isabella, nella cui mente si scontrano «le polarità tragiche [...] tra i vincoli delle umane convenzioni, la realtà effettuale, la lucida ragione, da un lato, e la libera passione amorosa, la natura, il sogno, la follia dall'altro»¹⁶.

Nella costruzione del personaggio di Isabella si può rintracciare una fitta trama intertestuale che coinvolge, accanto allo stile e ai temi di Maeterlinck, le tragiche figure di Ofelia e Lady Macbeth, mentre tra gli altri riferimenti vi sono la ballata dantesca *Per un ghirlandetta* e alcune suggestioni figurative rinascimentali, come nel caso della Primavera botticelliana. Ma a conferire uno spessore autenticamente tragico al personaggio di Isabella e alla sua condizione di demenza è l'opzione stilistica dannunziana, che opta per una sintassi che tende alla frantumazione, «un eloquio continuamente spezzato [...] che si incaglia di continuo sulla ripresa di una parola appena detta o sentita»¹⁷. La ricognizione del laboratorio e della biblioteca dello scrittore ha permesso di risalire agli studi sulla pazzia, individuale e collettiva, cui d'Annunzio probabilmente attinse nella costruzione del linguaggio di Isabella. Un linguaggio, uno stile che, pur non rinunciando alla cifra dannunziana del metacronismo, «semplice e moderno nella sintassi, prezioso e classicheggiante nel lessico»¹⁸, riesce a restituire la «crisi del linguaggio logico»¹⁹, ad alludere all'indicibile e a sottintendere, attraverso il fitto onirismo e simbolismo linguistico, quel viluppo psichico ineffabile che troverà la sua sistemazione teorica con la dottrina dell'inconscio freudiana.

Così, Gibellini riesce ad illustrare come nell'accurata costruzione di una sintassi attenta a restituire la tellurica precarietà psicologica della demente Isabella, nella scelta della materia psicodrammatica dell'atto e nella esilità della macchina drammaturgica, tutta concentrata sulla focalizzazione psicologica interiore del personaggio, nonché nel fitto intreccio di rimandi intertestuali che coinvolgono la classicità e la contemporaneità, e nel complesso rapporto di ragioni biografiche e ragioni poetiche all'origine della stesura del testo, si possono rintracciare quegli elementi di modernità tematica, formale e finanche compositiva che rendono *Sogno d'un mattino di primavera* un tassello importante nella comprensione degli sviluppi della poetica dannunziana, e un'opera significativa nella storia dello sviluppo del teatro italiano verso il congedo dal teatro borghese-verista e l'approdo al teatro moderno.

GIOVANNI BARRACCO

Note

¹ Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, Edizione critica a cura di Cecilia Gibellini, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, Il Vittoriale degli Italiani, 2023, C., p. 101.

² C. Gibellini, Introduzione in Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, cit., p. CLXXXV

³ Ivi, p. CLXXXVI

⁴ Ivi, p. III.

⁵ Ivi, p. VI.

⁶ Ivi, p. XIII.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. XVII.

⁹ Ivi, p. XX.

¹⁰ Ivi, p. LXVII.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, p. LXVIII.

¹³ Ivi, p. LXXXIV.

¹⁴ Ivi, p. CXXXIII.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. CXXX.

¹⁷ Ivi, p. CLV.

¹⁸ Ivi, p. CLIII.

¹⁹ Ivi, p. CLV.

A. A. V. V., ***La fortuna europea di Torquato Tasso***. A cura di John Butcher

Mimesis, Collana Acta Maiensia, Milano 2022, pp. 192, €18.

John Butcher, *Introduzione*

Alfred Noe, *La presenza di Torquato Tasso nelle opere di Johann Rist (1607-1667)*

Toni Bernhart, *Il Torquato Tasso di Johann Wolfgang Goethe nelle traduzioni italiane*

Silvia Pireddu, *Tradurre, interpretare, mediare tra cliché letterari e nostalgie personali. L'Aminta di Ernesto Grillo (1924)*

John Butcher, *La Liberata e il Paradise Lost: un confronto*

Daniela Dalla Valle, *Il teatro del Tasso, "modello" per il teatro francese degli anni '30. Vion d'Alibray, L'Aminta, Il Re Torrismondo*

Cristina Barbolani, *Una lettura del poema Las navas de Tolosa di Cristòbal de Mesa*

Matteo Rei, *Il "glorioso volo" della fama: Vasco Da Gama e Luis De Camões in un sonetto di Torquato Tasso*

Gabriella Macrì, *La fortuna di Tasso in Grecia*

Marta Penchini, *L'insegnamento di Tasso nelle scuole secondarie italiane*

Massimo Castellozzi, *Torquato Tasso in prigione: un soggetto romantico nella pittura italiana dell'Ottocento*

Paola Trivero, *Torquato Tasso nel cinema italiano. La Liberata dal testo allo schermo*

Il volume, curato da John Butcher, riunisce gli atti dell'omonimo convegno internazionale di studi che si è tenuto presso l'Accademia di Merano il 24 e 25 settembre del 2021, ed è stato pubblicato presso la collana dell'editore Mimesis curata dalla stessa Accademia, *Acta Maiensia*. Il convegno muoveva dal desiderio di proseguire il progetto di ricerca dell'Accademia di analizzare la «fortuna europea dei capolavori della letteratura italiana con speciale riferimento all'area tedescofona»¹: dopo il convegno sulla fortuna europea dell'*Orlando Furioso* si è voluto approfondire «la fortuna della *Gerusalemme liberata*, dell'*Aminta* e del corpus lirico tassiano»² tanto presso l'area di lingua tedesca, quanto presso la cultura e le letterature europee, in specie di Francia, Portogallo, Gran Bretagna e Spagna. I contributi, dunque, da un lato mettono a fuoco il processo della ricezione dell'opera tassiana fuori dall'area italiana tra l'età barocca, l'Illuminismo, il Romanticismo e il Novecento, concentrandosi sul successo, il numero e i caratteri delle traduzioni, dei rifacimenti, delle imitazioni delle sue opere in Europa, nonché indagando quei testi che al modello tassiano si sono ispirati; dall'altro, esamina la fortuna tassiana anche in un'ottica comparativa, rivolta «ai campi della letteratura, del teatro, della pittura, della musica e del cinema»³, per evidenziare quel

«contributo decisivo»⁴ che l'opera di Tasso fornì nella costruzione della cultura europea moderna e nella definizione di un canone di opere europee. In tal senso, significativo è il fatto che a diventare modello letterario non fu soltanto l'opera del poeta sorrentino, quanto anche – e con l'avvento del Romanticismo soprattutto – la sua figura, che si apprestò a diventare vero e proprio personaggio letterario, idealizzato, di opere fondate sull'avvincente dato biografico tassiano.

Per quanto concerne l'influenza di Tasso sulla cultura dell'area di lingua tedesca, il saggio di Noe si concentra sull'influenza dell'opera tassiana nelle opere di Johann Rist, poeta di lingua tedesca del XVII secolo che all'italiano guarda specialmente nei componimenti d'occasione, mentre il contributo di Bernhart compie una analisi della tragedia goethiana del 1790, *Torquato Tasso*, ispirata anche dal decisivo viaggio in Italia dell'autore tedesco. La drammatizzazione del personaggio di Tasso da parte di Goethe ha goduto di una certa fortuna in Italia, con molte traduzioni ottocentesche e primonovecentesche. Bernahrt fa emergere, all'interno di questo studio su una doppia ricezione – di Tasso presso Goethe, che ne fa un personaggio tragico in un dramma, e delle traduzioni italiane del dramma goethiano – i caratteri e le particolarità di tre traduzioni dell'opera, compiute in tre epoche distinte, quelle di Guido Sorelli nel primo Ottocento, Barbara Allason negli anni Venti del XX secolo e, infine, di Cesare Lievi nel 1988. Sempre alla traduzione, ma in lingua inglese, è dedicato il saggio di Silvia Pireddu, che ricostruisce il cantiere di traduzione dell'*Aminta* di Ernesto Grillo nel 1924, che fa della favola pastorale una «favola boschereccia come testimone dell'unicità della cultura italiana, cui aggiunge forse anche un pizzico di gusto antiquario e amore patrio»⁵. Negli anni del Modernismo e del *Bloomsbury Group*, la lirica britannica attinge a Tasso e ai grandi classici del passato «per “immaginare” con timore e malinconia il fallimento della civiltà delle masse e delle macchine»⁶; soprattutto, Pireddu mostra come la traduzione di Grillo ambisca anche ad offrirsi come testo per «mantenere la conoscenza della lingua italiana e la consapevolezza culturale degli emigrati»⁷ italiani in Scozia. La scelta di tradurre Tasso, dunque, si inserisce in una cornice progettuale più ampia, politica e civile, di diffusione della cultura italiana presso il contesto degli emigrati, come parte di un progetto di accessibilità e diffusione popolare della poesia italiana in Scozia, e più in generale in Gran Bretagna. D'altronde, la traduzione del poema pastorale *Aminta* soddisfaceva pienamente l'estetica inglese, che così in profondità avrebbe influenzato il gusto e la cultura anglosassone tra Romanticismo, Età Vittoriana e Modernismo. La traduzione di Grillo, destinata anche a un pubblico popolare dalle radici italiane, è concepita poi in funzione pedagogica, e in questo egli si dimostra un traduttore originale che «facilita l'*Aminta* per il lettore di lingua inglese scegliendo la

prosa, consapevole della funzione del testo a fronte»⁸. Del dramma, allora, Grillo «valorizza il sentimento e le passioni espresse [...] giacché la trasposizione bucolica aiuta a riportare bellezza e umanità nel mondo franto del primo conflitto mondiale»⁹, per cui egli legge in Tasso il «poeta che esprime *un non so che*, una nuova emozione indefinita chiamata *sentiment*; un sentire che delinea la modernità e la distingue dal passato medievale avvicinando la poesia alla musica»¹⁰.

Al rapporto tra l'opera di Milton e quella di Tasso è dedicato il contributo di Butcher, che già tra le poesie latine e greche del poeta inglese rintraccia la presenza, l'influenza, stilistica e tematica, di Tasso. Questa influenza si esplicherà massimamente nel *Paradise lost* miltoniano, che con la Gerusalemme liberata condivide più di un elemento: dalla scelta di una «ambientazione in una terra lontana e in un passato remoto»¹¹ (la Gerusalemme della prima crociata per l'uno, l'Eden adamitico per l'altro), alla «rappresentazione dello scontro tra un Dio cristiano buono e un malvagio Plutone»¹², fino alla presenza di angeli e demòni, alla rappresentazione del giardino, alla dendrologia «divisa tra la foresta di Saron incantata [...] e l'albero della conoscenza del bene e del male»¹³, in un fitto gioco di rimandi che testimonia l'importanza cruciale – a livello tematico e stilistico – del paradigma tassiano nella cultura inglese lungo tutto il Seicento.

Della ricezione tassiana nel contesto francese riferisce l'intervento di Daniela Dalla Valle, che approfondisce le traduzioni di *Aminta* e del più complesso *Re Torrismondo* compiute negli anni Trenta del Seicento da Vion d'Alibray, una scelta dovuta al desiderio di trovare, nel teatro italiano, quel «*modello* alternativo, più nuovo, più brillante, più apprezzabile»¹⁴ che rinnovasse il teatro francese.

Ad una impostazione comparativa tra letterature si rifanno i contributi di Barbolani e Rei. Il primo accosta il poema *Navas de Tolosa* del 1594 dello scrittore manierista Cristòbal De Mesa alla *Gerusalemme Liberata* – per tematiche, stilemi e moduli narrativi – di cui l'iberico è «epigono fanatico»¹⁵, giacché egli «riconobbe nell'ultimo Tasso una nuova tendenza all'epica, e concepì un'opera diversa dai poemi spagnoli anteriori che in qualche misura avevano adattato l'esempio ariostesco»¹⁶. Nell'intervento del secondo, il sonetto dedicato da Tasso a Vasco da Gama e Luís de Camões «rappresenta un episodio non trascurabile nell'ambito delle relazioni tra la letteratura italiana e quella portoghese»¹⁷, specie poiché il sonetto celebra, assieme al grande navigatore, l'autore del massimo poema epico portoghese del Cinquecento, *Os Lusíadas*. Attingendo ad un raffronto presente nel poema di de Camões, Tasso nel sonetto esalta il navigatore portoghese che, in grandezza, supererà perfino l'Ulisse del Canto XXVI dell'*Inferno* e l'Enea virgiliano, dando prova sia del proprio interesse per il «tema dei viaggi e delle esplorazioni oltremarine»¹⁸,

sia della fitta rete di contatti culturali e letterari che esisteva tra la cultura portoghese e quella italiana, in un fecondo rapporto di scambio e influenze reciproche. Alla fortuna dell'opera tassiana in Grecia è dedicato invece l'approfondimento di Macrì, che evidenzia la presenza e l'importanza del modello e dell'opera di Tasso nell'intertestualità, nella presenza di riferimenti tassiani in opere di letteratura neogreca, nelle traduzioni in neogreco, infine nel censimento dei saggi critici su Tasso di accademici e critici greci, nonché nella presenza sul *web* di approfondimenti sull'autore. Dopo il contributo di Penchini, che analizza la costanza della presenza di Tasso nelle antologie scolastiche del secondo Novecento italiano, sottolineando come alcune di esse cerchino di delineare anche una storia della ricezione tassiana all'estero, a testimonianza della rilevanza dell'opera del sorrentino nella definizione del canone della letteratura europea, e del poema moderno come genere egemone fino ancora a tutto il XVII secolo, a chiudere il volume sono chiamati i contributi comparativi di Castellozzi e Trivero, che studiano il modo in cui il personaggio-Tasso, le sue opere, i suoi eroi, i suoi temi e il suo stile sono stati trasportati e transcodificati nella pittura moderna, e in specie Ottocentesca, ed infine nel cinema. Il tema di Tasso in prigione, tanto rilevante nella storia della ricezione tassiana in età romantica, determinante per il consolidarsi del mito di Tasso all'estero, presso i poeti e gli scrittori romantici già catturati da una concezione dell'Italia e del suo paesaggio idealizzata e sostanzialmente rivisitata dal gusto prima neoclassico e poi romantico, è già presente in una tela di Delacroix del 1824, mentre accuratamente Castellozzi passa in rassegna la fortuna della figura di Tasso nella pittura attraverso una ricognizione dei dipinti che hanno raffigurato i rapporti dello scrittore con il potere, le donne, la reclusione a Sant'Anna, gli ultimi istanti prima della morte, i momenti stravaganti.

Infine, Paola Trivero passa in rassegna le transcodifiche della *Gerusalemme* e delle opere tassiane nella storia del cinema italiano – ulteriore testimonianza dell'importanza accordata a Tasso nella storia, allorquando si decise di far rientrare la *Gerusalemme* tra quelle opere letterarie di cui occorreva una transcodifica cinematografica – dal primo cortometraggio di Luigi Maggi del 1909, oggi perduto, all'irreperibile *Gerusalemme* di Enrico Guazzoni, del 1911, fino alla *Gerusalemme liberata* di Carlo Ludovico Bragaglia del 1957. Di queste opere Trivero analizza la messa in scena degli episodi principali, i caratteri delle pellicole, la selezione degli attori e le strategie attraverso cui i registi hanno ricostruito e rappresentato i duelli, gli amori, ma anche i paesaggi, come i giardini.

Attraverso questi contributi, di diversa natura, focalizzati su differenti questioni, il volume riesce dunque ad illustrare in modo piuttosto compiuto ed articolato in che modo si è sostanziata la fortuna di Tasso nella storia della cultura europea, mostrando come la ricezione tassiana sia stata immediata e, al tempo stesso, continua, abbia investito aspetti linguistici, letterari, ma anche culturali in senso ampio, facendo finanche della figura di Tasso un elemento caratterizzante la nuova sensibilità, artistica, estetica, di un'epoca, come nel caso romantico, ed eleggendolo infine, come personaggio, a paradigma esistenziale, modello pittorico più volte rappresentato, e le sue opere a modello poetico per le letterature europee tra XVI e XVIII secolo.

GIOVANNI BARRACCO

Note

¹ A. A. V. V., *La fortuna europea di Torquato Tasso*, a cura di John Butcher, Milano, Mimesis, 2022, p. 8.

² Ivi, p. 9.

³ Ivi, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ivi, p. 41.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, p. 43.

⁸ Ivi, p. 49.

⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, p. 68.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, p. 69.

¹⁴ Ivi, p. 75.

¹⁵ Ivi, p. 92.

¹⁶ Ivi, p. 94.

¹⁷ Ivi, p. 107.

¹⁸ Ivi, p. 114.