

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

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, ingenua, 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, trasladando 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 *trasfigurar*lo 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 *trasfigurar*lo – 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 proppiano. 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 ricordo 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 dinnanzi»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 risponderne 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 neorealista; cfr. D. REA, *Spaccanapoli*, Giunti-Bompiani, Milano 2021, p. 53.

¹⁹ È di Giacomo stesso a utilizzare questa formula in una lettera a Georges Hérelle 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. Fantasma, 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 «la 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 neorealista» 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.