

11.2. Nel tempo del neorealismo

11.2.1. Realismo e neorealismo.

Non è facile indicare l'estensione e i confini del *neorealismo* (cfr. PAROLE, tav. 255), che si sviluppa nel nuovo clima del dopoguerra, con varie radici nella cultura degli anni precedenti. Nel linguaggio corrente si estende spesso il termine a tutte le nuove forme di letteratura realistica che si erano già sviluppate negli anni Trenta (cfr. 10.6.23): si risale indietro fino a *Gli indifferenti* di Moravia (1929) e a *Gente in Aspromonte* di Alvaro (1930), e si trova una matrice essenziale del neorealismo nell'interesse manifestato negli anni Trenta da alcuni giovani autori (in primo luogo Vittorini e Pavese) per la letteratura americana (cfr. DATI, tav. 240). Proprio Vittorini e Pavese, con la loro rappresentazione del mondo popolare e con il loro impegno democratico e antifascista, vengono d'altra parte considerati gli autori più rappresentativi del neorealismo. Preso nel suo insieme, il realismo degli anni Trenta ha però caratteri problematici che solo in parte confluiscono nel più specifico neorealismo del dopoguerra; a guardar bene, anche Vittorini e Pavese toccano il neorealismo solo in parte: alcune loro opere, lette e usate come modelli della letteratura neorealistica, mostrano in effetti caratteri del tutto diversi e originali.

Il momento più autentico del neorealismo è quello della Resistenza e dell'immediato dopoguerra (grosso modo tra il 1943 e il 1950), quando si diffonde un nuovo modo di rappresentazione della realtà popolare e si afferma in primo luogo il nuovo cinema neorealistico. Evitando estensioni verso il recente passato, è quindi più accettabile intendere il neorealismo in senso più ristretto, limitandolo agli anni tra il '43 e il '50, con proseguimenti fino alla crisi del 1956 e oltre. In quegli anni si crea, in maniera quasi spontanea, un nuovo linguaggio di tipo «medio» che sembra quasi emanare da una voce anonima: è la voce di un popolo che agisce come protagonista, che sale alla ribalta della storia, che racconta se stesso e i fatti tragici, inconsueti e avventurosi cui si trova a partecipare. Le vicende della guerra e della lotta partigiana costituiscono la base di un linguaggio che vuole avvicinarsi il più possibile al movimento della realtà: c'è un nuovo bisogno di narrare che si esprime nella stampa clandestina, nelle cronache e nei diari di guerra, nelle testimonianze più immediate e brucianti, nel taglio diretto, nelle spezzature improvvisate, nell'asciutta essenzialità del linguaggio cinematografico. Domina «l'aspirazione ad offrire delle vicende che

Il realismo degli anni Trenta

Rappresentare la realtà popolare

Una voce collettiva

PAROLE tav. 255

Neorealismo

Il termine *neorealismo* fu usato già verso la fine degli anni Venti per indicare recenti tendenze artistiche e letterarie, sul modello del tedesco *Neue Sachlichkeit* (cfr. DATI, tav. 216). Ma a utilizzarlo in modo nuovo fu nel 1942 il montatore cinematografico Mario Serandrei, per il film *Ossessione* di Visconti (cfr. II.2.2), e rapida fu la sua diffusione nell'ambito cinematografico. Già subito dopo il 1943 esso si estese anche all'ambito letterario, con varie oscillazioni e sovrapposizioni con altri termini (come *realismo* in generale, *socialrealismo* e più tardi anche *realismo socialista*): chi lo prendeva in accezione positiva sottolineava la novità del fenomeno e insieme il suo collegamento con la grande tradizione ottocentesca, messa da parte durante gli anni del fascismo; chi lo prendeva in accezione negativa ne sottolineava il carattere occasionale, troppo legato alla cronaca immediata, e gli opponeva l'ipotesi di un *realismo* più maturo e cosciente delle proprie prospettive. Un bilancio di varie posizioni e giudizi di quegli anni fu dato da un volume con interventi di più autori, *Inchiesta sul neorealismo*, curato nel 1951 da Carlo Bo (cfr. 10.7.17).

Anche negli anni Cinquanta gli usi del termine furono vari e molteplici; ed esso ha continuato ad essere usato con prospettive opposte, sia per caratterizzare l'intera cultura antifascista degli anni Quaranta e Cinquanta, sia nell'ambito più ristretto qui suggerito.

dovrebbero raccontarsi da sole» (M. Corti), quasi a saltare lo schermo della letteratura, per attingere i modi più autentici dell'oralità; il dialogo acquista un peso essenziale nella narrazione: il linguaggio comune della vita quotidiana e della comunicazione pubblica si intreccia alle lingue regionali, a vari tentativi di riprodurre, entro le forme dell'italiano, il ritmo e la concretezza dei diversi dialetti. Ma il rapporto con i dialetti resta complicato e ambiguo: viene rivendicato il loro valore di diretta testimonianza della vita popolare, ma si rifugge da ogni loro uso inventivo e sperimentale. Si vuole in realtà comunicare in un orizzonte nazionale, parlare a un modello ideale di «popolo» italiano, esaltato e mitizzato secondo una tendenza che si suole definire con il termine di *populismo*. Si rifugge perciò da un uso troppo circostanziato dei dialetti e si tende a irriducibili, e si tenta piuttosto di trasportare nell'italiano una forma dialettale astratta, ottenuta con particolari ritmi e cadenze sintattiche e semplici citazioni di parole e frasi dialettali (cfr. anche II.1.6 e II.1.13).

Questa rappresentazione della realtà può raggiungere momenti di bruciante violenza, denunciando intollerabili situazioni di oppressione: ma nella diffusa prospettiva «democratica», domina quasi sempre una fiducia nelle risorse dello spirito popolare e nei valori collettivi; si tende a suggerire un modello di

Rapporto col linguaggio dialettale

Idealizzazione e «tremenda serietà»

umanità «positiva», ad idealizzare i gesti e le azioni dei personaggi popolari, a trasporre i fatti concreti su un piano epico, distinguendo in modo moralistico, non problematico, il bene dal male, i buoni dai cattivi. Come osservò Gadda, la scrittura neorealista si appoggia su una «tremenda serietà», su un «tono asseverativo che non ammette replica», sulla sicurezza di stare comunque dalla parte del vero e del giusto. Dietro la ricerca di concretezza e immediatezza si affaccia un chiuso orizzonte ideologico: e spesso, mentre si presume di rappresentare la realtà più autentica e diretta, si seguono meccanicamente schemi e forme della più convenzionale letteratura naturalistica.

Solo pochi degli scrittori di cui si parlerà in questo capitolo rientrano nei caratteri del neorealismo ora definiti: per la maggior parte di essi (e soprattutto per quelli più importanti, come Vittorini, Pavese, Fenoglio), il neorealismo costituisce solo uno sfondo, un orizzonte di contenuti, di temi, di discussioni, e riguarda solo un momento della loro attività. Per altri, che pur si orientarono verso una rappresentazione «positiva» della realtà popolare, l'etichetta neorealista appare comunque troppo stretta. Un caso a sé è quello del teatro di Eduardo, che sfiora solo lateralmente il neorealismo, ma il cui successo si collega in parte alla sua diffusione e alla attenzione che in quegli anni si rivolgeva alle realtà regionali e locali.

Gli autori

Negli autori di cui si tratta in questo capitolo, prevale comunque, in linea di massima, la rappresentazione di una realtà di tipo «popolare», la ricerca di una concretezza rappresentativa che spesso risale fino ai modelli veristici (in primo luogo a Verga): la Resistenza e la politica dei partiti della sinistra nel dopoguerra costituiscono un riferimento determinante per il loro lavoro. Essi sentono, in modi diversi, l'esigenza di una letteratura legata all'ideologia delle classi popolari, capace di dare espressione alle loro lotte, di indicare la prospettiva di uno sviluppo della società verso il socialismo.

Una poetica dell'impegno

A questa esigenza si tentò di dare un quadro teorico e critico, specialmente all'interno del partito comunista, con una varia riflessione sul concetto di *realismo* (cfr. anche TERMINI BASE 3 e PAROLE, tav. 198). Denunciando limiti e insufficienze del neorealismo, molti intellettuali e critici comunisti o vicini al partito comunista cercarono di definire l'ipotesi di un più complesso realismo, utilizzando variamente De Sanctis e Gramsci, in un'ottica «nazionalpopolare», risalendo fino alle rigide formulazioni del *realismo socialista* (cfr. II.1.11 e II.1.12). La discussione in proposito continuò a svolgersi per tutti gli anni Cinquanta, ed ebbe alcuni momenti acuti, come la polemica sul *Metello* di Pratolini (cfr. II.2.17): portò a un confronto più diretto con i classici dell'estetica marxista e al consistente sviluppo di una critica sociologica (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 254), ma non ebbe influenza decisiva sulla concreta produzione letteraria.

La discussione critica

II.2.2. Il modello del cinema.

Al di là degli schemi ideologici e delle elaborazioni teoriche, il cinema neorealista indicò un nuovo modo di raccontare, rapido ed essenziale, legato a una diretta osservazione della vita popolare: insegnò a dare un senso drammatico alle situazioni quotidiane, a personaggi semplici e dimessi. Un film girato in

Un nuovo modo di raccontare

piena guerra, come *Osessione* (1942) di Luchino Visconti (1906-1976), costituì la prima grande rottura degli schemi del cinema degli anni del fascismo: seguirono nel primissimo dopoguerra i più celebrati capolavori del neorealismo, come *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini (1906-1977), *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica (1901-1974). Agli eroi tradizionali, fittizi e artificiosi, questo cinema sostituiva uomini comuni, operai, contadini, impiegati, disoccupati, che trovavano la loro verità nel rapporto con l'ambiente sociale, in una partecipazione collettiva: agli attori professionisti venivano spesso preferite persone comuni, trovate direttamente nella strada.

Epopea
dell'Italia
postbellica

Ne risultò una singolare epopea dell'Italia all'uscita dalla guerra, dotata di una densità e di una freschezza inconfondibili. I maggiori film neorealisti sembrano rivelare una forza nascosta che si impone per la prima volta allo sguardo, fanno pensare a possibilità di rappresentazione assolutamente inedite. Con essi il cinema sembra imporsi come protagonista di una nuova cultura che finalmente fa parlare la realtà, che dai drammi degli uomini comuni ricava un segno di libertà e di umanità, l'annuncio di una nuova storia e di una nuova società: si coagulano così, in modo molto più esplicito di quanto non riesca alla letteratura, in una combinazione irripetibile, le illusioni dell'Italia democratica e popolare; dai valori sepolti nel fondo dell'anima popolare italiana sembra affermarsi un modello di umanità e di civiltà immediata, autentica, vitale, un nuovo orizzonte collettivo. Il carattere di massa del cinema, la sua immediata comunicatività, la sua diffusione pubblica, sembrano dare a questo modello un autentico riscontro sociale: si ritiene possibile che esso si sviluppi con forza nella concreta realtà sociale dell'Italia della ricostruzione.

Tra industria
e letteratura

Si trattò di un'esperienza brevissima, presto arrestata e modificata dalle molteplici contraddizioni della situazione del dopoguerra e dallo stesso rivelarsi dei caratteri della produzione cinematografica, del peso che su di essa avevano i meccanismi dell'industria capitalistica. Il cinema neorealista ebbe comunque molti rapporti diretti con la contemporanea letteratura: dietro di esso c'erano vari modelli letterari e il lavoro di molti scrittori e sceneggiatori: basta ricordare il lavoro di Cesare Zavattini (cfr. 10.6.21) per i film sopra ricordati di De Sica, e l'uso che gli stessi Zavattini e De Sica fecero, per *Ladri di biciclette*, di un recente romanzo dello scrittore e pittore LUIGI BARTOLINI (1892-1963), apparso nel 1946.

Esperienze
successive

Il cinema italiano successivo ai primi anni del dopoguerra, pur tendendo ad appiattirsi in forme convenzionali e di facile consumo, vide svolgersi anche nuove esperienze di rilievo che, partendo dalla matrice del neorealismo, ne complicarono gli aspetti essenziali, indirizzandosi verso una corrosiva critica del nuovo sviluppo italiano (in primo luogo con registi come Federico Fellini, nato nel 1920, e Michelangelo Antonioni, nato nel 1912). La produzione cinematografica media, in cui ebbe un rilievo essenziale la cosiddetta « commedia all'italiana », oltre a istituire nuovi, fittissimi rapporti con la letteratura (cfr. comunque DATI, tavv. 256 e 259), ebbe una importante funzione linguistica, specialmente per il ruolo assai ampio che attribuì all'uso dei dialetti, come diretta espressione della vita popolare. Tra tutti i dialetti occuparono una posizione privilegiata il romanesco e il napoletano, in forme semplificate e facilmente comprensibili, svuotate di ogni aspetto eversivo, per lo

Il cinema
e i dialetti

più in una chiave tutta esteriore, con una comicità superficiale e pittoresca. Assorbendo varie tradizioni comiche locali, soprattutto negli anni Cinquanta il cinema contribuì in modo essenziale a nuovi miscugli linguistici e alla diffusione di massa di un nuovo italiano interregionale (cfr. 11.1.6).

DATI tav. 256

Cinema e letteratura nel dopoguerra

Il rapporto tra cinema e letteratura è nel dopoguerra più stretto che negli anni precedenti, in seguito alla nuova espansione dell'industria cinematografica, che impegna come sceneggiatori numerosi scrittori; basta ricordare, per il cinema neorealistico, l'essenziale attività di Cesare Zavattini, che ha elaborato sia soggetti originali per opere cinematografiche (ad esempio per *Miracolo a Milano*, 1951, di De Sica, sulla base di un suo precedente racconto, *Totò il buono*, cfr. 10.6.21), sia sceneggiature ricavate dai soggetti più diversi (come per *Ladri di biciclette*, ricavato dal romanzo di Bartolini, cfr. 11.2.2). In qualità di sceneggiatori, hanno collaborato con il cinema scrittori di rilievo come Moravia, Brancati, Flaiano; *Soldati* ha accompagnato al lavoro di sceneggiatore quello più diretto di regista (cfr. DATI, tav. 259); negli anni Cinquanta per il cinema hanno variamente lavorato autori come Pratolini, Bassani, Bertolucci, Parisè, Pasolini, La Capria, Malerba (per altri scrittori-sceneggiatori professionisti, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 218). Tra questi Pasolini è passato direttamente (a partire dal 1960) alla regia, imponendosi come lo scrittore di maggior rilievo che abbia assunto lo strumento cinematografico in proprio, non più nella posizione di sceneggiatore, ma in quella di autore (cfr. 11.5.7); fuori d'Italia il caso più celebre è quello del romanziere francese Alain Robbe-Grillet (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 262), che si è dedicato alla regia a partire dal 1962.

Molta produzione cinematografica, ha continuato, negli anni Quaranta e Cinquanta, come in passato (cfr. 10.1.10), a trarre i soggetti da opere letterarie di tutti i tempi (il caso più celebre in questa fase è costituito da *Senso*, 1954, di Luchino Visconti, tratto dall'omonimo racconto di Camillo Boito, cfr. 9.5.8, con sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, Giorgio Bassani). I film tratti da opere della letteratura contemporanea furono in un primo momento relativamente rari: molto maggiore fu la loro frequenza negli anni Sessanta, con uno scambio che poi è continuato in maniera più stanca, nel quadro di una crisi generale del cinema italiano e di una sostanziale carenza di validi soggetti cinematografici (un caso a sé appare il recente film di Federico Fellini *La voce della luna*, tratto dal romanzo *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni, cfr. DATI, tav. 286).

Mentre in DATI, tav. 259 si forniranno informazioni più articolate sui rapporti con il cinema di Moravia, Brancati, *Soldati*, Flaiano, qui si elencano alcuni film di registi tratti da opere di rilievo della letteratura italiana del dopoguerra (rinviando ai luoghi di questo volume in cui si parla di tali opere).

segue

MICHELANGELO ANTONIONI

Le amiche (1955), sceneggiatura di M. Antonioni, S. Cecchi D'Amico, A. De Cespedes, da *Tra donne sole* di Cesare Pavese (II.2.10).

MAURO BOLOGNINI

La notte brava (1959), sceneggiatura di P.P. Pasolini, L. Bost, da *Ragazzi di vita* di Pasolini (II.5.7);

Metello (1970), sceneggiatura di S. Cecchi D'Amico, L. Bazzoni, M. Bolognini e M. Pizzo, dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini (II.2.17).

LUIGI COMENCINI

La ragazza di Bube (1960), sceneggiatura di L. Comencini e M. Fondato, dal romanzo omonimo di Carlo Cassola (II.2.18);

La Storia (1986), sceneggiatura di S. Cecchi D'Amico, C. Comencini, L. Comencini, dal romanzo omonimo di Elsa Morante (II.6.6).

VITTORIO DE SICA

Il giardino dei Finzi-Contini (1970), sceneggiatura di G. Bassani, U. Pirro, V. Bonicelli, dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani (II.3.11).

DAMIANO DAMIANI

L'isola di Arturo (1962), sceneggiatura di D. Damiani, V. Liberati, con la collaborazione di C. Zavattini, dal romanzo omonimo di Elsa Morante (II.6.5);

Il giorno della civetta (1967), sceneggiatura di U. Pirro, D. Damiani, dal romanzo omonimo di Leonardo Sciascia (II.3.20).

LUIGI FACCINI

Il garofano rosso (1976), sceneggiatura di L. Faccini, dal romanzo omonimo di Elio Vittorini (II.2.5).

PIETRO GERMI

Un maledetto imbroglio (1960), sceneggiatura di A. Giannetti, P. Germi, E. De Concini, da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (10.9.8).

CARLO LIZZANI

Cronache di poveri amanti (1954), sceneggiatura di S. Amidei, G. Dagnino, M. Mida, C. Lizzani, dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini (II.2.17);

La vita agra (1962), sceneggiatura di S. Amidei, C. Lizzani, L. Vincenzoni, dal romanzo omonimo di Luciano Bianciardi (II.3.16).

ELIO PETRI

Il maestro di Vigevano (1963), sceneggiatura di Age e Scarpelli, dal romanzo omonimo di Lucio Mastronardi (II.3.16);

A ciascuno il suo (1967), sceneggiatura di E. Petri, U. Pirro, dal romanzo omonimo di Leonardo Sciascia (II.3.20);

Todo modo (1976), sceneggiatura di E. Petri, con la collaborazione di B. Peloso, dal romanzo omonimo di Leonardo Sciascia (II.3.21).

FRANCESCO ROSI

Cadaveri eccellenti (1975), sceneggiatura da *Il contesto* di Leonardo Sciascia (II.3.21);

Cristo si è fermato a Eboli (1979), sceneggiatura di T. Guerra, F. Rosi, R. La Capria, dal libro omonimo di Carlo Levi (II.2.16).

FLORESTANO VANCINI

La lunga notte del '43 (1960), sceneggiatura di E. De Concini, P. P. Pasolini, F. Vancini, dal racconto *Una notte del '43* di Giorgio Bassani (cfr. II.3.11).

LUGHINO VISCONTI

Rocco e i suoi fratelli (1960), sceneggiatura di S. Cecchi D'Amico, P. Festa Campanile, M. Franciosa, E. Mediolì, L. Visconti, da un racconto de *Il ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori (II.5.13);

Il Gattopardo (1963), sceneggiatura degli stessi dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (II.3.13).

VALERIO ZURLINI

Le ragazze di San Frediano (1954), sceneggiatura di L. Benvenuto, P. De Bernardi, dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini (II.2.17);

Cronaca familiare (1962), sceneggiatura di M. Missiroli, V. Zurlini, V. Pratolini, dal romanzo omonimo di Pratolini (II.2.17);

Il deserto dei Tartari (1976), sceneggiatura dal romanzo omonimo di Dino Buzzati (10.6.20).

II.2.3. Elio Vittorini: una presenza inquieta e vitale.

Grande animatore di cultura, sempre alla ricerca di uno stretto rapporto tra la letteratura e l'orizzonte più ampio della vita culturale e politica contemporanea, ELIO VITTORINI ha espresso, nella sua opera e nella sua vita, un bisogno di partecipazione alle cose, di intervento attivo nella realtà. Ha sempre aspirato a vivere esperienze totali: ha cercato di risalire dalla sua forte vitalità individuale alle origini mitiche della propria terra e a un orizzonte sociale collettivo; nel lavoro, nello scambio tra uomini, nell'esercizio della ragione e della tecnica ha visto i segni di una storia in movimento, di un progresso civile e democratico, in cui egli ha sempre creduto, secondo un'ottica tipicamente illuministica.

Autodidatta, Vittorini ha fatto a meno di ogni cautela scolastica, facendo spesso scelte audaci, assai inconsuete nella cultura italiana, scommettendo spregiudicatamente sulle proprie prospettive e sulle proprie passioni: sempre pronto a sbagliare, a correggersi, a ribaltare giudizi e orientamenti. Già negli anni del fascismo si era tenuto originalmente lontano dall'idealismo e dalla cul-

tura ufficiale italiana, aprendosi con vivace curiosità alla contemporanea letteratura americana ed europea.

Le sue opere e la sua scrittura letteraria rispondono prima di tutto a un bisogno di partecipare alle tendenze più vitali del presente: in esse egli proietta la propria coscienza della situazione storica. Per questo, di fronte alle brusche trasformazioni in cui egli si trova a vivere, i suoi scritti rimangono spesso sospesi, provvisori, come i risultati di un'esperienza non scavata fino in fondo perché presto modificata dalla realtà; numerosi sono infatti i testi abbandonati e non finiti. Legate strettamente al momento di cui sono espressione, molte sue opere mostrano oggi fino in fondo i limiti degli anni in cui sono nate, e rischiano di veder esaurita la loro carica vitale. Al di là dei vari risultati raggiunti, Vittorini ha comunque agito a fondo sulla letteratura italiana, ha saputo evidenziare problemi e suscitare iniziative, è stato un intellettuale capace di sentire spontaneamente l'aspetto politico della cultura, il suo valore di relazione sociale (essenziale è stata anche la sua presenza nell'editoria).

Nelle sue varie attività ha sempre mostrato una intensa volontà di comunicare, di legare riflessione e intervento, di influire sul lavoro degli altri: non ha mai operato in modo freddo e distaccato, ma ha sempre cercato di vivere esperienze integrali. Da ciò è derivata una specie di sfasatura, di non conciliazione, tra la sua figura di operatore culturale e il suo lavoro di scrittore: quest'ultimo si è caricato di ambizioni eccessive e non completamente risolte; ed egli è giunto alla fine a una vera e propria sfiducia nella letteratura, a una negazione della sua validità come strumento di conoscenza del mondo industriale e tecnologico.

Nato a Siracusa il 23 luglio 1908, Vittorini trascorse l'infanzia in vari luoghi della Sicilia, seguendo gli spostamenti del padre, prima ferroviere e poi capostazione: e il fascino del treno e del viaggio sarà presente con insistenza in tutta la sua opera. La ricerca di contatto con realtà lontane lo spinse, nell'adolescenza, a vere e proprie fughe da casa, mentre scarsi risultati egli conseguiva negli studi tecnici, a cui i genitori lo avevano destinato: vivaci erano invece le sue letture di autodidatta, i contatti con ambienti operai, la curiosità per il dibattito culturale. Entrato in contatto con Malaparte (cfr. 10.6.7), pubblicò nel 1926 un articolo politico sulla rivista «La conquista dello stato» e fu su posizioni di fascismo antiborghese. Dopo il matrimonio con Rosa Maria Quasimodo (da cui ebbe due figli, ma da cui si separò abbastanza presto), si trasferì nel '27 in Venezia Giulia, dove svolse diversi lavori: in quegli anni pubblicò in varie riviste articoli di politica e critica e i primi testi narrativi, fino al primo volume apparso nel 1931, i racconti *Piccola borghesia*. Nel 1930 si era intanto trasferito con la famiglia a Firenze, lavorando come correttore di bozze al quotidiano «La Nazione»: lasciato quel lavoro nel '34 per motivi di salute, si mantenne con una fittissima serie di collaborazioni a riviste e ad attività editoriali. Lavorò come traduttore, soprattutto dall'inglese (che aveva appreso in forma scritta, da autodidatta). Strinse rapporti con gli intellettuali presenti a Firenze e divenne redattore di «Solaria», dove tra l'altro nel 1933 iniziò la pubblicazione del romanzo *Il garofano rosso* (ma cfr. 11.2.5). Con la collaborazione al «Bargello»

(cfr. 10.6.7) espresse le sue posizioni di fascista «di sinistra»; ma, in consonanza con «Solaria», guardò con grande attenzione alla moderna cultura europea; essenziale fu la sua «scoperta» della letteratura americana. Insieme ad altri fascisti di sinistra ed ex fascisti (come Bilenchi e Pratolini, cfr. 10.6.24 e 11.2.17) seguì con drammatica partecipazione gli eventi della guerra civile di Spagna (cfr. 10.1.1), schierandosi dalla parte dei repubblicani e criticando il sostegno dell'Italia fascista alle forze reazionarie e clericali: divenuto elemento sospetto, venne espulso nel '36 dal partito fascista. Si accostò allora all'opposizione antifascista e ai gruppi comunisti clandestini: e mentre continuava a svolgere un massacrante lavoro editoriale, scrisse il suo libro più significativo, *Conversazione in Sicilia*, apparso su «Letteratura» tra il '38 e il '39. Nel 1939 si trasferì a Milano, dove cominciò a lavorare per Bompiani e per altri editori; in particolare allestì per Bompiani l'antologia *Americana*, che nel 1941 fu bloccata dalla censura fascista (ma cfr. DATI, tav. 240).

Durante la guerra, egli svolge attività clandestina per il partito comunista: nell'estate del '43 è in carcere a San Vittore; liberato, si occupa della stampa clandestina, prende parte ad alcune azioni della Resistenza, entra in stretto contatto con Eugenio Curiel (cfr. 10.20.21) e partecipa alla fondazione del Fronte della Gioventù; diviene compagna della sua vita Ginetta Varisco. Dopo la liberazione, mentre elabora e pubblica nuove opere narrative, si occupa a Milano della stampa comunista, e fonda per l'editore Einaudi la rivista «Il Politecnico», il cui primo numero appare nel novembre del '45: ma l'apertura culturale e gli ambiziosi propositi della rivista incontrano le riserve dei dirigenti ufficiali del Pci, dando luogo a una famosa polemica (ma cfr. 11.2.4). Dopo la chiusura del «Politecnico» (dicembre 1947), continua a svolgere una ricca attività culturale, avviando contatti internazionali, prendendo sempre più le distanze dal partito comunista, che lascia nel 1951, salutato polemicamente da Togliatti (sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia) con un articolo su «Rinascita», *Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato!* Negli anni successivi la sua vita privata è lacerata dal dolore per la morte del figlio Giusto (1955); nella sua attività editoriale acquista intanto un essenziale rilievo la direzione, presso Einaudi, della collana di narrativa «I Gettoni», che inizia a uscire nel 1951: stretti sono i suoi rapporti con Italo Calvino, con il quale nel 1959 fonda la nuova rivista «Il Menabò» (cfr. 11.5.2). Si avvicina a posizioni di liberalismo di sinistra, fino ad aderire al partito radicale: nel '60 viene eletto consigliere comunale di Milano nelle liste del Psi, ma si dimette dall'incarico. Guarda con attenzione alla nuova realtà industriale e tecnologica, interrogandosi sulla possibilità di una letteratura che tenga conto dei nuovi orizzonti sociali, e giudica con distacco e con una certa delusione la sua precedente produzione: dopo l'abbandono del romanzo *Le città del mondo*, il suo lavoro creativo si limita negli ultimi anni alla revisione del romanzo *Le donne di Messina*, già apparso nel '49 e ora, in una nuova veste, nel '64. Ma fittissima è la sua attività editoriale (tra l'altro dal '64 dirige la nuova «Medusa», collana di scrittori stranieri, di Mondadori e dal '65 la collana saggistica «Nuovo Politecnico», di Einaudi), numerosi i suoi interventi polemici e le sue proposte politico-culturali. Aggredito da un male incurabile, muore a Milano il 12 febbraio 1966.

Vittorini
e il fascismo

A Milano

Il difficile
rapporto
con il Pci

«I Gettoni»
e «Il Menabò»

La nuova
realtà industriale

Gli ultimi anni

Partecipazione
al presente

Un'irrisolta
integrità

La prima
formazione

A Firenze

II.2.4. *Vittorini intellettuale e organizzatore di cultura.*La fiducia
nella cultura

In ogni momento della sua attività, e con una sostanziale continuità tra il giovanile fascismo e le successive posizioni democratiche, Vittorini rivela grande fiducia nella cultura come forza capace di creare un mondo umano e vitale: essa è per lui un valore in perpetuo accrescimento ed espansione, che rompe gli argini delle anonime convenzioni borghesi, rivela i caratteri più autentici dell'esistenza individuale, la immerge nella vitalità di un «mondo» in movimento verso il futuro. Questa fiducia trova varie incarnazioni nei diversi momenti dell'attività di Vittorini, seguendo le suggestioni della cultura contemporanea e le sollecitazioni della realtà politica e sociale. Nei primi anni è in lui molto forte il senso dell'energia giovanile, la volontà ancora adolescenziale di gettarsi a fondo nel vortice della vita, per estrarne tutto il valore autentico e profondo: e in questo si sente l'eco della cultura della «Voce» e del vitalismo del fascismo di sinistra. Con il suo distacco dal fascismo, questo vitalismo si rivolge con appassionata attenzione alla realtà popolare, si carica di sdegno verso l'ingiustizia e l'oppressione; ma l'interesse per il popolo è per lo scrittore anche ricerca delle proprie radici siciliane, un ritorno alle più oscure matrici dell'umanità, ai miti originari del mondo contadino: qui Vittorini trova la rivelazione essenziale di ciò che fa umano l'uomo, il ripetersi di gesti tragici e assoluti in cui si risolve il valore della vita (è il momento che culmina nella scrittura di *Conversazione in Sicilia*).

Liberazione
dell'uomo

«Il Politecnico»

L'esperienza della lotta democratica e della Resistenza genera poi in Vittorini l'esigenza di un intervento più concreto nella realtà: egli sente il bisogno di una cultura capace di partecipare a un processo rivoluzionario, che egli non concepisce secondo gli schemi del marxismo, ma come una liberazione totale delle facoltà dell'uomo. Nelle sue intenzioni originarie «Il Politecnico» è proprio uno strumento di battaglia per una «nuova cultura», che penetri totalmente nella vita sociale, «che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo». Ma la rivista è anche un'occasione di apertura alle più varie esperienze della cultura internazionale, una via di uscita dai limiti della tradizione idealistica (cfr. anche II.1.11): la sua «nuova cultura» vuol essere insieme teorica e pratica, guardare ai caratteri del mondo contemporaneo, alle realtà più concrete e determinate, agli statuti e alle condizioni delle diverse discipline, agli usi sociali del sapere, agli sviluppi delle tecniche, ecc. Ma è proprio questa ricerca libera e aperta a suscitare il dissenso della dirigenza comunista, che nel corso del 1946 rivolge varie critiche all'eclittismo del giornale e alle concessioni che esso farebbe alla cultura borghese. In una «lettera a Togliatti» su *Politica e cultura*, pubblicata nel numero 35, all'inizio del 1947, Vittorini risponde a queste critiche difendendo la cultura come libera e autonoma «ricerca», riconoscendo la necessità di mantenere «il contatto con il livello culturale delle masse», propugnando un rapporto tra politica e cultura non «regolato né dalla politica né dalla cultura», ma «lasciato "libero" di variare»

La polemica
con Togliatti

secondo le diverse realtà storiche. Notevoli in quella lettera sono anche l'affermazione secondo cui «la linea che divide, nel campo della cultura, il progresso dalla reazione, non si identifica esattamente con la linea che li divide in politica» e la rivendicazione del valore della «letteratura detta oggi di crisi», degli scrittori capaci di prospettare «esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone». Era un chiaro rifiuto di ogni letteratura retorica e subordinata, ridotta a «suonare il piffero della rivoluzione».

Si è in seguito parlato fino alla nausea di questa polemica e dei suoi vari risvolti: oggi si può avere l'impressione che essa sia stata sopravvalutata, e il suo interesse può apparire alquanto limitato. In essa si espressero nozioni ancora «classiche» del rapporto tra politica e cultura inadeguate ai complicati e inafferrabili meccanismi della società di massa e completamente scalzate dalle successive rapide trasformazioni della società italiana. È comunque necessario riconoscere ancora oggi, dopo tutte le fratture che si sono riproposte successivamente tra cultura e politica, tutto il coraggio e la sostanziale validità della posizione di Vittorini. La sua apertura alla libera ricerca lo spingeva, tra l'altro, a cercare di capire i nuovi processi sociali in atto, molto più di quanto non fosse in grado di fare la cultura ufficiale di partito. E in questa ricerca egli arrivò, negli ultimi anni, a guardare più da vicino alla realtà industriale, a porsi inquiete domande sulla nuova società, fino ad abbandonare ogni nostalgia per i valori originari del mondo popolare e contadino e a cercare una cultura scientifica e tecnica, capace di trarre alla luce gli aspetti positivi del presente, di trovare la via di una liberazione concreta dell'uomo in un nuovo rapporto con gli oggetti.

Una ricerca
libera

Dopo aver raccolto i suoi interventi saggistici e politico-culturali nel volume *Diario in pubblico* (1957), Vittorini tentò una esplicita riflessione teorica sulla posizione della cultura nel mondo dell'industria, in una serie di appunti, raccolti e pubblicati postumi nel 1967 con il titolo *Le due tensioni*. Al centro di questi appunti c'è la distinzione tra una «tensione razionale» e una «tensione affettiva» e una dura critica a quasi tutta la letteratura dall'Ottocento in poi, che farebbe leva sulla «tensione affettiva», equivoca e priva di capacità conoscitive: Vittorini ritiene invece necessaria una letteratura che si confronti con i procedimenti razionali delle scienze, che crei «nuove strutture figlie di tensione razionale». Ma i termini del discorso rivelano in molti punti una semplificazione eccessiva: la generosa riflessione dello scrittore resta ai margini delle nuove tensioni che stanno per esplodere nel '68.

Scienza
e letteratura

Nonostante molti limiti, le scelte e le posizioni del Vittorini «intellettuale» hanno avuto un rilievo essenziale nella storia della cultura italiana dagli anni Trenta agli anni Sessanta. È certo però che la sua esigenza di partecipare all'attualità della storia, di vivere la cultura nel presente, di confrontarsi problematicamente con temi e questioni all'ordine del giorno, gli ha impedito di raggiungere una carica conoscitiva più penetrante e resistente. Forse in futuro il meglio di Vittorini si scoprirà tra le pieghe della sua vitalità di intellettuale e di operatore culturale, in certe zone d'ombra della sua narrativa, dove meno risulta evidente la volontà di essere nel presente, di partecipare alla storia.

Limiti
e potenzialità

Liricità dello stile di ripetizioni che tendono a sottolineare il carattere rituale del discorso, di modi grammaticali che si riannodano al parlato popolare. C'è in esso qualcosa di eccessivo e di testardo: lo scrittore cerca a tutti i costi di essere sempre su un tono più alto rispetto a quelli consueti della prosa italiana, vuole a tutti i costi rendere la sua parola esemplare e assoluta, liberarla da dubbi o esitazioni sul valore di quella esperienza. Qui sta il vero fascino di questo libro, che interessa non tanto per i suoi contenuti, per gli astratti valori mitici che propone, ma piuttosto per il modo in cui la scrittura apre, attraverso il suo ritmo lirico e sacrale, uno spazio illusorio nel grigio vuoto nel mondo.

Altre opere:
Uomini e no

Il Sempione strizza l'occhio al Frejus

La garibaldina

Le donne di Messina: comunismo primitivo

Le città del mondo

Vittorini non raggiunge più l'intensità di scrittura di *Conversazione in Sicilia*: la sua produzione successiva fu troppo esplicitamente collegata al suo «impegno» di intellettuale, alle sue prospettive politico-culturali, alla volontà di proporre dei modelli positivi. A una vicenda della lotta armata della Resistenza è dedicato il romanzo *Uomini e no* (1945), che tenta anche una scarnificazione del discorso narrativo, seguendo schemi del cinema e della letteratura americana, appoggiandosi su un astratto umanesimo sociale e su una semplicistica contrapposizione tra «uomini» (gli antifascisti) e «non uomini» (i fascisti). Più interessante il breve romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947): qui la vita del proletariato milanese viene trasposta sul piano di simboli assoluti, che esaltano la dignità della vita popolare, specie attraverso la mitica figura del nonno, muratore che ha lavorato alle più grandi opere stradali di tutti i tempi (e quindi anche ai trafori del Sempione e del Frejus, a cui si riferisce il titolo). *La garibaldina* è un lungo racconto, apparso su «Il Ponte» nel 1950 e poi in volume nel '56, che con vivace ritmo narrativo segue la strana vicenda del rapporto tra un'anziana baronessa che ha conosciuto Garibaldi e un soldato, sullo sfondo brulicante del mondo popolare siciliano.

Opera ambiziosa (e in parte velleitaria) è il romanzo *Le donne di Messina*, la cui pubblicazione iniziò in rivista (con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*) nel 1947 e che apparve in volume, rielaborato, l'anno successivo. Con una complicata struttura narrativa (che parte dal viaggio in treno, alla fine della guerra, dello zio Agrippa, alla ricerca della figlia scomparsa), il romanzo presenta la vita, i conflitti, le speranze di una comunità utopica, sorta in un villaggio abbandonato per opera di un gruppo di sbandati di varia origine, tra cui donne di Siracusa e di Messina. In termini che possono ricordare anche *La nuova colonia* di Pirandello (cfr. 10.4.15) si realizza così sulle rovine della guerra l'immagine di un comunismo primitivo, di una civiltà agricola che torna ai valori originari della natura. Ma lo stesso Vittorini, sentendo tutti i limiti di questa prospettiva, compì più tardi una radicale revisione del romanzo, preparando una nuova edizione apparsa nel 1964, in cui la stessa costruzione della comunità primitiva è criticata in nome di valori di efficienza, di praticità, di razionalità tecnologica. Nel frattempo egli aveva abbandonato un altro ambizioso progetto narrativo, rivolto alla rappresentazione del mondo popolare siciliano, il romanzo *Le città del mondo*, a cui aveva lavorato variamente dal 1951, con Carpi e Nelo Risi (cfr. 11.4.11), una sceneggiatura per un film che non fu realizzato. Una stesura del romanzo è stata pubblicata postuma nel 1969: in esso si intessono, con sottili artifici, storie parallele di personaggi in viaggio per le diverse città della Sicilia, che suscitano una serie di immagini simboliche e di emblemi morali: la geografia dell'isola si presenta qui come dimensione fantastica e assoluta, in un intreccio tra comportamenti umani arcaici e forme di conoscenza aperte verso il futuro.

11.2.6. Cesare Pavese: il «mestiere di vivere».

Insieme a Vittorini, **CESARE PAVESE** ha svolto un ruolo essenziale nel passaggio tra la cultura degli anni Trenta e la nuova cultura democratica del dopoguerra: ha rivolto una **attenzione alla realtà popolare e contadina** che ha avuto essenziale risonanza negli anni del neorealismo; è stato un grande operatore culturale, che ha mediato aspetti ed esperienze **della cultura europea ed americana, estranei all'idealismo da noi dominante**; ha vissuto in pieno la stagione dell'«impegno» nel partito comunista. A lui e alla sua opera si è guardato a lungo, da parte della cultura di sinistra, soprattutto in rapporto alla sua figura di «intellettuale». Ma, come mostra la stessa tragica conclusione della sua esistenza, Pavese è molto lontano dal vitalismo di Vittorini, dalla sua volontà sempre costruttiva e positiva: la sua partecipazione al presente si lega sempre a un senso lacerante della **contraddizione tra letteratura e impegno politico, tra esistenza individuale e storia collettiva, tra continuità di un passato mitico e possibilità di trasformazione del mondo**. Nel suo rapporto con la letteratura e con il mondo, vissuto in pochi anni turbinosi, egli si sente continuamente trascinato entro una **realtà che sente estranea**, con cui il suo io non riesce mai a conciliarsi; e nello stesso tempo cerca di affermare il senso più profondo di sé nella scrittura, nella **conquista di uno «stile» e di una «maturità»** che resistano al tempo. Pavese vive questa ricerca e queste contraddizioni con un'ostinata e tragica serietà, mirando, fino in fondo, ad «essere tragicamente».

La sua vita si risolve in una tormentosa analisi di se stesso e dei rapporti con gli altri, in una ininterrotta lotta per «costruirsi» come uomo e come scrittore: una lotta nella quale, quanto più egli acquista sicurezza e coscienza di sé, tanto più sente di essere «altrove», di non poter coincidere con gli altri (nemmeno con la realtà collettiva a cui egli cerca di dedicare il suo «impegno» di intellettuale). Il senso di questa vicenda, di questo **ossessivo scavo dentro di sé, che alla fine lo porta al suicidio**, è seguito con ostinata tensione analitica, nel suo diario, intitolato *Il mestiere di vivere*, iniziato il 6 ottobre 1935 e chiuso il 18 agosto 1950, poco prima del suicidio, con le famose parole: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più». Pubblicato nel 1952, con alcuni tagli (reintegrati nell'edizione critica del 1990), esso ha sempre suscitato (come anche il fitto epistolario dello scrittore) grande interesse, anche se la sua lettura è stata spesso accompagnata da una ricerca morbosa o addirittura scandalistica su particolari di una vita privata che fu difficile e problematica, piena di disagi e amarezze.

L'esistenza di Pavese fu in gran parte concentrata in un paziente e costante lavoro intellettuale: egli nacque il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo, nelle Langhe, da famiglia piccolo-borghese originaria della zona, ma trasferitasi ormai a Torino, dove Cesare (che perdette il padre a sei anni) compì i suoi studi. Alla campagna delle Langhe restò sempre legato, per aver frequentato a Santo Stefano la prima elementare e per i numerosi soggiorni estivi li trascorsero. Nel liceo D'Azeglio fu per lui essenziale l'insegnamento di Augusto Monti

Impegno e lacerazione interiore

«Essere tragicamente»

La vita come analisi

Il mestiere di vivere

La formazione

(cfr. 10.2.21) e la frequentazione di amici come Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Massimo Mila, Giulio Einaudi: in quell'ambiente si manteneva, anche dopo il '25, la continuità dell'insegnamento di Gobetti, della sua prospettiva antifascista, liberale ed europea. Iscrittosi alla Facoltà di lettere, si laureò nel 1932 con una tesi sul poeta americano Walt Whitman (cfr. 9.6.2): fin dalla fine degli anni Venti aveva letto numerosi autori americani e aveva iniziato a tradurre scrittori inglesi e americani; negli anni successivi svolse un intenso lavoro in questo campo traducendo, tra l'altro, opere di Defoe, Dickens, Melville, Joyce, Faulkner (cfr. anche DATI, tav. 240): notevoli anche i suoi saggi critici, soprattutto su autori americani. Nel 1934 sostituì Leone Ginzburg, arrestato dai fascisti, nella direzione della rivista «La cultura» e iniziò la sua collaborazione alla nuova casa editrice Einaudi (DATI, tav. 257): per i suoi rapporti (che non erano in realtà legati a una vera attività politica) con i militanti del gruppo Giustizia e Libertà (cfr. 10.2.21) venne arrestato anche lui nel maggio 1935, processato e inviato al confino a Brancaleone Calabro, dove restò dall'agosto del '35 alla fine del '36, anno in cui uscì il suo libro di poesie *Lavorare stanca*.

Tornato a Torino, riprese il lavoro editoriale. Ma la sua vita era infelice e tormentata, dominata da un senso di solitudine e di vuoto, più forte dopo la fine di un'esperienza amorosa vissuta negli ultimi anni dell'università; una nuova, difficile amicizia, a partire dal '40, fu quella con la giovane Fernanda Pivano. Dopo la morte della madre, avvenuta nel 1930, egli aveva continuato a vivere, con la famiglia della sorella Maria, nella casa di via Lamarmora 35. Numero- se erano le sue nuove amicizie (tra cui quelle con Vittorini e con Giaime Pintor, cfr. 10.2.21). Dopo la pubblicazione di *Lavorare stanca* si dedicò alla narrativa: e una notevole risonanza ebbe il romanzo *Paesi tuoi*, apparso nel 1941. Nel '42 fu assunto direttamente come dipendente dalla casa editrice Einaudi: dopo un soggiorno a Roma, si rifugiò durante l'occupazione tedesca in un paese del Monferrato, presso la sorella, guardando con amaro distacco agli eventi della Resistenza.

Dopo la liberazione, si iscrisse al partito comunista e cominciò a collaborare all'«Unità»; seguirono anni di lavoro molto intenso, in cui egli scrisse e pubblicò le sue opere di maggior successo, e approfondì una riflessione sul mito e sul folclore che suscitò riserve presso alcuni intellettuali comunisti. Dopo un lungo soggiorno a Roma tra la fine del '45 e l'inizio del '46, per motivi editoriali, compì frequenti viaggi, pur lavorando soprattutto a Torino e a Santo Stefano Belbo. Nel giugno 1950 ricevette a Roma il premio Strega per il volume *La bella estate*. Il successo pubblico, anche con i suoi risvolti mondani, gli dava una sensazione di forza, di raggiunta maturità: ma a ciò si opponeva una delusione radicale, la percezione di una insuperabile falsità nei rapporti umani, la convinzione di non partecipare effettivamente a nulla di ciò che era esterno al suo io. Tutto ciò trovava un risvolto particolarmente amaro nella sua difficoltà a vivere i rapporti amorosi; e ad aggravare la sua angoscia vennero due nuove fallimentari esperienze, quella di un amore romano durante il soggiorno del '45-'46, e quella del rapporto con l'attrice americana Constance Dowling, conosciuta alla fine del '49. Dall'idea del suicidio, come uscita dalle insopportabili

li contraddizioni dell'esistenza, come ultima costruzione di sé in un gesto definitivo ed assoluto, Pavese era stato ossessionato più volte, fin dall'adolescenza: un pomeriggio d'estate prese una stanza all'Albergo Roma di Torino e fu trovato la sera del giorno successivo, 27 agosto 1950, disteso nella morte, per effetto di una dose eccessiva di sonnifero. Cominciarono subito i pettegolezzi, le interpretazioni e le condanne ideologiche e moralistiche del suo gesto, le curiosità morbose sulle sue motivazioni.

DATI tav. 257

La casa editrice Einaudi

Le edizioni Einaudi nacquero negli anni Trenta (con iscrizione alla Camera di Commercio di Torino nel novembre del 1933) per iniziativa del giovane GIULIO EINAUDI (nato a Torino nel 1912) e col sostegno del padre Luigi (cfr. 10.2.9), che nei primi anni diresse la collana «Problemi contemporanei», dedicata soprattutto a temi economici. La casa editrice rilevò nel 1934 due riviste di matrice liberale, «La riforma sociale» dello stesso Luigi Einaudi e «La cultura» del filologo e linguista CESARE DE LOLLIS (1863-1928), che però interruppe le pubblicazioni nel 1935. In questa fase iniziale la casa ebbe dimensioni assai ridotte: si appoggiava su un'anima liberale conservatrice, dovuta a Einaudi padre, e su un'opposta tendenza radicale e progressista, legata alla tradizione gobettiana torinese, a cui si avvicinava sempre più il giovane Giulio, grazie ai suoi rapporti con giovani intellettuali legati al movimento di Giustizia e Libertà, come Leone Ginzburg, Massimo Mila, Cesare Pavese (cfr. 11.2.6). Suscitando il sospetto del regime fascista (che nel 1935 incarcerò vari collaboratori, tra i quali gli stessi Ginzburg e Pavese), la piccola casa editrice andò rapidamente accentuando i suoi interessi nell'ambito della letteratura, della filosofia e della storiografia: già nel 1937 nacque la collana dei «Saggi»; importanti furono le traduzioni dalle letterature straniere e le edizioni di fondamentali testi italiani contemporanei, come quella de *Le occasioni* di Montale, che nel 1939 inaugurò la collana «Poeti» (cfr. 10.8.5). Nel 1941 al gruppo torinese (in cui, insieme a Pavese, aveva un importante ruolo Norberto Bobbio, cfr. 11.1.10) si aggiunse un gruppo romano, con la presenza di intellettuali antifascisti che collaboravano a «Primato», come Pintor, Alicata, Muscetta (cfr. 10.2.21 e 11.1.11); quello stesso anno nacque la collana dei «Narratori contemporanei», inaugurata da *Paesi tuoi* di Pavese (cfr. 11.2.9); nel 1942 Muscetta impostava una collana economica, la «Universale Einaudi», con edizioni di classici italiani e stranieri di piccolo formato.

Nei primi anni del dopoguerra ebbe un ruolo determinante, accanto a Pavese, Elio Vittorini (cfr. 11.2.3), che lavorò in una nuova sede aperta a Milano: l'orientamento della casa era ormai rivolto completamente a sinistra, con uno stretto legame con il Pci, ma con un margine di autonomia e con una notevole apertura internazionale (tra l'altro essa si assunse il carico editoriale di riviste

segue

L'attività editoriale

Gli anni della guerra

Il successo

Difficoltà esistenziale: il suicidio

sostenute dal Pci, come «Il Politecnico» e «Società», ed ebbe l'incarico di pubblicare la prima edizione dei *Quaderni di Gramsci*, cfr. 10.2.18). La sede torinese di via Biancamano 1 (in cui Giulio Einaudi si era insediato nel 1945) divenne un **centro di esperienze culturali** essenziali: il catalogo della casa editrice si ampliò considerevolmente, accostandosi a tutte le più significative espressioni della cultura italiana e internazionale, anche fuori dagli orizzonti dominanti della politica ufficiale della sinistra (notevoli, tra l'altro, **gli interessi per le nuove scienze umane**, per gli studi antropologici e di storia religiosa, per la grande letteratura «negativa» europea). Una serie di presenze essenziali (dopo la morte di Pavese, quelle di **Vittorini e Calvino**, e in seguito di altri numerosi consulenti e collaboratori, come **Franco Fortini**) diede alla casa editrice un'identità originalissima: si può dire che nel catalogo e nei libri Einaudi sia consegnata l'immagine più rigorosa e caratterizzante della cultura italiana del dopoguerra (nelle bibliografie e nel testo stesso di questo manuale si possono trovare numerose indicazioni sul rilievo determinante che le edizioni Einaudi hanno assunto nella storia della letteratura del Novecento; basta guardare alla presenza di nomi come Saba, Montale, Gadda, **Vittorini, Pavese, Fenoglio, De Filippo, Sciascia, Fortini, la Morante, Calvino**, o ancora a collane come «I Gettoni», cfr. 11.2.3). Con la crisi della cultura della sinistra dei tardi anni Cinquanta e degli anni Sessanta, le edizioni Einaudi seguirono con attenzione i fermenti della nuova sinistra (essenziali, tra l'altro, le traduzioni dei testi della Scuola di Francoforte, cfr. 10.1.9), i temi e gli orizzonti della contestazione, alcune esperienze della più recente cultura internazionale, gli sviluppi dello strutturalismo e delle nuove scienze umane. Negli **anni Settanta** si aprì una progettazione di «Grandi Opere», in più volumi, inaugurate dall'*Enciclopedia* (cfr. DATI, tav. 128), nel quadro di un sapere problematico, legato a una prospettiva materialistica, ma aperto ai più vivaci orizzonti dell'epistemologia contemporanea.

Segno non soltanto del peso sempre più determinante che le strutture economiche assumono nel mondo editoriale, ma anche delle difficoltà attraversate dalla cultura italiana e dalla tradizione della sinistra negli anni più recenti, è stata la grave crisi finanziaria che la casa editrice ha attraversato negli anni Ottanta, con momenti particolarmente acuti nel 1983 e nel 1984. Dopo un periodo di amministrazione controllata, la casa editrice ha trovato un nuovo assetto amministrativo all'interno del gruppo Elemond, richiamandosi alla propria tradizione culturale, continuando a dare il suo essenziale contributo critico e problematico al dibattito contemporaneo.

Tra le collane di maggior prestigio ancora in corso ricordiamo: «Biblioteca di cultura storica», «Saggi», «I millenni», «Supercoralli», «Nuovi Coralli», «Piccola Biblioteca Einaudi», «Collezione di poesia», «Gli struzzi».

Cfr. *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Einaudi, Torino 1983; per una ricostruzione della storia della casa fino agli anni Cinquanta, G. TURI, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1990.

11.2.7. Temi ricorrenti nell'opera di Pavese.

Gran parte dell'opera di Pavese è dominata dal richiamo dell'infanzia, da lui in parte vissuta nella campagna delle Langhe: l'infanzia e il mondo campestre rappresentano un passato originario, che contiene in sé la traccia di qualche evento unico e primordiale, di cui non è possibile individuare i caratteri, ma che la scrittura e la riflessione cercano di riscoprire e di ripetere. Il paesaggio della campagna piemontese (e in primo luogo le colline) mette in rapporto con il fondo primigenio della terra, con il ritmo inesorabile della natura, con le verità eterne della nascita e della morte: in esso e nelle attività della vita contadina si ripete il tempo del mito, sempre uguale a se stesso, estraneo al movimento della storia, carico di segreta e pericolosa fascinazione. Nel fondo della realtà campestre balenano i segni del «selvaggio», di forze ignote che non possono designarsi in termini razionali, che non sono dominabili dallo sguardo umano e che la società si impegna a controllare, a neutralizzare, a ridurre «a luogo noto e civile».

La città rappresenta invece il movimento, il fare, il costruire, l'operosità che trasforma le cose e allontana dalla natura. Il rapporto tra città e campagna è contraddittorio: in entrambe si intrecciano elementi positivi e negativi. Nella campagna la natura rivela la sua vitalità originaria, ma si afferma nello stesso tempo come forza cieca, inesorabile e mortale; nella città l'uomo si costruisce come essere sociale e civile, in un lavoro che trasforma le cose, ma nello stesso tempo si perde nell'artificio, nell'accumulo degli oggetti, in una vita sempre più priva di valore. Sia nella campagna sia nella città alcune figure umane, che si pongono come modelli di vita, condensano in sé i significati più profondi dell'ambiente, ne incarnano i caratteri più totali e risolutivi: il rapporto con esse ha un essenziale valore di conoscenza e di esperienza. Molto spesso i personaggi di Pavese sono adolescenti o giovani che cercano un'esperienza del mondo, che mirano a costruire la propria umanità, proprio confrontandosi con quelle figure-modello, cercando con loro legami di amicizia. In modi del tutto personali, anche Pavese mette così al centro della sua opera il tema dell'adolescenza, del suo incontro e scontro con il mondo, così ricorrente nella letteratura degli anni Trenta (cfr. 10.6.11).

Il problema della costruzione di sé, fondamentale nell'esperienza biografica di Pavese, è naturalmente alla base di tutto il suo rapporto con la letteratura: costruirsi è prima di tutto cercare uno «stile», trovare i modi per riconoscere se stesso attraverso un paziente e ostinato lavoro, che porti alla «maturità». È una ricerca che contiene il pericolo dell'artificio: lo sguardo degli altri, il riflesso sociale, possono facilmente trasformare lo stile in una «maschera»; ed è difficile distinguere la costruzione di sé dalla fuga da sé, dal nascondersi agli altri, dal non essere mai veramente come si è. In questa contraddizione c'è una delle motivazioni essenziali del dramma di Pavese: quanto più egli si avvicina alla «maturità» stilistica, quanto più si convince di essere giunto alla costruzione di sé, tanto più egli si sente minacciato dalla menzogna e dalla perdita di sé. Nei

L'infanzia e le Langhe

campagna e famiglia

Il «selvaggio»

La città e la campagna

L'adolescenza

La costruzione di sé: «maturità» e «stile»

La minaccia della falsità

rapporti con gli altri e con la vita egli avverte il «senso terribile che tutto quel che si fa è storto, e quel che si pensa e quel che si è»; nello stesso successo raggiunto egli vede il manifestarsi di una forza falsa, artificiosamente costruita: il gesto del suicidio sembra proprio mirare a distruggere questa falsità.

Essere con gli altri

Un altro essenziale contrasto si dà tra la ricerca ossessiva di un evento unico, assoluto, eterno, e l'ostinata volontà di essere con gli altri, di partecipare alla vita collettiva: a ciò risale anche la sua scelta di essere un intellettuale «impegnato», che lo spinge continuamente a un impegno destinato a risolversi in scacco. Nella sua stessa ricerca dello «stile» c'è, del resto, un bisogno di uscire da sé, di essere con gli altri, di vivere in una dimensione sociale.

Il bisogno di socialità

Molte delle scelte più caratterizzanti della cultura di Pavese si legano a questo bisogno di socialità. Proprio alla ricerca di un respiro sociale più ampio, al fascino di un mondo vasto e concreto, di una vitalità collettiva libera e ribelle, risale l'interesse da lui manifestato già intorno al 1930 per la letteratura americana (cfr. 11.2.6 e DATI, tav. 246): e in alcuni autori americani egli vide uno «sforzo continuo per adeguare il linguaggio alla nuova realtà del mondo, per creare in sostanza un nuovo linguaggio, materiale e simbolico». Ma la ricerca di socialità fu per lui anche ricerca di chiarezza, di rigore razionale: e per questo fu essenziale anche la sua conoscenza della cultura classica, la sua passione per la letteratura greca e latina. Nei classici egli amò in primo luogo le forme originarie del mito, la visione del rapporto tra l'uomo e la natura: non li lesse nell'ottica della tradizione classicistica, ma in quella delle moderne scienze umane (ma cfr. 11.2.9).

11.2.8. Lavorare stanca: Pavese poeta.

L'esordio letterario

La prima esperienza di Pavese come scrittore si svolge, in modo solitario e appartato, con le poesie di *Lavorare stanca*, che egli cominciò a scrivere nel 1931 e che nel 1936 furono stampate per le edizioni di «Solaria»: esse ebbero allora scarsa risonanza e suscitavano nuova curiosità solo più tardi, negli anni del neorealismo.

La fatica dell'esistere

Il libro comprendeva quarantacinque poesie, che uscivano decisamente dalle prospettive della nuova lirica degli anni Venti e Trenta, rivolgendosi verso uno «stile oggettivo», che non si appoggia su situazioni liriche, ma su occasioni narrative, legate a personaggi che si muovono tra il mondo della campagna e quello della città e vivono le difficoltà dell'esperienza quotidiana e dei rapporti sociali. Impetati, questi personaggi sono spesso come estraniati da se stessi, riescono a conoscersi e a «essere» solo andando lontani da sé e dal proprio mondo. Sullo sfondo si disegnano le forme concrete del paesaggio piemontese, la realtà degli ambienti contadini e piccolo-borghesi, con alcuni vigorosi scatti drammatici: ma tutto il senso dell'esistenza sembra riassumersi in un cupo grigiore, nello sforzo faticoso di essere e di

Si tratta di una poesia che mira a essere nello stesso tempo realistica e simbolica, prosastica e poetica, trovando i suoi modelli più vicini nei poemetti dell'americano Walt Whitman, studiato da Pavese per la sua tesi di laurea, e in esperimenti marginali della recente poesia italiana, come quelli di Thovez (cfr. 9.7.11) e di Jahier

(cfr. 10.3.4). Essa è caratterizzata in primo luogo dal ritmo del verso, che si svolge con una lunga cadenza iterativa, che dà l'effetto di una realtà condannata perpetuamente a ripetere se stessa, a riprodurre le proprie forme, a ritornare sul proprio destino. Pavese ha realizzato un personale verso narrativo, dal lungo respiro, fatto spesso di combinazioni di versi regolari di diversa misura: questi versi si succedono in una serie di lasse e assumono un carattere di cantilena, di narrazione primitiva, mitica ed epica; i frammenti della conversazione quotidiana, le cose della realtà di tutti i giorni, si elevano così a segni simbolici, anche se con il rischio di una stanca monotonia.

La produzione lirica successiva

L'esperimento di *Lavorare stanca* non trovò ulteriori sviluppi: dopo l'uscita della prima edizione Pavese scrisse vari altri componimenti, tanto che nel 1940 allestì una seconda edizione, che apparve solo nel '43, contenente settanta componimenti, distribuiti in sei gruppi (*Antenati, Dopo, Città in campagna, Maternità, Legna verde, Paternità*), seguiti da un'appendice con due testi di poetica, *Il mestiere di poeta* (1934) e *A proposito di certe poesie non ancora scritte* (1940).

Ma l'interesse dell'autore si era intanto rivolto verso la prosa: e in seguito egli scrisse solo poche liriche di tipo più immediato, legate alle sue ossessioni e al suo dramma esistenziale, ma senza nessuna particolare ricerca di linguaggio, che furono pubblicate nella breve raccolta postuma *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951). Qui, nella sezione *La terra e la morte* (che raccoglie poesie del 1945-46), la voce del poeta si rivolge a una figura femminile dotata di minacciosi segni mitici; la sezione che dà titolo al volume contiene invece versi scritti negli ultimi mesi di vita, legati a un suo rapporto amoroso, che si pone come annuncio della morte ormai vicina.

11.2.9. La prima narrativa e la riflessione sul mito.

Alla narrativa in prosa Pavese si accostò fin dal 1931-32, con una specie di breve romanzo, *Ciau Masino* (pubblicato postumo nel 1968), in cui si seguono le vite di due personaggi, l'intellettuale Masino e il proletario Masin, sullo sfondo del contrasto città-campagna e di una ricerca di coscienza e conoscenza, in cui il sesso acquista un rilievo essenziale. Nel corso degli anni Trenta seguirono molti altri racconti, in cui si sente l'eco della contemporanea narrativa realistica americana e dello stesso verismo di Verga: spesso la vita contadina viene rappresentata nelle forme di un naturalismo acceso e violento, in cui balzano in primo piano l'ossessione del sesso e del sangue, con una prosa che cerca di ritrovare in sé le più genuine cadenze del dialetto, affidandosi a un fitto dialogo tra i personaggi.

Ciau Masino e i primi racconti

Questo orizzonte naturalistico trovò la sua espressione più intensa nel breve romanzo *Paesi tuoi* (1941), la prima opera di Pavese che ebbe una certa risonanza e che costituì poi uno dei modelli della narrativa neorealistica. Qui il mondo contadino (con la vicenda dell'amore incestuoso di Talino per la sorella Gisella, che culmina nell'assassinio della donna) viene presentato come un mondo di passioni selvagge e violente, in cui il delitto ha il carattere di un rito primordiale, di un sacrificio legato al ritmo del lavoro agricolo. Un altro breve romanzo, *Il carcere*, nato dall'esperienza del confino a Brancalione, scritto tra il 1938 e il '39 e pubblicato poi nel volume *Prima che il gallo canti* (cfr. 11.2.10), va al di là di questo orizzonte naturalistico e cerca di indagare, attraverso la vicenda di Stefano, un intellettuale confinato in un paese del Sud, il contrasto tra la solitudine del «prigioniero» e la vita incomprensibile di un mondo estraneo e indecifrabile. Di minore interesse, rivolti a seguire

Paesi tuoi

Il carcere

Il verso narrativo di Pavese

La bella estate
e La spiaggia

complicazioni psicologiche di personaggi femminili entro ambienti definiti con precisione realistica, appaiono gli altri brevi romanzi *La bella estate*, scritto nella primavera del 1940 e pubblicato nel '49 nel volume omonimo (insieme a *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*), e *La spiaggia*, pubblicato in rivista nel 1941.

Dal folclore
al mito

Negli anni della guerra l'attenzione di Pavese per il mondo campestre si tradusse in una più diretta riflessione sul folclore, sulle tradizioni popolari, e soprattutto sul mito (cfr. TERMINI BASE 6): di fronte alla tragedia della guerra si acuì il suo interesse per il «selvaggio», che lo indusse a indagare sulle motivazioni originarie dei comportamenti umani, sui legami tra mito e religione, sugli impulsi sotterranei che reggono decisioni e azioni individuali e collettive. Nella riflessione sul mito, fece uso di strumenti ricavati dall'etnoantropologia e dalla psicoanalisi: recepì suggestioni di Freud, di Jung, degli studi sul mito di Karl Kerényi (1897-1973), delle riflessioni di Thomas Mann (cfr. IO.1.8), dello stesso pensiero di Vico (cfr. 6.2.8).

Feria d'agosto

Il risultato fu un libro atipico, *Feria d'agosto*, pubblicato nel 1945, frutto di un insieme di brevi racconti, testi descrittivi, riflessioni saggistiche, scritti tra il '37 e il '44, organizzati in tre sezioni dedicate a grandi temi-simboli (*Il mare, La città, La vigna*): guardando alla vita della natura e al suo rapporto con l'uomo, Pavese cerca qui con inquieto travaglio una forma di espressione simbolica che renda conto dei significati più oscuri delle cose, avvicinandosi alla funzione più antica del mito. Il saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*, scritto tra il '43 e il '44, vede nel mito la definizione dello «schema di un fatto avvenuto una volta per tutte», che, in una «febbre d'unicità», ruota intorno a un «luogo unico» e a un «evento unico».

Dialoghi
con Leucò

Più direttamente alle forme del mito classico, nel suo profondo valore antropologico, di drammatica indagine sul rapporto tra l'uomo e la natura, si rivolge l'opera a cui Pavese si dedica subito dopo la guerra, i *Dialoghi con Leucò*. Si tratta di ventisette dialoghi tra personaggi della mitologia classica (dèi ed eroi), scritti tra il '45 e il '47 e organizzati con un preciso schema unitario, in un libro assai ambizioso, in cui l'autore cerca le origini antiche dei temi che ossessionano la sua scrittura. I dialoghi si succedono secondo un percorso che porta da un confronto con il carattere ineluttabile del destino naturale, da una presa di coscienza della necessità del dolore e della distruzione, sino alla difficile ricerca della costruzione di un'umanità che sappia vivere una vita civile, ritrovando le proprie radici mitiche, trasformando la maledizione del mito in festa collettiva e comunitaria.

Moderno
classicismo

Il linguaggio è insieme misurato e astratto: fa pensare a una levigata prosa d'arte, ma è anche pieno di scatti, di riflessi improvvisi e micidiali. Il libro ha qualcosa di misterioso e di stregato, ma anche di artificiale e di sovraccarico, come in un tentativo di sfoggio erudito: sulla chiarezza della prospettiva morale e ideologica, a cui pure l'autore tiene in modo determinante, sembra prevalere un'ostinata ricerca di classicismo moderno. Più che in questo libro, i migliori frutti della riflessione di Pavese sul mito (che continuò a svolgersi negli ultimi anni, fino a un nuovo articolo *Il mito*, pubblicato poco prima della morte) vanno cercati nelle prove narrative dell'ultimo periodo: in ogni modo questa riflessione ebbe il grande merito di stimolare la nostra cultura a prendere

in considerazione alcuni essenziali aspetti della contemporanea cultura mitografica, etnoantropologica, psicoanalitica, guardate allora con grande diffidenza sia dall'idealismo che dal marxismo.

II.2.10. Da La casa in collina a La luna e i falò.

Parallelamente alla sua riflessione sul mito, Pavese tornò nell'immediato dopoguerra alla narrativa con un breve romanzo politico, che ebbe notevole risonanza nell'orizzonte neorealista, ma il cui «impegno» appare oggi esteriore e volontaristico, *Il compagno*, scritto alla fine del '46 e pubblicato l'anno seguente (è la storia di un operaio che negli anni del fascismo aderisce alla lotta comunista).

Un romanzo
dell'«impegno»:
Il compagno

Le opere più importanti di Pavese, in cui egli raggiunge un singolare equilibrio tra sofferta problematica esistenziale, fascinazione del mito e richiamo della realtà storica, sono senza dubbio gli ultimi quattro brevi romanzi, scritti negli ultimi tre anni della sua vita. In modi diversi, si tratta di romanzi di iniziazione, che fanno pensare al tradizionale schema del romanzo di formazione (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 177): un personaggio o un gruppo di personaggi legati da amicizia vi scontano insieme un doloroso cammino di conoscenza, di confronto con le cose; e alla fine si rivela la maledizione che pesa su ogni esperienza, la minaccia immodificabile che la natura, la società, la storia fanno pesare sugli sforzi degli individui. La narrazione si svolge sempre sulla base di una realtà concreta, ma è molto lontana dalle formule neorealistiche e si affida a situazioni liriche, ricavando dalla realtà una rete di simboli, scoprendo in essa il ripetersi di un destino già tracciato una volta per tutte dal mito.

Romanzi
di iniziazione

Il primo di questi romanzi, *La casa in collina*, scritto tra il settembre 1947 e il febbraio '48 e pubblicato alla fine dello stesso anno (insieme al precedente *Il carcere*) nel volume *Prima che il gallo canti*, è probabilmente il capolavoro di Pavese. Con forti risvolti autobiografici, esso si svolge in prima persona, attraverso il racconto di Corrado, un professore di Torino che ha una casa in collina e vi si rifugia in cerca di solitudine: nel turbine della guerra egli incontra Cate, donna che ha amato in passato, e segue le vicende di lei e dei suoi amici partigiani, fino al loro arresto da parte dei Tedeschi. Scampato, Corrado fugge verso il paese natale, nelle Langhe, ossessionato dal sangue e dalla distruzione che la guerra civile porta su quei luoghi del suo passato. Con un ritmo narrativo incalzante, il romanzo trae alla luce le contraddizioni del protagonista intellettuale, il suo «isolamento», il suo perpetuo «nascondersi» alle responsabilità collettive che la guerra impone tanto crudamente: queste contraddizioni portano a una continua fuga, che non sembra poter mai finire, come mai sembrano finire la distruzione e la morte. L'orrore della guerra è fondamento della stessa vita di chi sopravvive: e i morti, a qualunque schiera appartengano, proiettano un'insuperabile ombra di colpa su chi è scampato («se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione»).

La casa in collina

La fuga,
la guerra
e la morte

Il diavolo sulle colline, scritto tra il giugno e l'ottobre del '48, fu pubblicato nel

Il diavolo
sulle colline

'49 nel volume *La bella estate*, insieme al precedente romanzo dallo stesso titolo (cfr. 11.2.9) e al successivo *Tra donne sole*. Esso narra (attraverso la voce di uno di loro) i vagabondaggi di tre ragazzi torinesi tra la città e la collina e i loro rapporti con Poli, un personaggio inquietante che in collina vive, cercando esperienze totali e distruttive. Il tema della conoscenza e della scoperta dei risvolti inquietanti della realtà, si collega alla suggestione di un motivo molto percorso nella letteratura contemporanea, quello del borghese «decadente» che si consuma nella droga e nella malattia: ma su questo motivo agiscono qui in modo particolare i segni mitici che si scoprono nel paesaggio naturale. L'altro romanzo *Tra donne sole*, scritto tra il marzo e il maggio del '49, segue, attraverso la narrazione in prima persona di Clelia, donna sicura di sé, che vive del proprio lavoro, le esistenze di una serie di personaggi femminili che si scontrano con l'arido orizzonte della città moderna, che invano cercano se stesse nei rapporti con un mondo volgare e deludente, trovando soltanto la solitudine o la sconfitta (fino alla tragica vicenda di Rosetta, che conclude il romanzo con il gesto del suicidio, già tentato invano all'inizio).

Tra donne sole

La luna e i falò

L'ultimo romanzo di Pavese, *La luna e i falò*, fu scritto tra il settembre e il novembre del '49 e uscì nell'aprile del '50: in esso torna in primo piano il tema della guerra partigiana nel Piemonte, con la narrazione in prima persona di Anguilla, tornato dopo la guerra a ritrovare le colline delle Langhe, dove è nato, dopo essere emigrato in America. Il personaggio cerca di riaffermare la memoria della sua infanzia, dominata dall'immagine festiva dei falò propiziatori accesi sulle colline alla metà d'agosto; ma, cercando tracce più vicine di persone sconosciute quand'era bambino, egli viene a sapere, in maniera sempre più lacerante ed inquietante, dei più recenti falò di morte, delle distruzioni e delle crudeltà che hanno dominato sulle colline durante la guerra partigiana. Al di là della vana ricerca di una memoria felice, balenano tradimenti ed orrori che gettano un'ombra sinistra su tutto quel mondo campestre, sulla stessa infanzia del protagonista: il passato e il presente, l'origine e la fine, si fissano nella inesorabile ripetizione di una maledizione legata alla condizione naturale.

11.2.11. Beppe Fenoglio scrittore solitario.

Le ragioni
segrete
della scrittura

Breve come quella di Pavese, l'esistenza di BEPPE FENOGLIO, l'altro scrittore delle Langhe, si svolse in modo del tutto opposto, fuori dagli ambienti intellettuali e mondani, dai dibattiti e dai disegni culturali: scontroso e riservato, egli visse nella sua terra, lontano dai rumori della società letteraria, concentrando in un impegno di scrittura che aveva profonde e segrete radici nella sua esistenza (così confessò in una lettera dell'estate 1959: «alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me»). Le sue opere, composte con lunghi processi di riscrittura, con varie redazioni e combinazioni di materiali, si concentrano totalmente sulla realtà delle Langhe e sulle vicende della Resistenza, su un mondo e su eventi con cui egli aveva avuto un rapporto diretto e immediato: durante la sua vita esse ebbero scarsa fortuna, e molte furono pubblicate postume.

La vita

Nato ad Alba il 1° marzo 1922, da un macellaio, frequentò il liceo nella sua città e

poi la Facoltà di lettere di Torino. Fortissima fu la sua passione per la letteratura inglese e americana: ma dovette interrompere gli studi per la chiamata alle armi. Frequentò un corso per allievi ufficiali e fu poi a Roma, da dove, dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, riuscì a tornare ad Alba. Si arruolò poi tra i partigiani, prima in un gruppo comunista, in seguito in formazioni monarchiche (i cosiddetti «azzurri» o «badogliani»); negli ultimi mesi di guerra fu ufficiale di collegamento con la missione inglese presente nel Monferrato. Dopo la liberazione, risiedette sempre nelle Langhe, lavorando come procuratore per la casa vinicola Marengo e dedicandosi alla narrativa: il suo primo volume pubblicato fu la raccolta di racconti *I ventitre giorni della città di Alba*, uscita nel 1952 nei «Gettoni» di Vittorini (cfr. 11.2.3). Nella stessa collana apparve nel 1954 il breve romanzo *La malora*: ma le riserve di Vittorini sul suo lavoro lo delusero profondamente e diedero luogo a una frattura con l'editore Einaudi. Presso Garzanti uscì nel 1959 il romanzo *Primavera di bellezza*. Al 1960 risale il suo matrimonio con Luciana Bombardi. Mentre era impegnato in vari progetti e riscritture della sua opera, fu colpito da un cancro ai polmoni, che lo portò alla morte, avvenuta a Torino il 18 febbraio 1963. Dai suoi manoscritti, raccolti ad Alba in un apposito Fondo Fenoglio, furono ricavati vari volumi, tra i quali nel 1968 *Il partigiano Johnny*: nel 1978 è stata pubblicata presso l'editore Einaudi una edizione critica delle sue *Opere* diretta da Maria Corti.

L'insieme dei manoscritti di Fenoglio pone complicati problemi filologici e critici, che hanno suscitato discussioni particolarmente vivaci e ipotesi assai contrastanti, specialmente sulla cronologia del *Partigiano Johnny* e sui suoi rapporti con altre opere (ma cfr. 11.2.13). Le diverse ipotesi comportano anche interpretazioni diverse del senso dell'opera di Fenoglio, dei suoi rapporti con il neorealismo, del significato che in essa assume la tematica partigiana. A uno sguardo generale, appare comunque evidente che l'atteggiamento di Fenoglio si colloca agli antipodi del neorealismo, a cui pure sembrano legarlo la sua tematica e certi suoi modi stilistici: la sua rappresentazione della Resistenza non ha un carattere documentario e non presume di offrire modelli di comportamento positivo: è una rappresentazione legata a dirette radici autobiografiche, a un'esperienza direttamente vissuta, che la scrittura trasferisce su un piano assoluto, facendone un'immagine totale del mondo. La condizione partigiana diventa - nelle pagine di Fenoglio - un segno rivelatore della condizione umana, come un modo tragicamente perfetto di essere nel mondo («Partigiano, come poeta, è parola assoluta»). La narrazione delle vicende della Resistenza si risolve così in un'esperienza radicale: non si tratta infatti di una semplice memoria del passato a cui l'autore ha partecipato, ma della creazione di una realtà assoluta che si sostituisce alla vita.

In questa ricerca di assolutezza si sente la suggestione della grande letteratura inglese, soprattutto romantica, particolarmente amata da Fenoglio: egli si interessò del resto assai da vicino ad alcuni grandi esempi di quella letteratura, traducendo *The Rime of the Ancient Mariner* (La ballata del vecchio marinaio) di Coleridge (cfr. 8.1.10), pubblicata nel 1955, e scrivendo una riduzione teatrale del grande romanzo di Emily Brontë, *Wuthering Heights* (Cime tempestose), col titolo *La voce della tempesta*, stampata postuma nel 1974. Molte sono le sue traduzioni inedite dei più vari testi inglesi. Egli ha scritto inoltre degli epigrammi e alcuni testi teatrali.

La «questione
Fenoglio»

Scrittura
e condizione
partigiana

11.2.12. Racconti e romanzi brevi di Fenoglio.

A parte le opere maggiori, di cui si parlerà nei paragrafi successivi, Fenoglio compose una serie di racconti e un paio di romanzi brevi dedicati al mondo delle Langhe, da cui è in genere assente la figura del protagonista autobiografico: essi si svolgono in forma più oggettiva, e possono essere considerati abbastanza vicini alla letteratura neorealistica. Il breve romanzo *La paga del sabato*, inviato all'editore Einaudi nel 1950, ma rimasto inedito fino al 1969, narra il dramma del reinserimento di un ex partigiano nella vita civile di Alba. L'altro breve romanzo *La malora*, pubblicato nei «Gettoni» nel 1954, si appoggia su una sintassi che riproduce la forma del dialetto piemontese, per rappresentare in termini secchi e allucinati il dolore e la violenza che dominano nel mondo contadino.

Vanno poi ricordati i numerosi racconti, che Fenoglio pubblicò in varie fasi, con processi di riscrittura e di riordinamento abbastanza complessi: nel 1949 egli presentò a Einaudi, sotto un pseudonimo, una prima raccolta, dal titolo *Racconti della guerra civile*, che non fu accettata; con varie modificazioni, con altri racconti e con il nuovo titolo *I ventitre giorni della città di Alba*, questa raccolta fu pubblicata nel '52 nei «Gettoni». Essa è costituita da dodici racconti, dedicati alla guerra partigiana o al mondo contadino e popolare delle Langhe: tra essi si distingue quello che dà il titolo al volume, che narra, in uno stile asciutto ed essenziale, carico di una tensione impassibile che non si allenta in nessun momento, la breve vicenda del presidio partigiano che tenne libera la città per ventitre giorni nell'autunno del '44. Un'altra raccolta di undici racconti, *Un giorno di fuoco*, apparve postuma nel 1963, insieme al romanzo *Una questione privata* (cfr. 11.2.14): si tratta di testi di eccezionale maturità stilistica, che mettono in scena situazioni spesso estreme e paradossali, gesti esasperati ed eccessivi. Alcuni di essi si legano a un progetto di *Racconti del parentado*, che intendeva seguire vicende di diversi membri della famiglia Fenoglio: in particolare quello che dà il titolo al volume racconta un tragico fatto di sangue e di follia, ma in modo indiretto, attraverso gli echi che esso suscita, come un allucinante spettacolo visto da lontano, nel ragazzo che narra in prima persona e nello «ziazro» presso cui egli si trova in vacanza.

Notevoli anche altri racconti sparsi pubblicati postumi, specialmente quelli che narrano delle precedenti generazioni della famiglia Fenoglio (come quello dal titolo *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*).

11.2.13. Primavera di bellezza e Il partigiano Johnny.

Le più spinose questioni cronologiche e filologiche riguardano i testi che hanno al centro la figura autobiografica di Johnny (soprannome legato alla predilezione di Fenoglio per la letteratura inglese) e che si addensano nelle due redazioni di *Primavera di bellezza* (la seconda delle quali pubblicata nel 1959) e nelle due redazioni di *Il partigiano Johnny*, dalla cui combinazione fu ricavata nel 1968 la prima edizione del testo (mentre nell'edizione critica è stata pubblicata anche una diversa redazione parziale in inglese, che riguarda i rapporti del protagonista con la missione inglese).

Tutti questi testi seguono, con varie differenze, le vicende di Johnny tra il 1943 e il '45: la prima redazione di *Primavera di bellezza* narra i giorni da lui trascorsi ad

Alba prima della chiamata alle armi, la sua vita di allievo ufficiale, il suo servizio militare a Roma, il suo viaggio avventuroso fino al ritorno a casa dopo l'8 settembre del '43; nella seconda redazione, pubblicata dall'autore, il romanzo inizia dalla vita di Johnny come allievo ufficiale e nel finale procede con una breve narrazione della sua vita partigiana, che culmina con la sua morte.

La prima redazione de *Il partigiano Johnny* parte invece proprio dal ritorno di Johnny a casa, ad Alba, e segue le vicende del suo arruolamento tra i partigiani «rossi», del suo vagare solitario dopo la distruzione del presidio di cui fa parte, del successivo passaggio presso i partigiani «azzurri», dei ventitre giorni dell'occupazione di Alba, della nuova fuga e della ripresa della lotta nella primavera del 1945, fino alla battaglia di Valdivilla, in cui egli trova la morte. La seconda redazione parte direttamente dall'ultima azione di Johnny con i «rossi», e segue poi lo stesso percorso della precedente, anche se con una struttura narrativa più rapida e lineare.

Oltre alle diversità di materia e di contenuti narrativi, tra *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny* c'è una essenziale differenza di tipo linguistico e stilistico. Nel primo romanzo si tende a un italiano levigato, dalla forma essenziale e dalla misura quasi «classica»; nel secondo c'è una fortissima presenza della lingua inglese, con intere frasi, termini e battute che si inseriscono nella narrazione e nei discorsi di Johnny, mentre la stessa lingua italiana assume cadenze originali, con leggere deviazioni dalle normali forme sintattiche e con non trascurabili invenzioni lessicali, così da apparire più scorciata e allusiva, e nello stesso tempo più veloce e discorsiva.

I complicati caratteri di questo insieme testuale hanno portato a ipotesi opposte: M. Corti, la prima a studiare la questione, ha assegnato il *Partigiano* alla prima fase del lavoro di Fenoglio, scorgendovi una specie di cronaca più vicina agli eventi da lui direttamente vissuti, che nella prima redazione doveva essere già composta nel 1949: successivamente l'autore avrebbe utilizzato in altre opere (e in particolare in *Primavera di bellezza*) vari materiali ricavati da quella «cronaca». Altri studiosi (E. Saccone, R. Bigazzi) si appoggiano, invece su notizie date dallo stesso Fenoglio, che nel 1957 parlò di un grande ciclo narrativo dedicato agli anni 1940-45 e poi nel 1958 di un progetto di continuazione della prima redazione di *Primavera di bellezza*, con la distesa narrazione delle diverse esperienze partigiane di Johnny: ne deriva l'ipotesi che *Il partigiano Johnny* risalga agli anni 1956-58 e faccia parte di un grande ciclo che Fenoglio avrebbe poi rinunciato a pubblicare, estraendone soltanto la redazione finale di *Primavera di bellezza*. Questa seconda ipotesi può sembrare più credibile: ma restano molti dubbi, incertezze, complicazioni, su cui si sono accaniti filologi e critici.

Quale che sia il rapporto tra i due romanzi, *Primavera di bellezza* (che risale anch'esso, per testimonianza dell'autore, a una perduta redazione originaria in inglese) appare comunque più asciutto, dallo stile più lineare ed essenziale, freddo ed incisivo: è come un romanzo di formazione del personaggio Johnny, storia della sua adolescenza e della sua giovinezza (molto belle, tra l'altro, le pagine in cui egli torna al ricordo del liceo), cresciuta al contatto con la confusa realtà dell'Italia fascista in sfacelo; è una formazione che conduce non a una «maturità» risolutiva e felice, ma al nulla di un mondo privo di senso. Nella vicenda del giovane Johnny, pieno di passione intellettuale, «sentimentale» e un po' «snob», costretto a prepararsi a una guerra che si sta perdendo, a vivere condizioni e rapporti assurdi e senza valore, si svuotano tutti i recenti miti vitalistici e ottimistici vissuti dalla cultura italiana

Il partigiano Johnny

Due scelte stilistiche

Ipotesi cronologiche e filologiche

Essenzialità di *Primavera di bellezza*

(il titolo *Primavera di bellezza* allude del resto proprio alla definizione della «gioinezza» data da un inno ufficiale fascista).

Il miscuglio linguistico, la tensione e la materia narrativa del *Partigiano Johnny* hanno caratteri più forti ed assoluti. Questo romanzo, che l'autore non ha potuto sistemare definitivamente e che affascina anche per la sua incompiutezza, presenta un singolare caso di plurilinguismo, lontano da ogni dimensione realistica, giocosa o espressionistica. L'uso dell'inglese non tende qui a dare effetti di «parlato» e di immediatezza narrativa, né a creare conflitti con la base linguistica italiana; si tratta del resto di un inglese molto particolare, fatto spesso di forme desuete e antiche, di citazioni e formule letterarie: non una lingua che partecipa della realtà, ma una lingua astratta ed assoluta, legata a una passione letteraria, che sembra portare sulle cose una visione obliqua, da lontano o da altrove. Lo stesso effetto «obliquo» danno certe forme dell'italiano del *Partigiano* (come ad esempio le frequentissime invenzioni di avverbi inmente: *apprezzativamente, fotocellularmente, suicidalmente*, ecc.): e anche echi sintattici e lessicali del dialetto si trasformano in qualche cosa di micidiale, accumulano sulla pagina tensione e violenza.

La realtà rappresentata dalla prosa di Fenoglio è tanto più concreta quanto più appare lontana e incomprensibile: è una realtà che scatta inesorabilmente e sinistramente addosso a chi cerca dentro di essa la propria strada. Il personaggio di Johnny, che in questo mondo si muove, è nello stesso tempo figura autobiografica e figura astratta, che si rivolge «a un passato perduto, lontano, o a un futuro intaccato a priori, illusorio» (E. Saccone). Egli partecipa fino in fondo alla violenza della guerra civile, come compiendo un ineluttabile dovere tragico, una missione senza motivazioni: soffre e odia, partecipa alla sofferenza e all'odio degli altri; la sua vita è ridotta alla più cieca corporalità, è costretta a far affidamento soltanto su reazioni e riflessi fisici, su un'alternarsi di energia e di spossatezza. La sua vocazione di combattente non può essere altro che assurda, come assurdo appare ogni rapporto tra lo sguardo umano e il mondo. In questa situazione di estraneità (che investe anche il paesaggio naturale, che ha sempre qualcosa di crudele e di nemico, è come immerso in una sua «torva neutralità») si svolgono azioni fulminee e incalzanti, con un eccezionale ritmo narrativo, che riproduce in sé l'inesorabilità del destino. I drammi più tremendi di si svolgono come in un baleno, senza nessuna possibilità di indugio, di cochi fugge, si nasconde, si apposta in agguato, le cose rivelano il loro senso reale, che è quello di una radicale insensatezza, dove il morire degli altri avvicina tanto all'attesa della propria morte; e Johnny sa in ogni momento che il suo destino sta soltanto nell'aspettazione della fine, che ogni azione che compie non è che un rinvio del momento in cui gli toccherà morire.

Nella sua assoluta e nella sua radicale negatività, quest'opera, completamente al di là del neorealismo, si collega alla più grande narrativa moderna europea. Rispetto alla cultura degli anni Cinquanta essa resta come sfasata, estranea, chiusa nel suo tragico vigore: alle celebrazioni della Resistenza e a tutte le

visioni ottimistiche della storia e del suo sviluppo, essa oppone la tragica verifica dell'impossibilità di attribuire un significato a quanto è avvenuto. Il partigiano di Fenoglio mostra che dall'orrore non si può ricavare nessuna immagine di futuro, ma solo la testimonianza di una testarda resistenza umana nell'assurdità dell'esistere. L'autore, del resto, aveva rifiutato di vivere le contraddizioni dell'«impegno» politico della letteratura (vissute invece da Vittorini e, in modo più sofferto e problematico, da Pavese): la sua opera intendeva mostrare che non c'è, in fondo, una vera differenza di significato tra la partecipazione ai momenti estremi della storia e l'esperienza assoluta della scrittura; essa ci rivela ancora oggi che sia la storia sia la grande letteratura sono qualcosa di più dei disegni politico-intellettuali.

II.2.14. Una questione privata.

L'opera più perfetta e compiuta di Fenoglio è il breve romanzo *Una questione privata*, di cui ci sono giunte ben tre redazioni, l'ultima delle quali apparve poco dopo la sua morte insieme ai racconti *Un giorno di fuoco* (cfr. II.2.12).

Al centro di quest'opera c'è un nuovo personaggio di partigiano delle Langhe, anche lui indicato con un nome inglese, ma di origine letteraria, Milton (presente anche in un altro testo frammentario che gli editori hanno intitolato *Frammenti di romanzo*). *Una questione privata* si presenta come un ordigno narrativo di allucinate rigore, che imprigiona il personaggio e il suo mondo sotto una tensione da cui non c'è scampo alcuno.

Il partigiano Milton, già studente appassionato di letteratura inglese, durante una visita a una villa in cui ha frequentato e amato Fulvia, che lì trascorreva le vacanze, viene a sapere dalla custode degli incontri tra Fulvia e l'amico Giorgio: preso da una assurda volontà di sapere cosa sia effettivamente accaduto tra i due, Milton inizia a cercare Giorgio, che fa parte di un'altra brigata partigiana. Venuto a sapere che Giorgio è stato fatto prigioniero dai fascisti, cerca di catturare un fascista per poterlo scambiare con Giorgio: ci riesce, ma poi è costretto ad uccidere il prigioniero. Mentre tenta una nuova visita alla villa di Fulvia, viene mortalmente ferito dai fascisti.

Tutti i movimenti di questo personaggio in mezzo alla guerra e alla violenza sono segnati dal bisogno assoluto e assurdo di «sapere», di guardare fino in fondo nell'evento traumatico che per lui rappresenta il rapporto tra Fulvia e Giorgio: la sua è una ricerca disperata per afferrare qualcosa che è già accaduto, per «vedere» la rovina del suo amore, della sola forza che lo dovrebbe mantenere ancora vivo nello scempio della guerra. Si annulla così qualsiasi altro scopo, qualsiasi obiettivo del suo combattere: la sua ossessione è come una molla insensata che lo spinge a muoversi in totale solitudine in un mondo già di per sé privo di senso. I suoi movimenti, in un paesaggio immerso nella nebbia e nel gelo, hanno qualcosa di cieco, come se fossero regolati da una forza invisibile e nemica; i compagni di lotta, i luoghi che egli tocca, gli eventi a cui partecipa, gli restano estranei; conta soltanto l'irriducibile ostinazione della sua ricerca, il voler sapere qualcosa che dovrà dargli dolore e disperazione, ma che

Il capolavoro di Fenoglio

Il partigiano Milton

Ricerca la sconfitta

Il plurilinguismo del *Partigiano Johnny*

Incomprensibilità del reale

Negatività radicale

Resistere nell'assurdo

egli non potrà arrivare a sapere. Milton trova le sue ragioni e la sua dannazione in se stesso, in questo legame assoluto con un amore già perduto, che scava uno spazio tragico dentro la storia e contro la storia. Come un antico cavaliere degradato nel presente, e come tanti grandi personaggi della letteratura europea del Novecento, egli cerca se stesso e la propria sconfitta, in un mondo vuoto di senso, in una realtà dominata dall'assurdo, un assurdo di cui la guerra civile costituisce l'immagine tragica, micidiale, meschina: in questa ricerca può approdare soltanto al nulla e alla fine.

11.2.15. Memorialisti e narratori del neorealismo.

Le cronache della guerra, della Resistenza, della prigionia, rappresentano la manifestazione piú spontanea e immediata del neorealismo, spesso anteriore a ogni volontà programmatica e a ogni proposito letterario. Numerosissime furono, a ridosso degli eventi bellici, le opere sorte da un bisogno di documentazione, costruite «in presa diretta» sulle brucianti esperienze vissute: ricordiamo qui *Banditi* (1946), del filosofo PIETRO CHIODI (1915-1970), sulla guerra partigiana in Piemonte, e *Il campo 29* (1949), dedicato a un'esperienza di prigionia presso l'Himalaya, di SERGIO ANTONIELLI (1920-1982), autore poi di varie opere critiche e narrative. All'orizzonte della memorialistica uscita dalla guerra si collegano anche la testimonianza sui campi di sterminio nazisti di un importante scrittore come Primo Levi (cfr. 11.3.12); la appassionata documentazione del cuneese NUTO REVELLI (nato nel 1919), che da *Mai tardi* (1946), sulla campagna di Russia, giunge a *Il mondo dei vinti* (1977), raccolta di testimonianze sulla vita contadina; la sobria narrazione della ritirata di Russia del veneto MARIO RIGONI STERN (nato nel 1921), *Il sergente nella neve* (1953), seguita da una fitta serie di racconti «alpini».

Al di là della vera e propria memorialistica, si può notare facilmente che molto rari sono i narratori che non subiscano in qualche modo, nei primi anni del dopoguerra, la suggestione del neorealismo: l'esperienza degli eventi recenti costringe gli scrittori piú diversi a una attenzione piú diretta alla realtà sociale, a partecipare comunque a un clima di attese e di speranze, ad avvertire l'emergere sulla scena delle classi operaie e contadine. Con il neorealismo si trova naturalmente a convergere l'attività che nel dopoguerra continuano a svolgere dei narratori che già precedentemente avevano svolto esperienze realistiche orientate a sinistra, come Silone e Bernari (cfr. 10.6.25). Ma anche molti dei narratori di cui si parlerà nei prossimi capitoli (specialmente in 11.3), che nell'insieme della loro opera prendono direzioni diverse dal neorealismo, in quegli anni ne toccano abbondantemente temi e forme caratteristiche: al neorealismo si avvicinano autori già affermati come Moravia, ad esso si legano le prime prove di quelli che saranno i maggiori e piú originali narratori del dopoguerra (da Calvino alla Morante, a Sciascia). Se si guarda in sintesi alla grande nebulosa della narrativa del dopoguerra, dominata da una prospettiva di «realismo critico», a cui dedichiamo il capitolo 11.3, occorre insomma riconoscere che quasi tutti gli autori, in una fase che va grosso modo dal 1945 al '56, hanno essenziali punti d'incontro con il neorealismo.

Nel prosieguo di questo capitolo (a parte i paragrafi dedicati al teatro) si parlerà solo degli autori il cui rapporto con il neorealismo appare piú diretto e caratterizzante (anche se non tutti possono essere definiti semplicemente con l'etichetta di neorealisti).

Tra i pochi autori che incarnarono in modo piú diretto gli ideali del neorealismo, offrendo l'immagine di una letteratura di tendenza, rivolta all'elaborazione di modelli positivi, ha una posizione di primo piano il molisano FRANCESCO JOVINE (1902-1950). Di origine popolare, egli aveva studiato filosofia, aveva militato nella Resistenza e aveva successivamente aderito al partito comunista: con le sue prime prove narrative aveva rappresentato la dura realtà del mondo contadino e il dramma del piccolo-borghese meridionale in rapporto con la civiltà moderna (notevoli in primo luogo il romanzo *Signora Ava*, 1943, e la raccolta di racconti *Tutti i miei peccati*, 1948). Il suo ultimo romanzo, *Le terre del Sacramento*, apparso nel 1950, dopo la sua morte improvvisa, sembrò realizzare, con il suo realismo denso e corposo, che trovava in Verga uno dei suoi modelli essenziali, la vera incarnazione della nuova prospettiva di tipo «gramsciano»: in esso si narra la tragica vicenda di Luca Marano che, nei primi anni del fascismo, partecipa alle lotte dei contadini molisani, rinunciando alla sua posizione di intellettuale piccolo-borghese e trasformandosi in intellettuale «organico» della classe degli sfruttati. Molto piú esile è invece un'opera che fu riconosciuta come una delle incarnazioni piú «ufficiali» del neorealismo, *L'Agnes va a morire* (1949), della bolognese RENATA VIGANÒ (1900-1976), romanzo in cui si offre una visione tutta «positiva» ed elementare della lotta partigiana.

Tra i numerosi autori la cui esperienza, per il suo riferirsi alla realtà popolare, si lega in massima parte all'orizzonte neorealista, sfuggendo però a prospettive politiche troppo limitate ed ufficiali, va ricordato in primo luogo il sardo GIUSEPPE DESSÌ (1909-1977), che aveva esordito collaborando a «Solaria» e svolgendo una sottile ricerca sulla memoria e sul mondo dell'infanzia (con il notevole romanzo *San Silvano*, 1939), e che in tutto il dopoguerra ha cercato una vasta rappresentazione realistica e lirica del mondo sardo, culminata nell'ampio romanzo *Paese d'ombre* (1972).

Una produzione neorealista spontanea e vivace si sviluppò a Napoli, collegandosi alla tradizione realistica locale (dalla Serao a Bernari) e al nuovo interesse che, anche per opera del cinema e del teatro, suscitò nel primo dopoguerra la difficile realtà urbana di Napoli. Sfiarono il neorealismo tutti gli autori napoletani di cui si parlerà in 11.3.17; e originalissimo fu il contatto con il neorealismo di Eduardo De Filippo (cfr. 11.2.21). La rappresentazione della vita napoletana (in modi che influirono sul cinema degli anni Cinquanta) è al centro dell'opera di GIUSEPPE MAROTTA (1902-1963), che ebbe grande successo con *L'oro di Napoli* (1947), di LUIGI INCORONATO (1920-1967), di Luigi Compagnone (cfr. DATI, tav. 202). La piú originale manifestazione del neorealismo napoletano è costituita dalla vivacissima narrativa di DOMENICO REA (nato nel 1921), che in due libri di racconti, *Spaccanapoli* (1947) e *Gesù, fate luce* (1950), diede direttamente voce, con originali soluzioni linguistiche, alla rabbia, all'esuberanza, alla spontaneità, all'aggressività, all'istintiva speranza del proletariato urbano napoletano; notevoli furono anche altri suoi racconti successivi (il tutto fu raccolto nel '65 nel volume dei *Racconti*) e le sue indagini sulla realtà sociale del napoletano. Ma, di fronte al modificarsi e al degradarsi del tessuto urbano di Napoli, la tensione creativa di Rea si è

Francesco Jovine

Renata Viganò

Giuseppe Dessì

Il neorealismo napoletano

Domenico Rea

Bisogno di documentazione

La narrativa del dopoguerra e il neorealismo

Neorealisti
calabresi

allentata, pur avendo egli mantenuto sempre una vigile e coerente lucidità critica. I modi del realismo tradizionale, di matrice ottocentesca, e del neorealismo si accostano variamente, sotto il segno di un forte risentimento sociale, in alcuni scrittori calabresi, come l'irruento LEONIDA RÈPACI (1898-1985), che già nell'anteguerra aveva compiuto la prima stesura di un ciclo romanzesco su *I fratelli Rupe* (1932-37), FORTUNATO SEMINARA (1903-1984), SAVERIO STRATI (nato nel 1924).

11.2.16. *La testimonianza di Carlo Levi.*Il confino
in Lucania

Laureato in medicina, pittore e militante politico, di famiglia ebraica torinese, CARLO LEVI, nato nel 1902, ebbe un'educazione liberale gobettiana e si legò al gruppo torinese di Giustizia e Libertà (cfr. 10.2.21). Più volte in prigione per la sua attività politica, fu al confino in Lucania dal 1935 al '36 e poi dovette emigrare in Francia. Partecipò alla Resistenza nelle file del partito d'azione: nascosto in una casa di Firenze, scrisse, tra il 1943 e il '44, *Cristo si è fermato a Eboli*, appassionata cronaca del suo soggiorno in Lucania, che fu pubblicata nel '45 ed ebbe subito una grande risonanza.

Un mondo
estraneo
alla storia

Scritto con una prosa sempre ferma e sicura, che definisce cose e persone unendo impegno razionale e viva partecipazione sentimentale, questo libro si riferisce, nel titolo, a un detto diffuso presso i contadini lucani, secondo cui il Cristianesimo, l'umanità, la civiltà, si sarebbero fermate ad Eboli, prima dell'ingresso nella regione. Nel racconto di Levi (costruito con sottile sapienza strutturale) è sempre in piena evidenza la distanza assoluta di quel mondo contadino, chiuso nelle sue tradizioni ancestrali, dal mondo moderno, dal movimento della storia e della razionalità: il linguaggio della Lucania contadina e quello dell'autore che ad essa si accosta appaiono lontani e incommensurabili. Ma la volontà di comprendere e di capire porta l'autore a rivelare in modo partecipe le condizioni di miseria, di sofferenza, di oppressione in cui quel mondo è immerso: e la spontanea forza di denuncia del libro sembrò inaugurare un modo tutto nuovo di considerare la questione meridionale (cfr. DATI, tav. 180).

Rispetto
della diversità

La novità della testimonianza di Levi sta in realtà proprio nel rispetto che, senza rinunciare alla razionalità in ogni momento del suo discorso, egli mostra per gli usi, le abitudini di vita, le stesse superstizioni di quel mondo contadino: dal libro sorge allora l'ipotesi di uno sviluppo civile che nasca dal rispetto della autonoma vita di quel mondo, che lo liberi dall'oppressione e dalla miseria ma salvi i caratteri vitali, gli originari valori umani che esso esprime. Levi pensa a una «rivoluzione contadina» capace di conservare l'equilibrio di quella realtà, di collegare le sue tradizioni a un libero sviluppo democratico. Benché la successiva storia italiana abbia smentito questa ipotesi, *Cristo si è fermato a Eboli*, al di là delle proposte concrete che ne risultano, mantiene ancora oggi tutta la sua forza di testimonianza, la sua carica «civile»: è certamente una delle opere che più nitidamente ci conservano l'immagine concreta e problematica, priva di compiacimenti, di un arcaico mondo contadino che si è poi definitivamente cancellato, senza che si siano date le condizioni di un libero sviluppo delle sue antiche tradizioni, tra gli anni Sessanta e Settanta.

Nel dopoguerra, oltre a continuare il suo lavoro di pittore, Levi svolse una varia attività giornalistica e politica: diresse a Roma, tra il 1945 e il '46, il quotidiano del partito d'azione, «L'Italia libera», e visse direttamente il dramma della sconfitta della sinistra liberaldemocratica (cfr. 11.1.3). Il volume *L'orologio* (1950) costituisce un'appassionata testimonianza, piena di spunti satirici e di notazioni di costume, sulla caduta del governo Parri alla fine del '45, ed è uno dei migliori esempi di narrazione politica del dopoguerra: la vicenda è narrata con una tensione in cui si coagulano già le future delusioni e sconfitte della sinistra italiana. Levi scrisse poi vari libri di viaggio, ricchi di spunti di analisi politica e sociale, ma rivolti a cercare nelle diverse realtà segni e valori mitici e assoluti: tra essi ricordiamo *Le parole sono pietre* (1955), sulla Sicilia, e *Il futuro ha un cuore antico* (1956), sulla Russia sovietica. Avvicinatosi presto al partito comunista, fu dal 1963 al '72 senatore della sinistra indipendente. È morto a Roma nel 1975.

La produzione
successiva11.2.17. *Vasco Pratolini: lo scrittore della Firenze popolare.*

VASCO PRATOLINI sintetizza alcuni dei caratteri più autentici del neorealismo, sia per le sue radici personali in un concreto mondo popolare che per i suoi legami con le lotte e le tradizioni della sinistra e del movimento operaio. La sua opera, che mostra una evidente continuità con il realismo degli anni Trenta, vuol essere diretta espressione della coscienza del proletariato cittadino, rappresentandone gli essenziali valori sentimentali, morali, comunitari. L'autenticità e la spontaneità del suo mondo narrativo escludono programmi e prospettive teoriche troppo definite: e assolutamente fuorviante fu la pretesa di farne un maestro di realismo ufficiale, capace di dar voce alle prospettive e alle tendenze positive della storia.

Rappresentare
il proletariato
cittadino

Nato a Firenze nel 1913 da famiglia operaia, Pratolini trascorse la sua gioventù facendo vari mestieri: dotato di una grande passione per la letteratura, studiò da autodidatta. Conobbe Rosai (cfr. 10.6.24) e Vittorini e fu legato agli ambienti del fascismo di sinistra, collaborando al «Bargello» (cfr. 10.6.7). Passò presto all'antifascismo, avvicinandosi alle posizioni comuniste; ebbe stretti rapporti con gli ermetici fiorentini e, insieme ad Alfonso Gatto, diresse la rivista «Campo di Marte» (cfr. 10.6.10 e 10.7.17). Nel 1939 si trasferì a Roma; partecipò alla lotta partigiana e alla fine del '45 si trasferì a Napoli, dove insegnò all'Istituto statale d'arte. Gli anni vicini al '50 furono quelli del suo successo di narratore e del suo più stretto legame con il partito comunista. Nel 1951 tornò a Roma, dove ha poi sempre vissuto, impegnato nel suo lavoro di scrittore, fedele alla tradizione della sinistra, ma amaramente inquieto di fronte agli sviluppi della lotta politica e sociale e alla crisi mondiale del marxismo; e in questa città è morto nel gennaio 1991.

La vita

L'origine popolare fiorentina dà a Pratolini un senso immediato di partecipazione alla vita collettiva, che si svolge in una sicura coscienza di classe: il mondo proletario cittadino in cui egli è radicato sente come essenziali i rapporti affettivi, la solidarietà sociale, l'appartenenza di ogni individuo a una ben definita realtà comune. Fatto di spontanea comunicazione tra i suoi membri, di luoghi e spazi limitati, ma carichi di valore, questo mondo è lontano da quello del nuovo proletariato urbano che nasce dalle trasformazioni degli anni Cin-

Una sicura
coscienza
di classe

Il «quartiere»
«Cronista»
partecipe

quanta e Sessanta: è un mondo legato ancora da continuità alle tradizioni artigiane e alle antiche realtà municipali e comunitarie. Il suo luogo esemplare è il «quartiere» fiorentino, spazio chiuso all'interno della città, ambito familiare in cui tutti gli aspetti della vita privata si svolgono in pubblico, in cui si sviluppano tutti i rapporti, gli affetti, i bisogni dell'esistenza popolare.

Di questa realtà Pratolini vuol essere l'appassionato «cronista», equiparando la propria posizione di scrittore a quella degli autori delle antiche «croniche» fiorentine, totalmente partecipi della realtà di cui raccontano. Nella sua rappresentazione è ben evidente l'eredità della cultura fiorentina degli anni Trenta, con cui egli aveva avuto molteplici contatti, prestando attenzione in primo luogo alla narrativa della memoria e alla lirica ermetica. Servendosi di queste suggestioni letterarie, egli ritrova nella memoria una serie di frammenti di vita popolare, e li segue nelle loro più delicate e suggestive sfumature, spesso con affettuoso lirismo, in modo teneramente patetico o con una tenue malinconia «crepuscolare»: spontanea è la sua «capacità di far vivere in pochi tratti una figura, più che disegnata o descritta, evocata in un rapporto confidenziale in cui il lettore si sente partecipe» (G. Pampaloni).

L'esordio:
racconti
e romanzi

Cronaca familiare
e Cronache
di poveri amanti

Una storia
italiana:
Metello

Dopo alcuni libri di racconti dedicati alla memoria dell'infanzia e dell'adolescenza (*Il tappeto verde*, 1941; *Via de' Magazzini*, 1942; *Le amiche*, 1943), il primo libro importante di Pratolini è *Il quartiere* (1944), dedicato alla vita del quartiere popolare di Santa Croce negli anni del fascismo, tra il 1932 e il '37: nel modo più esplicito il «quartiere» rappresenta qui, attraverso la voce partecipe di un narrante in prima persona, uno spazio circoscritto e perfetto di solidarietà e di autenticità umana. Seguì nel 1947 l'opera più intensa di Pratolini, *Cronaca familiare*, dedicata alla memoria del fratello Ferruccio, cresciuto in casa di un barone: attraverso l'uso del «tu», il ricordo affettuoso si svolge qui come lacerante analisi della diversità del destino dei due fratelli, e del senso di esclusione che Ferruccio ha dovuto subire nella sua vita infelice. Allo stesso anno appartiene *Cronache di poveri amanti*, con vicende che si svolgono nel quartiere operaio di via del Corno, presso Palazzo Vecchio, ma con un tipo di rappresentazione più esteriore e schematica dei personaggi «positivi». *Un eroe del nostro tempo* (1949), descrive altrettanto schematicamente le vicende di un personaggio «negativo», fuori dall'ambiente fiorentino. Del tutto estremo, al limite del bozzetto folclorico, l'altro romanzo fiorentino *Le ragazze di San Frediano* (1951).

Dopo questi vari romanzi, Pratolini intraprese il suo progetto più ambizioso, quello di una trilogia (divenuta più tardi tetralogia) dal titolo *Una storia italiana*, con l'intenzione di narrare le vicende della vita sociale italiana dalla fine dell'Ottocento al presente. Il primo romanzo della trilogia, *Metello*, apparso nel 1955, segue, attraverso la storia di un protagonista operaio tutto «in positivo», le lotte sociali dal 1875 al 1902: esso suscitò una polemica tra chi, sovraccaricando Pratolini di responsabilità estranee alle sue più genuine doti di scrittore, vi vide l'autentica espressione di un nuovo «realismo» (C. Salinari), e chi (come C. Muscetta) sottolineò gli evidenti limiti del suo sentimentalismo e della sua rappresentazione idilliaca della realtà operaia; la polemica fu segno evidente della crisi del neorealismo e del fallimento dei propositi di costruire una letteratura di tipo «nazionalpopolare», secondo l'ottica gramsciana.

Il secondo amplissimo romanzo di *Una storia italiana*, *Lo scialo* (1960), presenta

lo sfacelo morale della borghesia fiorentina di fronte al fascismo, con momenti di violenza e di singolare aggressività. Il terzo romanzo, *Allegoria e derisione* (1966), mette invece al centro una figura di intellettuale che passa dal fascismo al comunismo, fino alle contraddizioni e alle difficoltà degli anni più recenti: vi si intrecciano l'autobiografia e la discussione ideologica, con vari tentativi di rompere la struttura tradizionale del romanzo. Un nuovo rovello critico, che non riesce a trovare adeguate soluzioni narrative, si è impadronito di questo ultimo Pratolini: il risultato migliore è costituito da un romanzo estraneo alla tetralogia, *La costanza della ragione* (1963), in cui si rappresenta la nuova realtà fiorentina degli anni Cinquanta, attraverso la figura di un giovane operaio precocemente disincantato, che rifiuta gli abbandoni sentimentali per costruire la propria vita e il proprio impegno politico nelle contraddizioni del presente. In difficili condizioni di salute, tra dubbi, amarezze, costretto in un mondo estraneo, il vecchio Pratolini ha elaborato negli ultimi anni il quarto romanzo, rimasto incompiuto, di *Una storia italiana*, che avrebbe dovuto intitolarsi *Malattia infantile* e attraversare le vicende della sinistra negli anni Sessanta.

Lo scialo
e Allegoria
e derisione

La costanza
della ragione

L'ultimo
romanzo

11.2.18. La tradizione toscana: Tobino, Cassola e altri.

Altri narratori legati al mondo toscano (in primo luogo Tobino e Cassola formati negli anni Trenta) si pongono in un più generale orizzonte realista sfiorando solo parzialmente il neorealismo e riallacciandosi in parte alla tradizione della narrativa provinciale toscana, da Pratesi a Tozzi (cfr. 9.5.3 e 10.3.17).

Realismo toscano

Nato a Viareggio nel 1910 e morto ad Agrigento nel 1991, MARIO TOBINO ha esercitato in vari luoghi la professione di medico; ha combattuto nel 1940-41 sul fronte libico e ha poi partecipato alla Resistenza in Versilia; nel dopoguerra ha diretto a lungo l'ospedale psichiatrico di Magliano, presso Lucca. Vari sono stati fin dagli anni Trenta i suoi rapporti con il mondo letterario toscano, ma egli è sempre rifuggito dall'identificazione con gruppi e tendenze intellettuali: la sua passione per la letteratura è stata prima di tutto affermazione di generosa vitalità, disponibilità e attenzione verso gli aspetti concreti della vita individuale e sociale, capacità di guardare senza preconcetti alle situazioni reali degli uomini. Egli partecipa spontaneamente al mondo che vede vivere intorno a sé, con un intenso spirito di comprensione e di comunicazione: lo si avverte anche nel linguaggio pieno di immediatezza toscana, di passione e calore, di cordialità e aggressività, che non rifugge da momenti di deformazione e da rapide alterazioni di schemi grammaticali. Di un certo rilievo è la sua produzione poetica, di cui egli ha fornito nel 1955 un'antologia dal titolo *L'asso di picche*. La sua narrativa ha un inconfondibile carattere personale, fin dall'esordio autobiografico *Il figlio del farmacista* (1942). Uno spirito risentito e satirico emerge nel romanzo breve *Bandiera nera* (1950), sull'ambiente medico ai tempi del fascismo; una violenta e allucinata fantasia erotica domina invece il lungo racconto *L'angelo del Liponard* (1951). Il valore profondo della vita, anche in mezzo all'angoscia della guerra e alle sue assurdità, si afferma nel diario di guerra *Il deserto della Libia* (1952). Una attenzione al «diverso», una cordiale e profonda comprensione per la sofferenza e per il dolore, si afferma in *Le libere donne di Magliano* (1953), che, nelle storie delle pazienti dell'ospedale psichiatrico, mette in luce la dignità e la rovinosa forza della «libertà» interiore della follia. Sul filo della memoria,

Mario Tobino

Poesia
e narrativa
libertaria

Le libere donne
di Magliano

con momenti lancinanti ed appassionati, è costruito *La brace dei Biassoli* (1956), ritorno ai luoghi della madre morta. A Viareggio e alla Versilia sono dedicati *Il clandestino* (1962), su un episodio della Resistenza, e *Sulla spiaggia e di là dal molo* (1966). Un altro tuffo nella memoria autobiografica è dato da *Una giornata con Dufenne* (1968), su una giornata passata con un vecchio compagno di scuola, e dal romanzo *Un perduto amore* (1979). Di grande interesse e di sconvolgente attualità appaiono infine i nuovi libri dedicati all'istituzione psichiatrica, *Per le antiche scale* (1972) e *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982), con una vibrata denuncia dei danni creati dalla riflessione ideologica sulla follia e dell'abbandono a cui i malati di mente sono stati lasciati con l'applicazione indiscriminata della legge che ha abolito i manicomi (cfr. 12.1.4).

L'istituzione psichiatrica

Carlo Cassola e il mondo contadino

All'opposto della vitalità di Tobino, del suo spontaneo spirito democratico e libertario, sembra collocarsi CARLO CASSOLA, che tende a rappresentare una vita elementare e ridotta, a trarre alla luce l'incanto di una realtà al livello minimo, che ha i suoi luoghi esemplari nei paesaggi marini e campestri della Maremma tra Grosseto, Volterra, Marina di Cecina, ed è vissuta da modesti personaggi di un mondo popolare e contadino, che seguono il ritmo di giorni sempre uguali, in un rapporto con le cose privo di velleità e di ambizioni. Di questo livello minimo di vita Cassola non dà una visione tragica o corrosiva (come accadeva, in modi diversi, in autori come Tozzi o Bilenchi), ma un'immagine lirica e idillica: leggendovi come un messaggio di salvezza, vi si abbandona docilmente, ne fa l'emblema di una resistenza al rovinoso cammino della storia, alla distruzione che minaccia ogni esistenza umana e naturale.

La vita

Nato a Roma nel 1917, Cassola ha trovato fin dall'infanzia il suo ambiente elettivo nel nord della Maremma toscana, tra le colline e il mare; in Toscana si è stabilito nel '40, prendendo poi parte alla guerra partigiana: ha svolto nel primo dopoguerra un'attività politica nel partito socialista, ma poi si è dedicato soprattutto alla letteratura; fino al '62 è stato professore di filosofia al liceo di Grosseto. Dopo il successo degli anni Cinquanta e Sessanta, ha continuato una varia produzione narrativa, segnata da un pubblico fedele, sviluppando un forte risentimento verso gran parte delle tendenze della cultura e della letteratura contemporanea. Negli ultimi anni ha svolto una generosa attività antimilitarista ed ecologista, estranea ai gruppi politici ufficiali. Immobilizzato da una grave malattia, è morto a Montecarlo, in provincia di Lucca, nel 1987.

I primi racconti

Ricerca del «subliminare»: *Il taglio del bosco*

Tutte le doti di Cassola sono presenti già nei suoi primi brevi racconti, raccolti nei due volumetti del 1942, *Alla periferia* e *La visita*: in essi si sviluppano presto egli elaborò una «teoria del subliminare», secondo cui la rappresentazione autentica della realtà andrebbe rintracciata *sub limine*, cioè «sotto la se». Fondandosi su questa «teoria», squarciando «il velo opaco che nasconde le cose», la sua prosa ha cercato di trarre alla luce i valori nascosti sotto la realtà più normale e quotidiana, ha interrogato la segretezza dei più elementari paesaggi naturali, delle cose e degli oggetti più banali di cui è fatta l'esistenza popolare e piccolo-borghese. I vari racconti orientati in questo senso raggiungono il più vivo abbandono poetico ne *Il taglio del bosco* (1954). La strada di una narrativa più complessa, rivolta a con-

frontare quella realtà «subliminare» con la cronaca storica e politica, viene percorsa nei romanzi *Fausto e Anna* (1952) e *La ragazza di Bube* (1960): quest'ultimo ebbe un grande successo di pubblico (cfr. 11.1.7), grazie a una vicenda sentimentale che registrava l'esaurirsi della vitalità politica e sociale della Resistenza e del dopoguerra, tracciando un quadro del processo di normalizzazione, che coinvolgeva la concreta esistenza di personaggi popolari (l'ex partigiano Bube, costretto a scontare in carcere errori di cui non è responsabile, e Mara, che con ostinato amore si vota all'attesa della sua scarcerazione).

I romanzi: *Fausto e Anna* e *La ragazza di Bube*

Il successivo romanzo, *Un cuore arido* (1961), segna un abbandono totale della tematica politica, con il ritorno all'analisi di esistenze e di realtà chiuse ed appartate, in forme più ampie e dilatate rispetto ai precedenti racconti: esso fu seguito da una fitta serie di romanzi dello stesso tipo, che in alcuni casi (come *Il cacciatore*, 1964) erano vere riscritture e amplificazioni di brevi racconti precedenti. I numerosi libri dell'ultimo Cassola propongono un modello di intimismo, di ritorno al privato, che spesso abbandona i consueti ambienti popolari e si rivolge a un vecchio mondo borghese (già toccato in precedenti prove narrative, come *La casa di via Valadier*, 1956): evidente è la loro funzione consolatoria, di fronte a una realtà contemporanea che allo scrittore fa sempre più orrore e contro la quale egli ha svolto una battaglia indiscriminata, con momenti acidi, di totale incomprensione, e momenti generosi, di impegno quasi romantico (la tematica pacifista ed ecologista, a cui egli si è dedicato, è però entrata nella sua narrativa in modo troppo stridente ed esteriore). Tra i suoi ultimi numerosi volumi vanno ricordati, comunque, *Ferrovia locale* (1968), il più impegnativo e problematico *Paura e tristezza* (1970), la raccolta di testi autobiografici e polemici *Fogli di diario* (1974).

Abbandono della tematica politica

Tra gli altri narratori toscani, che partono da una prospettiva di spontaneo realismo, vanno ricordati i lucchesi ARRIGO BENEDETTI (1910-1976), uno dei maggiori e più intelligenti giornalisti del dopoguerra (cfr. 11.1.7), e GUGLIELMO PETRONI (nato nel 1911), la cui opera maggiore resta il diario di un periodo di prigionia per antifascismo, *Il mondo è una prigione* (1949), dove la condizione del narratore si dilata ad immagine della terribile condizione della guerra.

Benedetti e Petroni

11.2.19. La poesia neorealista.

Nella poesia il neorealismo incontrò difficoltà ancora maggiori che nella prosa: non riuscì a intaccare e a porre veramente in discussione i modelli della lirica del Novecento impostisi negli anni del fascismo che, in modi diversi, tendevano a far della poesia non una registrazione della realtà, ma la voce di una coscienza separata dal mondo o ripiegata su se stessa (cfr. 10.7.1). L'attenzione alla realtà aveva d'altra parte trovato già nella lirica degli anni precedenti, in primo luogo con Saba, una misura e un linguaggio che non potevano essere identificati con una immediata partecipazione al nuovo orizzonte «popolare». Molti poeti già rivelatisi prima della guerra scelsero comunque la strada dell'impegno politico, tentando di sovrapporre il loro linguaggio lirico alla nuova realtà sociale: i casi più rilevanti sono quelli di Quasimodo e di Gatto, che adattarono alle nuove tematiche le formule della loro precedente poesia, creando una specie di miscuglio ermetico-neorealista che ebbe notevole rilievo tra gli

Il difficile incontro tra poesia e impegno