



**HAL**  
open science

# Dal Neorealismo alla "Generazione di mezzo" attraverso la tematica dell'incontro. Vittorini, Pratolini, Cassola e Bassani

Anna Cosma

► **To cite this version:**

Anna Cosma. Dal Neorealismo alla "Generazione di mezzo" attraverso la tematica dell'incontro. Vittorini, Pratolini, Cassola e Bassani. Humanities and Social Sciences. 2014. dumas-01080111

**HAL Id: dumas-01080111**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01080111>**

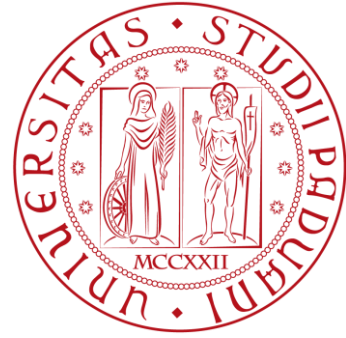
Submitted on 4 Nov 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Dal Neorealismo alla “Generazione di mezzo”  
attraverso la tematica dell’incontro.  
Vittorini, Pratolini, Cassola e Bassani.

Anna Cosma

Sous la direction de Enzo Neppi (ugr3) et Guido Baldassari (unipd)

Université Stendhal – Grenoble 3: Département Langues, littératures et  
civilisation étrangères.

Università degli studi di Padova : Dipartimento di studi linguistici e letterari.

---

Mémoire de master 2 recherche - 39 crédits – 17/20

Spécialité ou Parcours : Spécialité Etudes françaises - Etudes italiennes, parcours à  
l'international

Année universitaire 2013-2012



# **Dal Neorealismo alla «Generazione di mezzo» attraverso la tematica dell'incontro. Vittorini, Pratolini, Cassola e Bassani.**

**Anna Cosma**

Sous la direction de Enzo Neppi

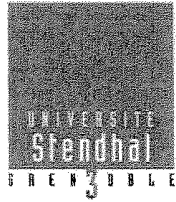
UFR LLCE-LEA G  
Département langues, littératures et civilisation étrangères

---

Mémoire de master 2 recherche – 39 crédits – 17/20

Spécialité ou Parcours : Spécialité Etudes françaises - Etudes italiennes, parcours à  
l'international

Année universitaire 2013-2014



**Déclaration anti-plagiat**  
Document à scanner après signature  
et à intégrer au mémoire électronique

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : COSMA ..... PRENOM : ANNA .....

DATE : 08/10/2014 ..... SIGNATURE : Anna Cosma

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	5
<b>Il neorealismo</b> .....	4
<b>1.</b> .....	<b>E</b>
<b>LIO VITTORINI</b> .....	<b>16</b>
2.1 <i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i> .....	26
<b>3. Vasco Pratolini</b> .....	42
3.1 <i>Cronache di poveri amanti</i> .....	48
<b>4. La “Generazione di mezzo”</b> .....	63
<b>5. Carlo Cassola</b> .....	67
5.1 <i>La ragazza di Bube</i> .....	78
<b>6. Giorgio Bassani</b> .....	92
6.1 <i>Gli occhiali d’oro</i> .....	101
<b>Conclusione</b> .....	113
<b>Bibliografia</b>	

## Introduzione

Le motivazioni che hanno contribuito a scrivere questa tesi sono di vario genere. Quelle personali hanno preceduto quelle di carattere scientifico e di studio. Da sempre infatti, sono interessata alla letteratura che accompagna i grandi cambiamenti storico sociali e dunque di conseguenza culturali, per tentare di stabilire in che modo questi ultimi influenzino la trasformazione delle opere letterarie.

Gli autori e i romanzi presi in considerazione coprono, appunto, un arco di tempo che va dal 1941, anno di pubblicazione di *Conversazione in Sicilia*, al 1958 de *Gli occhiali d'oro*, quindi dal neorealismo alla cosiddetta “generazione di mezzo”, e ben evidenziano il cambiamento culturale, ideologico e anche stilistico che si verificò nel periodo del dopoguerra, considerato però in maniera piuttosto estesa.

L'analisi si sviluppa attorno a quattro autori e a quattro rispettivi romanzi: Elio Vittorini, con *Conversazione in Sicilia*, Vasco Pratolini e il suo romanzo *Cronache di poveri amanti*, *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola e Giorgio Bassani con *Gli occhiali d'oro*.

Per obbedire ad un bisogno di approfondimento e di ordine, in linea con una scelta in primo luogo metodologica, ho cercato di inquadrare i singoli romanzi all'interno dell'intero corpo letterario degli autori trattati, dedicando un singolo capitolo ad ognuno di loro, in forma monografica. Ognuno di questi capitoli assolve alla necessità di chiarire un autore per volta, visto come una personalità storico-artistica a sé, nutrita di problemi e sfaccettata in più aspetti. Ogni autore è all'inizio presentato biograficamente, ma non attraverso una mera presentazione di dati, quanto con una storia ragionata che mira a mettere in evidenza gli aspetti letterari, e ciò che nelle opere può rinviare alle personali esperienze di ogni singolo scrittore; tutto ciò che, insomma, può consentire di entrare in contatto con l'uomo prima che con l'intellettuale in questione.

Seguirà poi, per ognuno, l'analisi di un romanzo articolata attorno ad un' idea critica precisa, centrale: il tema dell'incontro; che consente, quindi, di vedere l'intero lavoro sotto un profilo unitario.

La tematica dell'incontro, presente in tutti gli autori, ovviamente in forma diversa, tende a mettere in evidenza, i motivi delle singolari opere, le radici di questi motivi e gli elementi sostanziali delle singole personalità.

La scelta degli autori è stata fatta ovviamente secondo un criterio generazionale, in quanto il passaggio e il cambiamento della concezione di fondo è l'argomento principale della tesi,

ma anche per simpatia e per gusto personale, ed è stato spesso un piacere intimo e vivo percorrere l'evolversi degli autori nella loro opera.



## 1. Il neorealismo

Con la caduta del fascismo, il ristabilirsi dell'ordine democratico, la riconquista della libertà di stampa e di espressione, la nuova partecipazione delle masse proletarie e degli intellettuali nella vita sociale e politica italiana, si sviluppò un generale senso di ottimismo, come se si trattasse del preludio dell'avvento di un ordine politico e sociale di carattere rivoluzionario, come se dalla recente esperienza resistenziale stesse emergendo una nuova cultura.

I dibattiti culturali che animarono il periodo dal 1945 al 1948, furono alla base della rinnovata attività culturale, e risultò fondamentale il contributo degli intellettuali che avevano attivamente partecipato alla Resistenza, o che si erano legati ai partiti di sinistra.

Alla luce del marxismo e delle personalità più importanti, straniere e italiane, come Aragon, Zdanov, Lukàcs e Gramsci i cui scritti cominciarono ad essere pubblicati dal 1947, questi intellettuali si proposero di ripensare e ricanalizzare alcuni dei problemi culturali del periodo, inclusa l'assenza della cultura stessa, il rapporto tra politica e cultura, il ruolo dell'intellettuale, il valore della cultura e della letteratura fascista. Il dibattito che seguì fu molto vivace, anche a causa dell'irrigidimento del PCI nei confronti dell'arte, che, secondo il partito, doveva essere subordinata alle ragioni superiori del socialismo. Fra gli intellettuali che difendevano la libertà dell'arte e della cultura vi era Vittorini, che esprimeva il suo punto di vista sulla rivista "Politecnico". Nel giornale Vittorini, proponeva un tipo di cultura interdisciplinare, in cui largo spazio fosse dedicato all'assorbimento di quanto era accaduto con il compito di accelerare l'elaborazione degli eventi; credeva in un tipo di cultura che operasse nella società, promuovendone e accelerandone le trasformazioni, la cultura non doveva consolare le sofferenze dell'uomo, ma eliminarle:

La nuova arte e la nuova cultura, perciò, non vogliono né debbono essere stupidamente ottimistiche; anzi, vogliono vedere con spregiudicata razionalità e con intensità di sentimento le difficoltà e le oscure minacce che circondano gli uomini. Esse però vogliono e debbono mantenere intatta la fiducia nelle forze che l'uomo – protagonista della storia – possiede; e là dove i disperati si limitano a deplorare il crollo di un mondo e il collasso di una civiltà, esse debbono sapere scorgere il travaglio di un mondo nuovo, quello che di buono sta per sorgere, e che bisogna aiutare nel suo faticoso venire alla luce. [...] La conquista di un modo nuovo di guardare il mondo, senza evasioni e senza pessimismo – ripetiamo – ma con ferma fiducia nelle possibilità umane di

progresso; la conquista di una nuova vita morale è un fatto essenziale per una nuova cultura del nostro tempo.<sup>1</sup>

Da che cosa la cultura trae motivo di elaborare i suoi principi e i suoi valori? Dallo spettacolo di ciò che l'uomo soffre nella società. L'uomo ha sofferto nella società, l'uomo soffre nella società. E che cosa fa la cultura per l'uomo che soffre? Cerca di consolarlo. Per questo suo modo di consolatrice in cui si è manifestata fino ad oggi, la cultura non ha potuto impedire gli orrori del fascismo. Nessuna forza sociale era "sua" in Italia o in Germania per impedire l'avvento al potere del fascismo, né erano "suoi" i cannoni, gli aeroplani, i carri armati che avrebbero potuto impedire l'avventura in Etiopia, l'intervento fascista in Spagna, l'Anschluss o il patto di Monaco. Ma di chi se non di lei stessa è la colpa che le forze sociali non siano forze della cultura, e i cannoni, gli aeroplani, i carri armati non siano "suoi"? La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché i suoi principi sono soltanto *consolatori*, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive. Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno. Questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura.<sup>2</sup>

Una cultura, dunque, "impegnata", ma autonoma nei confronti della politica, poiché la cultura "non può non svolgersi all'infuori da ogni legge di tattica e di strategia, sul piano diretto della storia."<sup>3</sup>

Parallelamente al concetto di cultura, ci si interroga sul ruolo dell'intellettuale, e si va delineando una nuova figura, molto vicina alle posizioni di Gramsci. Si oppone alla figura dell'intellettuale isolato e rinchiuso nella sua torre d'avorio, un intellettuale progressista, la cui funzione "è, ovunque, di combattere per migliorare la società ed eliminarne i difetti", e rivoluzionario, proponendo però qualcosa di diverso dalle esigenze proposte dalla politica. Sempre Vittorini dirà che l'impegno dell'intellettuale non deve essere "suonare il piffero della rivoluzione"<sup>4</sup>, ma deve consistere piuttosto in un "*engagement* naturale che agisce in lui al di fuori della sua volontà. Gli viene dall'esperienza collettiva di cui egli è spontaneo portatore, e costituisce, segreto in lui stesso, l'elemento principale della sua attività."<sup>5</sup>

Allo stesso tempo, altri intellettuali si schierarono per salvaguardare il controllo del partito sugli intellettuali, ad esempio per Fortini, non esiste la dicotomia tra politica e cultura:

---

<sup>1</sup> E. Vittorini, *Cultura e vita morale*, editoriale in "Il Contemporaneo", a. I, n. 1, 27 marzo 1954.

<sup>2</sup> E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, p. 209

<sup>3</sup> E. Vittorini, "Politica e cultura", in *Il Politecnico*, Milano, Lerici, 1960, p. 126.

<sup>4</sup> E. Vittorini, "Politica e cultura. Lettera a Togliatti.", in *Il Politecnico*, Milano, Lerici, 1960, p. 189.

<sup>5</sup> E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, p. 306.

Mi rifiuto [...] ad ammettere questo ridicolo contrasto fra le verità assolute dell'indagine culturale e quelle provvisorie, mezze verità e mezze menzogne, o insomma tutte menzogne, che sarebbero della pratica politica. Per me è evidente che cultura e politica sono la stessa cosa.<sup>6</sup>

Togliatti e Alicata, i quali avranno una discussione piuttosto animata con Vittorini, sostengono d'altro canto che “tra politica e cultura passano dei legami strettissimi di dipendenza reciproca, e tutte e due si muovono nella storia, quando s'adequino, s'intende ai loro obiettivi”<sup>7</sup> condannando dunque l'astratta ricerca del nuovo e del diverso.

Nel frattempo, nel 1947, la pubblicazione degli scritti di Gramsci e delle opere di Lukács contribuirono ad arricchire il dibattito; Gramsci si era lungamente interrogato, ad esempio in *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, sul ruolo dell'intellettuale arrivando a sostenere infine la specificità dell'opera d'arte e la sua indipendenza dall'ideologia. Lukács, si era invece posto il problema del realismo artistico; un principio basato sull'interpretazione dell'arte come “rispecchiamento” della realtà:

Categoria centrale, criterio fondamentale della concezione letteraria realistica [...] ossia quella particolare sintesi che tanto nel campo dei caratteri quanto in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico con l'individuale. Il “tipo” diventa “tipo” non per il suo carattere medio e nemmeno e soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico.<sup>8</sup>

Il quadro culturale italiano del dopoguerra fu molto complesso; accanto alla cultura “di sinistra” sopravvisse una cultura borghese ancorata a Croce, che rispettava solo in parte la tesi di una cultura impegnata sul piano civile:

Su questi punti – della necessità dell'impegno, del nuovo ruolo dell'intellettuale, dell'aggiornamento culturale – si verificò una larga convergenza. Dai cattolici ai comunisti, ai liberali più avanzati, ai socialisti, ai gruppi radicali; dalle riviste tradizionali di cultura, risorte a nuova vita (come *La fiera letteraria*, *Nuova Antologia*) a quelle nate quando ancora in Italia infuriava la lotta o nei mesi immediatamente successivi (come *La Nuova Europa*, *La Ruota*, *La Rinascita*, *Aretusa*, *Il Ponte*, *Belfagor* e tante altre) quasi tutti riconoscevano che l'esperienza della guerra aveva avuto un effetto traumatico e che non si poteva, specie sul piano specifico della cultura, ricominciare – come sembrava voler fare Croce – con un “ieri dicevamo,” quasi a riprendere il filo di un discorso accidentalmente interrotto.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> F. Fortini, *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973, pp. 73-74.

<sup>7</sup> P. Togliatti, “Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti”, in *Il Politecnico*, Milano, Lerici, 1960, p.159.

<sup>8</sup> G. Lukács, *Saggi sulla questione del realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 17.

<sup>9</sup> M. Romano, *Gli stregoni della fantacultura*, Torino, Paravia, 1976, p. 55.

Il bisogno di rinnovamento culturale, universalmente percepito, ebbe come conseguenza la nascita del neorealismo, come corrente artistica e culturale, da intendere come volontà di recupero della realtà oggettiva e storica nell'ambito della creazione artistica, accompagnata da una concezione della letteratura intesa come "impegnata", volta cioè a partecipare allo sviluppo della società e legata ad una viva problematica politica. È impossibile stabilire con assolutezza i canoni di una specifica poetica, dunque è impossibile intendere il neorealismo come una corrente unitaria includente un determinato numero di autori dalle caratteristiche comuni, risulta dunque molto più facile parlare del neorealismo come di uno stato d'animo collettivo, di un'esigenza sincera anche se confusa, di "una disposizione più pratica, etico-politica, che non estetica, più in funzione della volontà che non della fantasia o dell'intelletto"<sup>10</sup>. Per questo è impossibile definire concretamente i confini del neorealismo, sia nel definire gli autori neorealisti, sia circa la data di nascita e di morte del movimento. Il dibattito che negli anni '50 si svolse tra gli stessi partecipanti del movimento fece capire come nel cinema i connotati erano più precisi, "in questo campo l'espressione ha un valore critico decisivo che definisce qualità e difetti, aspirazioni e atteggiamenti comuni a tutti i nostri registi"<sup>11</sup> dirà ad esempio Carlo Bo; in letteratura invece gli approcci erano differenti e personali, e tanti quanti erano gli scrittori:

Se tu dici che Moravia è un neorealista [...] che Piovone è un neorealista, che Pratolini è un neorealista che Pavese è un neorealista e via di seguito, tu non dici nulla di criticamente essenziale su quello che è Pavese e su quello che è Brancati, su quello che è Alvaro, su quello che è Piovone, su quello che è Pratolini e via continuando. Tu non indichi un modo di vedere, e di giudicare la realtà che essi abbiano in comune e tanto meno un modo comune di concentrarla. [...] In sostanza tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori.<sup>12</sup>

Parte della critica, fu concorde anche nel cercare le ragioni del neorealismo nella letteratura degli anni trenta, in opposizione alla quale la corrente si sarebbe sviluppata, ad esempio:

Nego che il neorealismo sia fenomeno di questo dopoguerra, e quindi nato come reazione all'ultima letteratura. Il neorealismo è una tendenza letteraria cominciata ad affermarsi in Italia intorno al 1930, col sorgere di una nuova narrativa che, all'autobiografismo critico-lirico dei "frammentisti" e dei "saggisti" della *Voce* e della *Ronda*, e ai modi evocativi, al paesismo elegiaco della letteratura allora dominante, intendeva contrapporre la rappresentazione strenuamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana

---

<sup>10</sup> G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1965*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 31.

<sup>11</sup> C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, E.R.I., 1951, p. 27.

<sup>12</sup> C. Bo, *op. cit.*, pp. 27-28.

travagliata, fra volontà e velleità, dall'angoscia dei sensi, delle convenzioni della vita borghese, della vacuità e noia dell'esistenza. Le polemiche che negli anni successivi al 1930 si dibatterono intorno al formalismo e contenutismo, sono strettamente congiunte con l'affermarsi di questa tendenza. Contenutisti, non occorre dirlo, furono chiamati i neorealisti; ricordo di aver per conto mio adoperato questo termine nel 1931. E dico questo, naturalmente, non per stabilire un primato, ma per documentare quella nascita relativamente remota. Altri neorealismi di cui oggi si parla, come quello cinematografico, essi sì, sono di data più o meno recente: ma ciò non deve indurre a equivocare circa l'origine e le caratteristiche del primogenito.<sup>13</sup>

Nel periodo neorealista, dopo i tragici eventi passati e di fronte alla nuova vitalità della nazione, lo scrittore "neorealista" sentiva la necessità di un inserimento concreto nel processo di trasformazione sociale e politica. Secondo Fortini, ad esempio:

Non c'era forse mai stato nella storia del nostro paese un più furioso bisogno di spiegazioni, interpretazioni, parole, come ci fu all'indomani della guerra civile. Gli uomini delle parole, gli scrittori, furono investiti da un'incredibile responsabilità pubblica. Insieme all'agitatore politico, al giornalista, al regista, lo scrittore fu per tutte le categorie di italiani, che lo sconvolgimento della guerra civile aveva portato "a sinistra", un testimone ed un formatore di speranze.<sup>14</sup>

La nuova narrativa di carattere "realistico", intesa come la più efficace forma espressiva in cui poteva rispecchiarsi la complessa e problematica realtà del dopoguerra, si poneva in posizione polemica contro la letteratura del ventennio, asservita al regime e volta all'evasione, perciò vista come priva di umanità e vitalità.

I giovani scrittori, provati dall'esperienza della guerra, dalla prigionia, dalla Resistenza, avvisarono il bisogno di recuperare la realtà sociale, di recuperarla per il lettore magari utilizzando la complessa elaborazione letteraria che era stata fino ad ora privilegiata durante il ventennio e che insisteva sulla poeticità della materia. I neorealisti non negano la poeticità delle cose, ma sostengono che l'eccessiva filtrazione lirica della letteratura precedente debba essere ridotta assieme all'eccesso di soggettivismo.

Di norma gli scrittori neorealisti, furono portati a pensare che la recente materia narrativa, in seguito alle recenti esperienze, non avesse bisogno di troppa elaborazione letteraria per entrare con successo in un'opera narrativa, per questo il modulo narrativo più utilizzato apparirà la cronaca, poiché attraverso essa si può raggiungere il massimo della concretezza e dell'oggettività; e allo stesso tempo risultava essere il modo migliore per la denuncia

---

<sup>13</sup> C. Bo, *op. cit.*, p. 23.

<sup>14</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 24.

delle ingiustizie, della miseria e dei problemi sociali ed economici dell'Italia del periodo, e che il regime aveva coperto con la retorica. Quando poi, la materia narrativa risultava legata alla Resistenza si collegava poi alla speranza di un mondo migliore e alla nascita di un sistema politico ed economico diverso, più giusto.

Nonostante, però, la forte motivazione politica, gli scrittori non si sentirono mai spinti ad approfondire veramente le radici storiche della realtà presente, ad osservare con attenzione il maturare delle masse alla partecipazione democratica, ad esaminare la consistenza reale della coscienza di classe:

L'indicazione gramsciana della necessità di costruire in Italia, per il suo progresso civile, una letteratura nazional-popolare, trova una grottesca conferma nei tentativi innumerevoli degli epigoni degli scrittori che in questa direzione operarono; dove nazionale viene a significare arretratezza e isolamento e popolare l'affondamento nel senso comune; ed entrambi concorrono a rendere possibile una semplificazione della realtà che non soddisfa le esigenze vive e violente di comprensione e di costruzione alternativa da cui il movimento traeva forza e dignità.<sup>15</sup>

Il ricorso a modelli della letteratura straniera e italiana, i modelli americani e la tradizione narrativa ottocentesca e in particolare la figura di Verga, modelli che implicavano una rappresentazione diretta della realtà, non aiutò poi veramente i giovani nella riflessione critica sulla realtà. Verga, fu assunto come uno dei punti di riferimento da gran parte degli scrittori del periodo, a causa della simile sensibilità verso la denuncia e la rappresentazione delle problematiche sociali. Ma la critica, come dirà Gaetano Trombatore, suggeriva un ritorno a Verga e non un'imitazione:

Una poesia nuova può nascere solo da un nuovo contenuto. Quando si parla di letteratura popolare il pensiero di ognuno ricorre oggi spontaneamente a Verga, il quale, dopo la triade romantica fu il primo a tentare il pericoloso esperimento. E certo bisogna risalire a lui, non come modello da imitare, ma come a un esempio da meditare.<sup>16</sup>

L'aver adattato alle proprie esigenze il bisogno di recupero e studio della realtà che aveva ereditato dai naturalisti, assieme all'assunzione, dopo la rottura con la letteratura romantica, di nuove tematiche ed anche di una vera e propria visione diversa della realtà, e della creazione di un linguaggio nuovo, fu la vera lezione di Verga; ma molti si limitarono a leggerla in chiave ideologica e contenutistica, limitandosi a "sottolineare la carica di protesta implicita nella sua rappresentazione del popolo meridionale e a rivendicare il

---

<sup>15</sup> M. Razetti, *Come leggere Metello di Vasco Pratolini*, Milano, Mursia, 1972.

<sup>16</sup> G. Trombatore, "Letteratura e popolo", in Salvatore Guglielmino, *Guida al Novecento*, Milano, Principato, 1971, p. 526.

carattere ‘sociale’ di opere come *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*<sup>17</sup>. Anche le soluzioni linguistiche dello scrittore siciliano furono imitate con il dialetto, ma non per una funzione rigenerativa della lingua, ma solo con una funzione di mimesi della parlata popolare.

L’altro modello era rappresentato poi dalla letteratura americana (studiata e tradotta da due scrittori, Vittorini e Pavese, considerati come due dei modelli del movimento neorealista) nella quale “la rappresentazione della realtà si manifestava nel modo più diretto, spesso brutale”<sup>18</sup>, soddisfacendo il bisogno di immediatezza e di rottura che veniva permeando l’emergente narrativa neorealista. Ma anche il ricordo alla letteratura americana risultò piuttosto sterile:

Trascurando nella maggior parte dei casi un approfondimento genuino della tematica affrontata, [...] sul piano dei risultati artistici, a parte Vittorini e Pavese, casi singolari di anticipatori geniali, che avevano elaborato e maturato il loro contatto con la letteratura americana attraverso un processo durato molti anni e costato molte prove, non sapremmo quali successi raggiunti indicare nel seno di questa tendenza.<sup>19</sup>

Gli scrittori che evitarono questa sterilità furono quelli il cui apprendistato artistico era già iniziato negli anni trenta e che già allora o durante il periodo della guerra avevano tentato vie nuove per realizzare un rinnovamento della nostra letteratura, e già allora avevano cercato l’immersione nella realtà degli umili e l’espressione del loro mondo nella nuova letteratura, e fin d’allora avevano mostrato una maggiore consapevolezza dell’essenza della creazione artistica, e nelle loro opere avevano tentato temi, figure e soluzioni stilistiche, che a quel tempo avevano costituito novità importanti. Non la cruda trascrizione dei fatti storici, e sociali, ma la loro trasfigurazione simbolica e mitica, la ricerca di una verità poetica che superasse il dato effimero e il rifiuto della “tranche de vie”, la ricerca di un realismo più integrale, di una visione più universale della vita. In *Conversazione in Sicilia* di Vittorini:

La realtà – la guerra di Spagna, il dolore per l’uomo offeso e per il genere umano perduto, la coscienza di altri doveri ai quali ora l’uomo è chiamato – resta certo la matrice di quest’opera, ma Vittorini mira ad una rappresentazione ricca di echi e di risonanze, che allarghi il dato contingente a significazione di una condizione perenne, a simbolo.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> E. Chicco Vitzizai, *Il neorealismo*, Torino, Paravia, 1977, p. 55.

<sup>18</sup> A. Asor Rosa, *Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 79.

<sup>19</sup> A. Asor Rosa, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>20</sup> S. Guglielmino, *op. cit.*, p. 285.

In *Paesi tuoi* di Pavese:

Né l'elaborazione di quello "pseudo-parlato" che Pavese realizza pienamente in *Paesi tuoi*, né l'uso del dialetto che appare ai contemporanei il segno più evidente (ed imitato) del suo collocarsi nell'era del realismo risponde ad esigenze documentarie, ma alla necessità di precisare il mondo metaforico del suo discorso.<sup>21</sup>

Anche nella loro carriera artistica postbellica sia Pavese che Vittorini perseguirono la creazione di una nuova narrativa che poneva l'uomo al centro della loro tematica, che trovò i migliori risultati in *La luna e i falò* e *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Ma anche questi due autori, subirono la spinta verso la passiva mimesi della realtà in nome di una visione "impegnata" della letteratura, in opere come *Uomini e no* e *Le donne di Messina* di Vittorini, o *Il Compagno* di Pavese, dove l'argomento resistenziale non raggiunge un alto valore artistico a causa dell'incapacità di raggiungere un equilibrio necessario tra le loro intime esigenze artistiche e la volontà di operare sulla realtà storica.

Come già accennato, dunque, gli intellettuali si sentivano naturalmente in dovere di aiutare la società nel recupero del senso autentico delle vicende umane e degli ultimi fatti storici. Dovevano, con le loro opere incentivare la trasformazione sociale; e questa doveva avvenire con lo sviluppo nella società di nuovi valori, derivati dall'esperienza della Resistenza. Era giunto il momento di risorgere dalle miserie post-belliche e riprendere il cammino verso una nuova società, verso il "progresso morale". Si fanno strada, soprattutto nei saggi e nelle dichiarazioni programmatiche dei singoli autori dei concetti chiave come "ritorno all'uomo" e "uscire dalla solitudine" che evidenziano la speranza di una nuova e più sincera solidarietà e l'attenzione verso il rapporto con gli altri. Lo scrittore deve e, finalmente, può "liberamente lavorare e parlare per gli altri, per il prossimo, per il compagno uomo"<sup>22</sup>.

Risulta evidente, in questo periodo, la ricerca della condivisione dell'esperienza tra gli uomini:

Convivenza reale con il prossimo, di partecipazione, di solidarietà, la cultura oggi potrebbe raggiungere per rinnovarsi, andare cioè verso gli altri animata da uno spirito di inchiesta estremo, cioè poetico, che vuole ramificarsi in tutta la vita attuale, in ogni suo punto dello spazio e del tempo sempre importanti. Non si trattava più di un conoscere solitario, ma di un conoscere mediante rapporti approfonditi con la gente che si vuole conoscere, rapporti *tangibili*.

---

<sup>21</sup> M. Razetti, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>22</sup> C. Pavese, *Di una nuova letteratura*, in "Rinascista", a. III, n. 5-6, maggio-giugno, 1946. (Poi in *Saggi letterari*, 2 ed., Torino, Einaudi, 1973.



Abbiamo per fortuna l'illusione, chiamatela pure così, che da noi cominci qualcosa di veramente diverso. Infatti l'uomo che soffre davanti a me è assolutamente diverso dall'uomo che soffriva cento anni fa. Io devo concentrare tutta la mia attenzione sull'uomo di oggi. E il fardello storico che io ho sulle spalle e che non vorrei – e non potrei – neppure scrollarmi brutalmente dalle spalle, non deve impedirmi di essere tutto nel desiderio di liberare quest'uomo e non altri dalla sua sofferenza servendomi dei mezzi che ho a disposizione. Quest'uomo (ecco una delle mie due o tre idee fisse) ha un nome e un cognome, fa parte della società in un modo che mi riguarda senza equivoci; e io sento il suo fascino, lo devo sentire così forte, che voglio parlare di lui, proprio di lui e non attribuirgli un nome finto, poiché quel nome finto è pur sempre un velo tra me e la realtà, è qualcosa che mi ritarda, anche di poco, ma mi ritarda il contatto integrale con la sua realtà e di conseguenza la spinta a intervenire per modificare questa realtà.<sup>23</sup>

Queste parole di Zavattini, a mio parere, riassumono pienamente la temperie del periodo. È evidente sia il nuovo modo di intendere la cultura ma anche il sentimento che anima l'animo degli intellettuali dell'epoca, e cioè la voglia di conoscere altri uomini, di avere uno scambio vero e sincero; l'incontro con l'altro diviene un'occasione di scambio e condivisione di sofferenze ed esperienze. Si tratta poi, di uno stato d'animo condiviso da molti altri scrittori e intellettuali dell'epoca, ad esempio Pavese:

Il discorso è questo, che noi non andremo mai verso il popolo. Perché già siamo il popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo semmai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo – di noi e degli altri. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. E, con questo, la nuova felicità.

Proporsi di andare verso il popolo è in sostanza confessare una cattiva coscienza. Ora noi abbiamo molti rimorsi ma non quello di aver mai dimenticato di che carne siamo fatti. Sappiamo che in quello strato sociale che si vuol chiamare popolo la risata è più schietta, la sofferenza più viva, la parola più sincera. E di questo teniamo conto. Ma che altro significa ciò se non che nel popolo la solitudine è già vinta – o sulla strada di essere vinta? Allo stesso modo, nei romanzi, nelle poesie e nei film che ci rivelarono a noi stessi in un vicino passato, l'uomo era più schietto, più vivo e più sincero che in tutto quanto si faceva a casa nostra. Ma non per questo noi ci confessiamo inferiori o diversamente costituiti dagli uomini che fanno quei romanzi, quei film. Come per costoro, per noi il compito è scoprire, celebrare l'uomo, di là dalla solitudine, di là da tutte le solitudini dell'orgoglio e del senso. Questi anni di angoscia e di sangue ci hanno insegnato che l'angoscia e il sangue non sono la fine di tutto. Una cosa si salva sull'orrore, ed è l'apertura dell'uomo verso l'uomo. Di questo siamo sicuri perché mai l'uomo è stato meno solo che in questi tempi di solitudine paurosa. Ci furono giorni che bastò lo sguardo, l'ammicco di uno sconosciuto per farci trasalire e trattenerci dal precipizio.

---

<sup>23</sup> C. Zavattini, *Il neorealismo secondo me. Relazione del congresso sul neorealismo tenuto a Parma il 3-4-5 dicembre 1953*. Pubblicata in "Rivista del cinema italiano", a. III, n. 3, marzo 1954; poi in *Neorealismo, poetiche e polemiche*, a cura di M. Argentieri, Milano, Bompiani, 1979.

Sapevamo e sappiamo che dappertutto, dentro gli occhi più ignari o più torvi, cova una carità, un'innocenza che sta a noi condividere. Molte barriere, molte stupide muraglie sono cadute in questi giorni. Anche per noi, che già da tempo ubbidivamo all'inconscia supplica di ogni presenza umana, fu uno stupore sentirci investire, sommergere da tanta ricchezza. Davvero l'uomo, in quanto ha più vivo, si è svelato, e adesso attende che noialtri, cui tocca, sappiamo comprendere e parlare. Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per sentirsene. E ci accade che proprio per questo, perché servono all'uomo, le nuove parole ci commuovano e afferrino come nessuna delle voci più pompose del mondo che muore, come una preghiera o un bollettino di guerra. Il nostro compito è difficile ma vivo. È anche il solo che abbia un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noi altri quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato.<sup>24</sup>

Le parole di Pavese sono solo un altro esempio dell'atteggiamento e delle volontà degli intellettuali neorealisti, ma si potrebbe citarne molte altre. Da questo, come da altri interventi teorici (inclusi nella bibliografia), si evince il desiderio che tutte le singole ricerche e produzioni si ricongiungessero in un discorso comune, capace di rappresentare la totalità del reale e della storia degli uomini. Il compito della letteratura era quello di porsi "in mezzo ai linguaggi diversi e tener viva la comunicazione tra di essi"<sup>25</sup> sollecitando la nascita di una società diversa, e dunque anche di una cultura diversa.

Vi era una speranza e una fiducia nelle forze dell'uomo piuttosto diffusa, che prefigurava in qualche modo la nascita di questo "mondo nuovo", e nei nuovi aspetti sociali, positivi, che sarebbero dovuti sorgere di lì a poco, e il ruolo dell'intellettuale era appunto quello di aiutare l'uomo nella costruzione di questa nuova realtà. "Al narratore tocca rompere l'isolamento"<sup>26</sup> dirà, ancora una volta Pavese, promuovendo quindi l'uscita dalla solitudine e motivando l'incontro con le molteplici realtà umane.

A queste volontà, e a questi nuovi concetti sul piano pratico, in letteratura corrisposero diverse novità stilistiche, che rappresentavano una trasformazione, un elemento di costruzione del presente, maturata in seguito alle nuove esperienze storico-politiche che

---

<sup>24</sup> C. Pavese, *Ritorno all'Uomo*, in "L'Unità", 1946; poi in *Neorealismo poetico e polemiche*, a cura di M. Argentieri, Milano, Bompiani, 1979.

<sup>25</sup> I. Calvino, in AA. VV., *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini e R. Palmieri, Laterza, Bari, 1962, p. 87.

<sup>26</sup> C. Pavese, *Di una nuova letteratura*, in "Rinascita", a. III, n. 5-6, maggio-giugno, 1946; poi in *Saggi letterari*, II ed., Einaudi, Torino, 1973.

avevano inevitabilmente portato ad un allargamento dei temi, ad un cambiamento degli atteggiamenti, delle posizioni e degli intenti. All'arte del ventennio, che fino ad allora aveva escluso i problemi reali dell'Italia dal mondo della letteratura, si contrapposero nuovi contenuti e nuovi protagonisti (partigiani, operai, scioperi, bombardamenti, fucilazioni, occupazioni di terre, baraccati, sciucchià), subentrarono nuove forme espressive volte a rendere espliciti i nuovi sentimenti.

Di conseguenza, nel romanzo il dialogo acquista un peso essenziale nella narrazione, e la tematica dell'incontro diviene fondamentale, e acquista caratteristiche positive. A dominare è la fiducia nelle risorse dello spirito popolare e nei nuovi valori collettivi, ed è per questo che molti romanzi neorealisti suggeriscono un modello di umanità positiva, idealizzando i gesti e le azioni dei personaggi popolari, trasponendo i fatti concreti su un piano etico, distinguendo in modo moralistico, non problematico, il bene e il male, i buoni e i cattivi.

L'incontro tra gli uomini e il *cum versare* divengono il nocciolo della poetica neorealista, una più concreta disposizione umana e la condivisione delle esperienze, dalla vita si trasmette nella pagina, dall'incontro politico a quello amoroso, si tratta di un momento nuovo e sincero, di un ritorno ad una solidarietà, ad una coralità che durante il fascismo era stata eliminata.

## 2. Elio Vittorini

### Cenni biografici

Elio Vittorini nacque a Siracusa il 23 luglio 1908. Il padre era ferroviere e Vittorini trascorse la maggior parte della sua infanzia nei piccoli paesi siciliani, che saranno poi descritti in molti dei romanzi dello scrittore. Fu costretto dai genitori a iscriversi ad una scuola tecnica, ma fin da subito si dedicò alla lettura; e queste letture influenzeranno molto il suo modo di narrare la realtà nei romanzi futuri. Due dei libri che lo scrittore dichiarò fondamentali sono *Robinson Crusoe* e *Le mille e una notte*.

Fuggì diverse volte da casa con l'intenzione di "vedere il mondo". A diciotto anni si stabilì in Friuli, trovando lavoro in un'impresa edile. In quegli stessi anni Vittorini iniziò a scrivere. Siamo nel 1927 e nonostante il fermento letterario europeo (sono gli anni in cui vengono pubblicati Kafka, Joyce, i Surrealisti) in Italia l'ambiente culturale si concentra su dibattiti di altra natura, entro i confini della letteratura nazionale, restando al margine della vita culturale europea. Due sono i gruppi nei quali si divide la cultura dell'epoca, il primo, riunito intorno alla rivista "Novecento" sosteneva una narrativa fantastica, che si coniugasse con la descrizione della realtà ma trasfigurandola; il secondo, gli "Strapaesani" riuniti attorno allo scrittore Curzio Malaparte promuoveva una narrativa più realistica a sostegno del regionalismo italiano.

Oltre a queste polemiche il clima letterario italiano era caratterizzato dal classicismo formale che aveva trovato la sua più grande espressione ne "La Ronda", e in scrittori come Bacchelli, Cecchi, Cardarelli, Baldini.

Vittorini esordì, dunque, in un momento di relativa involuzione della letteratura italiana. Le prime esperienze giovanili di Vittorini sono caratterizzate da un *mélange* di tendenze realistiche strapaesane da un lato, e influenze ideologiche legate in parte alla mentalità fascista dall'altro.

I primi racconti furono pubblicati in un unico volume, dal titolo *Piccola borghesia*, nel 1931; e appaiono influenzati da alcune tendenze del momento, e in particolare da quelle della rivista "Solaria". Questa rivista era nata a Firenze nel 1926, e poteva vantare tra i suoi collaboratori personalità come Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti, Giansiro Ferrata, intellettuali che si promettevano di rompere con la posizione marginale della letteratura italiana rispetto alla temperie europea prendendo come modelli scrittori come James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Valéry Larbaud, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Henri Alain-Fournier. Nel 1938 una volta che il fascismo ebbe consolidato il suo potere, la

redazione di “Solaria” dovette abbandonare la trattazione di temi morali, civili e politici e dedicarsi ad una letteratura più intimistica ed autobiografica.

Negli anni '30, attirato dall'ambiente di “Solaria”, Vittorini si trasferì a Firenze, e lavorò come correttore di bozze per un quotidiano; lo scrittore ricorda così l'esperienza:

Sbrigavo il mio lavoro in una gabbia di vetro posta al centro della sala dei linotipisti, e questo era piuttosto male per la mia salute: facevo turno di notte, dalle 21.30 alle 5.30 del mattino, e questo era pure male per la mia salute, ma ebbi la fortuna di stringere amicizia con un vecchio operaio che era stato all'estero e conosceva l'inglese... Il mio amico che conosceva l'inglese accondiscese a insegnarmi l'inglese. E fu in modo molto speciale che cominciammo. Fu sul testo di Robinson Crusoe, leggendolo e traducendolo parola per parola...<sup>27</sup>

Il primo incontro con la letteratura anglofona, che diventerà poi uno dei più grandi interessi di Vittorini, avvenne dunque in maniera del tutto casuale, e fu l'occasione di fare della traduzione una professione vera e propria.

Questo lavoro, per qualche tempo, gli permise di guadagnarsi da vivere, poiché in seguito a un'intossicazione da piombo dovette abbandonare il lavoro al giornale. Vittorini, in questi anni, a causa della sua partecipazione alla rivista “Solaria”, iniziò ad essere tra i sospettati dei fascisti fiorentini, fino all'espulsione dal partito, al quale, in realtà, ormai già da molti anni Vittorini non aveva più rinnovato l'adesione.

La posizione di Vittorini nei confronti del regime, non è però ancora accompagnata dallo sviluppo di una chiara coscienza politica, lo scrittore a quel tempo visse piuttosto in uno stato d'ansia nei confronti di un'azione che non trovava la maniera di realizzarsi, come sarà per il protagonista di *Conversazione in Sicilia*. Per Vittorini, come per molti della sua generazione, la guerra di Spagna rappresentò il punto di svolta, e questo evento indusse lo scrittore ad indirizzare la sua opera verso i temi dell'oppressione, della libertà, del valore dell'uomo, abbandonando quella dimensione intimistica e autobiografica che aveva caratterizzato la sua prima produzione: *Il garofano rosso* e *Sardegna come un'infanzia*.

L'inizio della guerra di Spagna lo costrinse a una posizione isolata, adatta per la ricerca di quella “verità assoluta” e di certezza:

Un grosso evento pubblico può distrarmi, purtroppo, e provocare un mutamento di interessi nel mio lavoro come né più né meno una mia sventura personale. Così lo scoppio della guerra civile in Spagna, nel luglio del 1936, mi rese d'un tratto indifferente agli sviluppi della storia [...] Le prime notizie su Madrid e Barcellona mi fermarono dinanzi al giornale che n'era pieno come

---

<sup>27</sup> E. Vittorini, *Pesci Rossi*, bollettino editoriale Bompiani, n. 3 marzo 1949. Ora in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

dinanzi alle sbarre abbassate di un passaggio a livello [...] Quando ricominciai a scrivere, verso settembre del '37, non fu per riprendere questo libro (qui parla del romanzo *Erica*, di cui aveva cominciato la stesura nel '36). Fu per mettere giù la prima pagina di *Conversazione...*<sup>28</sup>

Proprio da quest'idea d'immobilità prese dunque avvio il romanzo *Conversazione in Sicilia* e tutta l'opera maggiore di Vittorini.

Poco prima di terminare il romanzo Vittorini si trasferì a Milano, definitivamente. Con l'avvicinarsi della guerra, Vittorini assunse una posizione politica e ideologica sempre più decisa, che caratterizzò, negli anni '45-'50, l'attività dello scrittore come uomo di cultura.

Nel 1941, la censura fascista vietò la pubblicazione dell'antologia *Americana*; e nel '43, dopo il 25 luglio, Vittorini fu arrestato e rinchiuso nel carcere di San Vittore dal quale uscì solo dopo l'8 settembre, e partecipò attivamente alla Resistenza, occupandosi della stampa clandestina: fondò la rivista "Il Partigiano", dedicata alla propaganda e destinata anche ai soldati tedeschi, ed anche tenendo i contatti tra formazioni partigiane, organizzando il trasporto di armi e munizioni; contemporaneamente scrisse per "l'Unità".

L'attività più importante in questo periodo fu la nascita del periodico "Politecnico", che dal 1945 al 1947 rappresentò uno dei centri fondamentali per la diffusione e l'elaborazione di idee nel clima culturale del tempo.

Uno dei temi principali, fu il dibattito inerente al problema dei rapporti tra letteratura e politica, e la necessità, per un intellettuale, di coniugare la propria libertà creativa con l'esigenza dell'impegno sociale.

Una volta sconfitto il fascismo, questo periodo rappresentò nella cultura italiana una parentesi di ottimismo e di entusiasmo piuttosto generali; si credeva nella possibilità di creare una situazione completamente nuova in cui tutti quegli ideali repressi dal fascismo, la libertà e l'uguaglianza, potessero tornare a realizzarsi pienamente.

La nascita del neorealismo fu una delle espressioni di queste esigenze; infatti i romanzi e le opere diffuse in questo periodo, hanno sì per tematiche le tragiche vicende appena trascorse, e i vari problemi dell'attuale società, ma sono anche animati dalla volontà di recuperare una realtà chiara e semplice e capace di un'altrettanta semplice trasformazione. La cosa più importante per molti degli scrittori diventa quindi, non il proprio, personale processo creativo, ma l'utilità della sua creazione, la capacità che l'opera ha di agire sulle coscienze.

---

<sup>28</sup> E. Vittorini, lettera d'introduzione a *Erica e i suoi fratelli*, in "Nuovi Argomenti", luglio 1954.

Alcuni critici moderni, come Asor Rosa, hanno usato a proposito di questo periodo il termine “populismo”, da intendere come la tendenza a vedere, semplicisticamente, nel popolo la presenza di onestà e di purezza, virtù dalle quali il mondo si era allontanato e alle quali, lo scrittore, l’intellettuale e l’artista devono spingere con l’azione e la loro opera.

Anche il “Politecnico” fu colpito dall’accusa di populismo, poiché uno degli intenti era quello di fondare una cultura attraverso un “incontro a metà strada” tra la vecchia cultura e il popolo (“Politecnico” n. 8): sono esempio di questa volontà i tentativi di trattare temi filosofici o letterari in un linguaggio semplice e popolare, come anche succedeva nei romanzi neorealisti.

Il problema di Vittorini fu quello di conciliare la sua capacità di autonomia, di conoscenza e ricerca di verità “assolute” con le recenti istanze di impegno e di partecipazione. Lo scrittore non scelse mai una direzione definitiva, oscillando tra esiti diversi, pur sostenendo sempre che l’arte non debba mai essere succube delle esigenze politiche poiché la sua utilità non corrisponde con l’idea di propaganda. La letteratura deve porsi al fianco della politica, arricchendola: “Per il fatto stesso di essere ricerca della verità... la cultura inserisce una nostra scelta nell’automatismo del mondo” e serve dunque a “proteggere dal conformismo” per “insegnare oltre i limiti richiesti dalla società costituita”. L’arte ha il compito di stimolare nell’uomo un’aspirazione totale alla libertà e la capacità di una conoscenza aperta, libera da ogni condizionamento.

Per l’inizio di un mondo nuovo, si guardava con fiducia al Partito comunista, al quale Vittorini si iscrisse ma con il quale i rapporti furono fin da subito piuttosto difficili. Vittorini era in disaccordo con la politica di riformismo iniziata da Togliatti, e non accettava l’assoggettamento dell’arte, ai fini politici, proposto dal partito. Per questo tra la fine del 1946 e il 1947 si accese sulle pagine di “Rinascita” e del “Politecnico” una polemica tra Alicata, segretario del PCI e Vittorini. Togliatti, infatti, accusò Vittorini di difendere un’arte fine a se stessa; e lo scrittore, sul n° 35 del “Politecnico” rispose così:

Non ho mai inteso dire che l’uomo politico non debba “interferire” in questioni di cultura. Ho inteso dire ch’egli deve guardarsi dall’interferirvi per finalità di contingenza politica [...] attraverso argomenti o mezzi politici, e pressioni politica, e intimidazione politica [...] Vedi l’esempio della reazione marxista a Croce. Si è svolta culturalmente e ha finito col culminare nell’opera di Antonio Gramsci che ristabilisce l’attualità del marxismo, non senza aver accolto talune delle obiezioni crociate, e non senza essersene giovato, non senza averle scontate, non senza averne tratto occasione di sviluppo o almeno di chiarimento per il marxismo stesso. Metti invece che si fosse svolta “politicamente”. Non dico proprio con l’eliminazione fisica del Croce, o con una imposizione di silenzio alla sua vecchia bocca, con la forza di un’azione o

di un decreto [...] Dico con un rigetto formale e sprezzante; con un “no” categorico e cieco; o con ragioni politiche mascherate da culturali; con menzogne. Il marxismo italiano sarebbe magari rimasto al punto in cui era nel 1908, legato mani e piedi al positivismo.

Servirsi di una menzogna culturale equivale a servirsi di un atto di forza, e si traduce in oscurantismo. Non è partecipare alla battaglia culturale e portare più avanti, con le proprie ragioni, la cultura, e portarsi più avanti nella cultura: trasformare e trasformarsi. È volere raggiungere dentro la cultura un effetto o un altro restando al di fuori dei suoi problemi. È agire sulla cultura, non già agire in essa. Oscurantismo, ho detto. E produce quello che l’oscurantismo produce: insincerità, aridità, mancanza di vita.

Nel 1947, il “Politecnico” cessò la sua attività. Vittorini che nel 1945 aveva pubblicato *Uomini e no*, il suo romanzo più impegnato riprese a dedicarsi al discorso letterario allontanandosi momentaneamente dal contatto diretto con la politica.

Sempre nel 1947 pubblicò *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus*, e nel ’48 *Il garofano rosso*, completo di una lunga introduzione autocritica in cui sono espressi i limiti del realismo documentario del vecchio romanzo insistendo, poi, sull’importanza dell’elemento formale. Scrivere è per Vittorini “fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunge, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto ad ogni immagine”. Nell’arte e nel romanzo deve dunque esistere qualcosa che impedisca alle opere di essere una generica ripetizione di verità già acquisite, qualcosa che non si può ridurre alla pura ragione, come irriducibile alla ragione è il senso ultimo della musica. Vittorini, parlò spesso del paragone da lui sostenuto tra musica e letteratura, facendo riferimento a un particolare episodio.

Ebbi una sera la fortuna di assistere a una rappresentazione della “Traviata”. (Fu nel ’36? Fu nel ’37?...). Era la prima volta nella mia vita che assistevo all’esecuzione di un melodramma. Era anche, in quei giorni, un modo speciale di assistervi col cuore gonfio di attesa per Teruel, per i combattimenti nei ghiacci spagnoli delle montagne intorno Teruel, come immagino che i contemporanei di Verdi siano stati gonfi di Risorgimento nell’ascoltare tanta sua musica, e come Verdi lo era stato componendola. Ma l’opera in se stessa, con tutto questo di odierno da cui la vedevo e ascoltavo, mi fu d’occasione per rendermi conto che il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale... e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi.

È per via della musica? La musica è nel melodramma quello che “qualcosa” deve pur essere nel romanzo. Perché al romanzo deve mancare questo che il melodramma ha nella musica? Io li paragono, romanzo e melodramma, nel composito che essi sono, e debbo dire che: mentre il melodramma è in grado di risolvere “poeticamente” tutti i suoi problemi di raffigurazione scenica di una azione realistica, il romanzo non è ancora in grado di risolvere poeticamente



tutti i problemi suoi di rappresentazione romanzesca del mondo. Il melodramma può tenere “soggetti” alla musica e “accettabili” secondo musica persino i gesti dei personaggi. Invece il romanzo non ha ancora, o non più, “qualcosa” che sappia tenere soggetti a se stesso e accettabili secondo se stesso i singoli elementi di realtà che studia e raffigura. Il primo può andare, per questo, oltre i “riferimenti” realistici della sua vicenda sino a farli suonare dei significati della “realtà maggiore”. E invece il secondo.. non riesce a produrre significati che sorpassino, senza diventare filosofia, il proprio impegno con una realtà “minore”.<sup>29</sup>

È a causa di affermazioni di questo tipo che Vittorini fu accusato di “estetismo decadente”, ma in verità, questo tipo di riflessioni teoriche servirono allo scrittore per superare il neorealismo ingenuo e troppo mimetico, e costituirono, anche, la base per la sua attività critica e teorica degli anni cinquanta e sessanta.

Un altro dei suoi discorsi più significativi fu quello che Vittorini fece, sempre nel '48, al convegno “Rencontres internationales” di Ginevra, dal titolo *L'arte è engagement naturale*, dove attraverso il concetto della mutevolezza della realtà che l'artista coglie e comunica con le sue opere, fu ripreso il tema dell'arte scissa tra valori storici e valori universali.

L'engagement che ho detto “naturale” si riferisce a “tale” realtà, e impegna l'artista a renderne noto quello che lui solo può renderne noto, nella mutevolezza di essa... Perché “tale” realtà non è una speciale realtà. Non una “eterna”. Non vi è niente della realtà che sia eterno. Essa è la comune realtà storica e mutevole, ma presa nella sua mutevolezza “di fondo” che riguarda i nostri affetti, e non nella sua mutevolezza “di superficie” che riguarda solo le nostre opinioni: “realtà” dunque che vive in sé, in un tempo, di sotto alle alienazioni di quel tempo, e che vive più a lungo, per il fatto di essere viva in sé, delle alienazioni di quel tempo. Nell'engagement naturale dell'arte a questa “storia di fondo” l'artista contribuisce anche alle trasformazioni di realtà in tutto quello che tocca il “fondo” di essa. Egli è engagé anche alle rivoluzioni di conseguenza. E lo risulta o no, lo risulta più o meno, “indipendentemente” dalla posizione politica o filosofica che può aver preso. Ma lo risulterà nella misura in cui saprà sfuggire agli engagements velleitari che sempre gli hanno richiesto sacerdoti o filosofi, politici o esteti. Se l'arte è stata più forte di ogni ideologia sua contemporanea e d'ogni alienazione sua contemporanea lo è stata sempre nella misura in cui l'engagement naturale dell'artista “ha avuto più forza” dell'engagement velleitario che gli si chiedeva o gli si imponeva. Ed è sempre stato in tale misura che ha potuto, oltre tutto, essere rivoluzionaria...

È questo, però, il momento in cui l'euforia legata al dopoguerra e alla Resistenza va ormai consumandosi, e così anche il problema dell'impegno perde d'importanza. Le elezioni del

---

<sup>29</sup> E. Vittorini, prefazione alla prima edizione de *Il garofano rosso*, 1948. Ora in *Vittorini le opere narrative*, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1990, pp. 433-434.

1948 costituirono una svolta conservativa nella politica italiana e, di conseguenza, l'ambiente culturale tornò a sentirsi isolato e privo di potere.

Vittorini dopo aver pubblicato, nel 1949 *Le donne di Messina*, riprese a collaborare con "La Stampa", scrivendo saggi sulla letteratura americana. Sempre su questo giornale, il 5 settembre 1951, in un articolo intitolato *Le vie degli ex-comunisti*, spiegò le ragioni dell'allontanamento dal PCI di molti intellettuali, tra cui lui stesso. Togliatti risponderà, con tono polemico, a quest'articolo, sul numero di agosto-settembre di "Rinascita", con un intervento intitolato *Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato*.

Vittorini tornò a dedicarsi all'attività editoriale, diresse la collana "I gettoni" per Einaudi, che iniziò le pubblicazioni nel 1951. In questa collana Vittorini cercò di far confluire la letteratura attenta ai problemi della realtà ma che allo stesso tempo si occupava di una ricerca formale. "I gettoni" riuniscono, a tal proposito, opere molto diverse, da romanzi di tipo ancora naturalistico, a opere ben più sperimentali. In questi anni, invece, Vittorini non scrisse nulla, dedicandosi del tutto all'attività editoriale.

Nel 1954, sulla rivista "Nuovi argomenti", viene pubblicato il romanzo di Vittorini, rimasto incompiuto dal '36, *Erica e i suoi fratelli*. Nel 1957 viene pubblicato *Diario in pubblico*, si tratta di un volume nel quale sono raccolti tutti gli interventi critici e teorici di Vittorini dal 1929 al 1956. Nel 1960 riprese l'attività editoriale come direttore della collana "La Medusa" per Mondadori. Nel frattempo cominciò a collaborare con la rivista "Il menabò". Per capire il significato di quest'esperienza culturale, che impegnerà Vittorini fino ai suoi ultimi anni di vita, occorre capire la situazione storica e culturale degli ultimi anni cinquanta. Rispetto agli anni del dopoguerra, il clima è molto cambiato: il neorealismo è pressoché quasi dimenticato, e si era sviluppata una grossa polemica intorno alla pubblicazione del libro *Il Gattopardo* (1958). Alcuni critici, tra cui Vittorini, stroncarono il romanzo accusandolo di sostenere una tesi reazionaria e di avere una visione "decadente" della realtà, risultando incapace di contribuire ad un'educazione politica del lettore. Molti altri, invece, accolsero il romanzo con entusiasmo, concentrandosi più che sul contenuto sugli aspetti formali dell'opera; l'arte insomma non deve essere posta sullo stesso piano della storia, e assume dunque un valore "educativo" diverso da quello politico. Quest'atteggiamento è un segnale evidente del fatto che nella cultura italiana di questo periodo si crearono nuovi fermenti, i quali minarono la visione, un po' semplicistica della realtà, propria del neorealismo. Il sempre maggiore interesse rivolto alle cosiddette "scienze umane" - l'antropologia, la linguistica e la diffusione del metodo strutturalista -

implicano il recupero di autori che erano finiti in secondo piano sotto l'etichetta di "decadenti" quali Musil, o lo stesso Joyce, ed anche scrittori italiani come Gadda.

Inoltre, l'invasione sovietica dell'Ungheria, nel 1956, rappresentò una crisi nel mondo intellettuale marxista, dando vita ad atteggiamenti più critici di fronte alle realtà culturali e sociali. Nacque il cosiddetto "marxismo sperimentale", tipico di gruppi intellettuali, come quello di "Officina", una rivista alla quale collaborarono intellettuali come Pasolini, Leonetti, Scalia, Fortini, e che fu uno degli esempi più significativi.

Questo per dire che quando venne fondato "Il menabò" erano presenti le condizioni necessarie per una buona accoglienza. Uno dei temi che la rivista si propose di affrontare per primo fu il rapporto tra letteratura e industria. Vittorini, contro ogni contenutismo neorealista, afferma che la conseguenza sociale più importante dello sviluppo recente dell'industria non è causata dagli operai e dai nuovi modi di lavorare o di vivere, ma piuttosto dalla "catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto"; la creazione, cioè, di nuove strutture mentali e linguistiche capaci di condizionare le coscienze. La cultura e la letteratura devono quindi scontrarsi e lottare contro questi condizionamenti imposti e salvaguardare un'azione critica e libera in ogni uomo; un'azione critica da svolgere contro gli strumenti del sistema sociale. La visione di Vittorini propone già degli aspetti che saranno propri della Neoavanguardia.

Sulle pagine del "Menabò" e nella sua ultima opera pubblicata postuma, *Le due tensioni*, rimane traccia di quella che fu una delle più accese ultime polemiche dello scrittore, e cioè, la critica della "mentalità umanistica", dove con l'aggettivo umanistico bisogna intendere quell'atteggiamento dogmatico, formalistico estraneo a qualsivoglia atteggiamento di ricerca e sperimentality, che invece secondo Vittorini deve caratterizzare la cultura. Umanistica, però, può essere anche la scienza, nel momento in cui arriva a credere troppo in se stessa; e anche l'azione politica:

La classe politica oggi è umanista... Anche nei paesi socialisti c'è una strutturazione umanistica del pensiero delle classi dirigenti, un atteggiamento che rivela la nostalgia del vecchio ordine classico...

Contro l'umanesimo, inteso in senso vittoriniano si pone la tecnica, intesa anch'essa in un senso originale; la tecnica ha il compito di intervenire sul mondo per trasformarlo, e alla tecnica letteraria spetta invece il compito di dimostrare che il mondo industriale non è necessario, non è inevitabile ed eterno (come una mentalità dogmatica, dunque umanista ci porterebbe a pensare) eppure "ci possiede esattamente come il (mondo) naturale".

La letteratura, diviene il mezzo per smascherare l'imparzialità del linguaggio, che risulta essere solo un'emanazione sociale, un'invenzione "fantastica" sostenuta da una "tensione razionale" volta alla ricostruzione attraverso la distruzione. È questo il punto di contatto con la Neoavanguardia, ma è allo stesso tempo il punto di distacco, in quanto Vittorini accusa quest'ultima di mancare di una "tensione razionale"; la Neoavanguardia secondo lo scrittore si limitò ad una demistificazione del linguaggio tradizionale, ma restando in una dimensione sempre troppo soggettiva.

In questi ultimi anni, non furono molti gli avvenimenti importanti nella vita di Vittorini: nel 1964 fu pubblicata una nuova edizione de *Le donne di Messina*. E nel 1966, mentre si occupava della nuova collana di saggi "Nuovo Politecnico" per Einaudi, morì, a causa di una malattia che lo tormentava ormai da tempo.

## 2.1 *Conversazione in Sicilia*

Per quanto riguarda Vittorini ho scelto di trattare il tema dell'“incontro” nel suo romanzo *Conversazione in Sicilia*; romanzo da considerare una delle opere più riuscite del clima neorealista, nonostante le tematiche siano espresse in uno stile del tutto unico e particolare. Attraverso l'analisi di *Conversazione in Sicilia*, è possibile vedere come i momenti di condivisione e di incontro tra i vari personaggi, più o meno importanti, del romanzo, rappresentino quasi un manifesto programmatico delle idee e dei valori di Vittorini e più in generale del movimento culturale del tempo, il neorealismo.

In uno dei momenti più neri della storia italiana, quest'opera rappresenta, con l'affermare insistente che l'uomo è ormai pronto per nuovi e più alti doveri, quella luce di speranza e di fiducia nella formazione di una nuova umanità.

Già nel titolo *Conversazione* è reso evidente il nocciolo del romanzo: il dialogo, l'incontro. Questo romanzo dunque si schiera a favore di quell'idea, che si faceva strada nell'ambiente culturale neorealista, e cioè della possibilità di un nuovo *cumversare* tra gli uomini, la possibilità di un nuovo rapporto e di un esperire più umano.

Allo stesso tempo questo romanzo può, in un certo senso, essere definito come un romanzo di formazione, di formazione di una coscienza, quella di Silvestro, e di riflesso quella di ogni lettore.

Attraverso la storia del protagonista quest'opera rappresenta una ricerca nuova della condivisione dell'esperienza tra gli uomini, e si pone come obiettivo quello di ricreare all'interno dell'uomo una nuova costellazione di valori che rappresenta anche il nucleo preposto alla fondazione di quella nuova corrente culturale, il neorealismo, che si impegna a ridefinire ciò che significa essere uomini.

*Conversazione in Sicilia*, è il libro migliore ma allo stesso tempo, a causa dell'accurata ricerca stilistica, anche il più complesso di Vittorini. Molte sono le tematiche trattate che si intrecciano tramite una costruzione finissima delle scene e del racconto, e che cercherò di spiegare alla luce della tematica del mio studio, l'incontro.

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali mi son messo a raccontare. Ma bisogna che dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in *Vittorini le opere narrative*, , Milano, Mondadori, «I meridiani» 1990, p. 571.

Questo l'incipit del romanzo; il protagonista è Silvestro, un tipografo di origini siciliane che vive a Milano, e sente dentro di sé di dover agire, politicamente, di fare qualcosa per riparare ai torti del mondo, ma questo suo desiderio d'azione non trova alcun sbocco pratico, finendo per consumarsi in sé stesso. A questo cupo sentimento d'impotenza Silvestro reagisce impulsivamente prendendo un treno per la Sicilia, la sua terra d'origine; e in questo ritorno Silvestro proietta anche un ritorno alla felicità, alla verità di un tempo, quello dell'infanzia, ormai perduto o nascosto dall'opprimente presente.

Questo viaggio si prospetta, all'inizio, come un'evasione, un ritorno al passato, ma allo stesso tempo come una ricerca, un punto di partenza su cui costruire una risposta all'oggi, e dei nuovi autentici valori.

Silvestro parte per questo viaggio, e dunque per questa ricerca guidato da una percezione, piuttosto confusa, che compare nel romanzo tramite immagini, per la quale si sente profondamente legato al proprio passato:

Andavo al lavoro tutte le mattine, per il mio mestiere... e un piffero suonava in me e smuoveva in me topi e topi che non erano precisamente ricordi. Non erano che topi, scuri, informi, trecentosessantacinque e trecentosessantacinque, topi scuri dei miei anni, ma solo dei miei anni in Sicilia, nelle montagne, e li sentivo smuoversi in me... (ON, p. 574)

Il rapporto tra passato e presente, diviene il rapporto con un'epoca in cui il vivere deve rappresentarsi con l'azione, il vivere assume la caratteristica del "rispondere e reagire, essere presente". In un periodo cupo come quello del fascismo, diviene importantissimo e fondamentale il recupero dei valori e delle verità passate come reazione al buio e alla negatività del presente.

Silvestro, in treno, incontra tanti "piccoli siciliani curvi... scuri in faccia ma soavi", e attraverso questi incontri il protagonista sente nascere un senso di fratellanza, e percepisce sempre più l'esigenza di rompere la sua solitudine per mescolarsi con loro, anche se molto difficilmente riesce a rompere l'apatia nella quale sono rinchiusi.

Uno di questi siciliani, credendolo un americano, rende Silvestro partecipe della sua idea: immagina l'America come un posto più felice, un mondo dove appunto altri sono i valori che regolano la vita, e il lavoro appare dignitoso e non come pura monotonia e fatica. Silvestro, che in fondo cerca attraverso questo viaggio, la stessa cosa, lascia il siciliano nella sua illusione e comincia a dialogare con lui.

A questo dialogo, come sarà per molti altri, Vittorini cerca di donare, attraverso espedienti stilistici, come la ripetizione (frutto anche dell'ispirazione tratta dal romanzo americano), un effetto di assolutizzazione dei personaggi e un'atmosfera quasi epifanica; dunque,

seppur in una precisa concretezza storica, e cioè negli anni della guerra di Spagna, nella guerra d'Abissinia (Silvestro legge i titoli dei giornali), Vittorini cerca di rendere assoluto il momento, mosso dalla volontà di renderlo paradigmatico per tutti gli uomini, nell'idea di rendere pedagogico e utile il romanzo per i suoi lettori.

Quasi teneramente, egli chiese:

“Come va New York? Va bene?”

“Non ci si arricchisce” risposi io.

“Che importa questo?” disse lui. “Si può star bene senza arricchire... Anzi è meglio...”

“Chissà!” dissi io “C'è anche lì disoccupazione.”

“E che importa la disoccupazione?” disse lui. “Non è sempre la disoccupazione che fa il danno... Non è questo... Non sono disoccupato, io.”

Indicò gli altri piccoli siciliani intorno.

“Nessuno di noi lo è. Lavoriamo... Nei giardini... Lavoriamo.”

E si fermò, mutò voce, soggiunse: “Siete tornato per la disoccupazione voi?”

“No” io dissi. “Sono tornato per qualche giorno.”

“Ecco” disse lui. “E mangiate la mattina... Un siciliano non mangia mai la mattina.”

E chiese: “Mangiano tutti in America la mattina?”

Avrei potuto dire di no, e che anch'io, di solito, non mangiavo la mattina, e che conoscevo tanta gente che non mangiava forse più di una volta al giorno, e che in tutto il mondo era lo stesso, eccetera, ma non potevo parlargli male di un'America dove non ero stato, e che, dopotutto, non era nemmeno l'America, nulla di attuale, di effettivo, ma una sua idea di regno dei cieli sulla terra. Non potevo; non sarebbe stato giusto.

“Credo di sì”, risposi. “In un modo o in un altro...”

“E il mezzogiorno?” egli chiese allora. “Mangiano tutti, il mezzogiorno, in America?”

“Credo di sì”, dissi io. “In un modo o in un altro.”

“E la sera?” egli chiese. (ON, pp. 579-580)

Durante il viaggio entrano in scena, attraverso un nuovo incontro, due nuovi personaggi. Il dialogo svela subito la loro identità: due questurini. Anche questi due personaggi, tramite la tecnica dell'universalizzazione assumono un significato simbolico; Silvestro decide di attribuire un “nome” a ciascuno di loro, basandosi su una caratteristica fisica. Rappresenteranno l'oppressione, il potere. Anche questo dialogo è ricco di ripetizioni:

M'ero appena gettato sul sedile di legno, nel treno in moto, che udii due voci nel corridoio, parlare tra loro dell'accaduto.

Non era accaduto nulla che fosse un vero accaduto, nessun fatto, nemmeno un gesto; solo che un uomo, quel piccolo siciliano, mi aveva gridato dietro le sue ultime parole, la fine del suo racconto mentre non c'era più tempo e il treno era in moto. Solo questo; delle parole. Ed ecco due voci parlare dell'accaduto.

[...]

“I tipi così sono sempre da fermare”, disse Senza Baffi.

“Effettivamente”, disse Coi Baffi. “Non si sa mai.”

“Ogni morto di fame è un uomo pericoloso”, disse Senza Baffi.

“Come no? Capace di tutto”, disse Coi Baffi.

“Di rubare”, disse Senza Baffi.

“Questo va da sé”, disse Coi Baffi.

“Tirare coltellate”, disse Senza Baffi.

“Indubbiamente”, disse Coi Baffi.

“E di darsi anche alla delinquenza politica”, disse Senza Baffi.

Si guardarono negli occhi, si sorrisero, io lo vidi dalla faccia dell'uno e dalla schiena dell'altro, e così continuarono a parlare, Coi Baffi, Senza Baffi, di quello che intendevano per delinquenza politica. Pareva intendessero la mancanza di rispetto, di considerazione, dissero, e accusarono, senza risentimento, l'umanità intera, dissero che l'umanità era nata per delinquere.

“Qualunque classe... Qualunque cetto...”, disse Coi Baffi.

E senza Baffi: “Siano ignoranti... Siano istruiti...”.

E Coi Baffi: “Siano ricchi... Siano poveri...”.

Senza Baffi: “Nessuna differenza”.

Coi Baffi: “Bottegai...”.

Senza Baffi: “Avvocati...”.

Coi Baffi: “Il mio pizzicagnolo, a Lodi...”.

Senza Baffi: “E a Bologna, un avvocato...”.

Di nuovo si guardarono negli occhi, di nuovo si sorrisero, di nuovo io vidi dalla faccia dell'uno e dalla schiena dell'altro, e li udii nel fragore della corsa tra gli aranci e il mare raccontarsi di quel pizzicagnolo a Lodi e di quell'avvocato a Bologna.

(ON, pp. 582-584)

La conversazione tra Senza Baffi e Coi Baffi, provoca come reazione un'altra conversazione alla quale Silvestro assiste, un nuovo incontro, quello con altri suoi compagni di treno, e tra gli interlocutori subito emerge la figura del Gran Lombardo. Anche questo nome ha come pretesa l'assolutizzazione del personaggio, utilizzata anche qui per mantenere i fatti in un contesto atemporale; oltre a ciò il Gran Lombardo rappresenta quell'umanità forte, dalla quale si vorrebbe far emergere i nuovi valori nel dopoguerra e nella quale vengono riposte le speranze per la creazione di un mondo nuovo. Il Gran Lombardo, diviene il simbolo, di quell'uomo che crede che a fondamento dei nuovi valori, ci sia l'incontro con l'altro uomo, un incontro basato su un rapporto attivo e benefico.

Riguardo poi al personaggio del Gran Lombardo occorre ricordare la derivazione dantesca. Sappiamo che Vittorini amava Dante, e collezionava in fascicoli l'edizione economica Sonzogno della *Commedia*, con le illustrazioni di Gustave Doré. Ed è subito evidente il rapporto con il canto VII del *Paradiso* di Dante, e in particolare el vv 70-72: “lo primo tuo refugio, il primo ostello/ sarà la cortesia del Gran Lombardo/ che ‘n su la scala porta il santo uccello”. Come in Dante anche in Vittorini la genericità dell'espressione è funzionale all'intenzione di celebrare non un singolo individuo, quanto un'eccezionale collettività. Per



Vittorini il Gran Lombardo diviene il simbolo di quella Sicilia “lombarda”, cioè di un’ “astratta sintesi, un’illusione, un’ mito”<sup>31</sup>, una città in cui la gente mostra nei tratti somatici, nella voce, nella cultura, nell’impegno civile i caratteri di una civiltà più evoluta. Si tratta di un ideale, e naturalmente, in questa ripartizione geopolitica ideale la Sicilia “lombarda” è la parte repubblicana e antifascista, presentata in opposizione alla Sicilia fascista. Tutto ciò si concentra nella figura del Gran Lombardo e nei suoi “alti doveri”. Il ricorso al modello dantesco della *Commedia* era interessante per Vittorini per il forte senso di esistenza terrena che si condensa nell’esercizio di un’analisi razionale per comprendere ogni responsabilità storica e politica, e valutarne le conseguenze. La posizione del personaggio di Dante, è di colui che vede come fosse la prima volta e che per la prima volta, assistito dalla guida Virgilio, da una ragione e una pietà che non è mai sterile compassione, trova nel suo vedere le ragioni etiche di un giudizio e di una condanna, ma anche il seme per una rinascita. Allo stesso modo Silvestro, durante il suo viaggio può contare su alcune guide indispensabili per la comprensione del mondo offeso: il venditore di arance, la madre Concezione, e soprattutto quindi il Gran Lombardo, che rappresenta l’incontro decisivo, la rivelazione. Il personaggio di Silvestro durante ogni conversazione mantiene un atteggiamento, freddo, in apparenza distaccato; il suo linguaggio è essenziale, ma proprio per questo risulta incisivo, maieutico. È un linguaggio che genera verità, nasce da una pietà sempre sostenuta dalla ragione.

Ed è importantissimo il dialogo che Gran Lombardo fa con gli altri passeggeri, poiché i valori espressi, oltre a ritornare in tutto il romanzo, rappresentano anche i valori che sono alla base della corrente neorealista esprimendo anche l’atteggiamento degli intellettuali del tempo:

[...] Avrebbe voluto acquistare un’altra cognizione, così disse, acquistare un’altra cognizione, e sentirsi diverso, con qualcosa di nuovo nell’anima, avrebbe dato tutto quello che possedeva, e il cavallo anche, le terre, pur di sentirsi più in pace con gli uomini come uno, così disse, come uno che non ha nulla da rimproverarsi. [...]

Avrebbe voluto avere una coscienza fresca, così disse, fresca, e che gli chiedesse di compiere altri doveri, non i soliti, altri, dei nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini, perché a compiere i soliti non c’era soddisfazione e si restava come se non si fosse fatto nulla, scontenti di sé, delusi.

“Credo che l’uomo sia maturo anche per altro” disse. “Non soltanto per non rubare, per non uccidere, eccetera, e per essere buon cittadino... Credo che sia maturo per altro, per nuovi, per altri doveri. È questo che si sente, io credo, la

---

<sup>31</sup> L. Sciascia, *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1989, p. 169.

mancanza di altri doveri, altre cose, da compiere... Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo.” (ON,pp. 589-590)

A questo dialogo assistono anche due giovani, di cui uno “sanguigno e forte”, l’altro invece “scarno e minuto per la malaria” e infine un vecchio “con la pelle coriacea, a scaglie cubiche, come di tartaruga e incredibilmente piccolo e asciutto: una foglia secca”. La situazione presentata in questo capitolo sembra quasi un rito di iniziazione grazie al quale, in attesa di ricongiungersi con la sua vera coscienza (che verrà trovata nel paese e nella casa materna) Silvestro viene introdotto alle ragioni esistenziali dei siciliani. La presenza degli altri personaggi, dei due giovani e del vecchio è indispensabile alla rappresentazione. Nonostante essi non parlino, sono da considerare comunque personaggi eloquenti, che si esprimono con la loro presenza e la loro “figuralità”, animano il quadro dell’ “intrecciarsi di immagini vere e simboliche”<sup>32</sup> che è uno dei tratti caratteristici del romanzo. Se i due giovani rappresentano solo sé stessi, il vecchio sembra evocare qualcos’altro, attraverso le sue caratteristiche a metà tra il naturale e l’animale. E lo si nota sempre più man mano che il dialogo prosegue. Quando Silvestro chiede perché molti siciliani decidano di diventare “sbirri” il Gran Lombardo risponde con una sentenza che comprende l’intera popolazione dell’isola:

Siamo un popolo triste, noi [...] Sempre pronti, tutti, a vedere nero [...] Sempre sperando qualcosa d’altro, di meglio, e sempre disperando di poterla avere... Sempre abbattuti... E sempre con la tentazione in corpo di toglierci la vita.  
(ON, p. 588)

Mentre il Gran Lombardo sviluppa la sua riflessione Silvestro si concentra sull’anziano passeggero, considerandone l’aspetto da foglia secca e il fischio da fuscello, che il vecchio emette regolarmente, quasi a sottolineare le parole più importanti nei discorsi del Gran Lombardo. Il vecchio dunque, sembrerebbe, con il suo aspetto e il suo linguaggio, un uomo pianta, e questo paragone rievoca un’altra immagine dantesca: il canto XIII dell’*Inferno*, nel quale i suicidi (ed ecco che ci si ricollega al discorso del Gran Lombardo) sono trasformati in piante. Nell’immobilità di questo personaggio vittoriniano e nel suo fischio si percepisce l’eco dei versi danteschi: “Allor soffiò il tronco forte e poi/ si convertì quel vento in cotal voce” (*inf*, XIII, vv. 40-42).

---

<sup>32</sup> G. Falaschi, introduzione a *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 3.

Il vecchio come i personaggi di Dante, rappresenta l'essenza e il destino della sua vita e di quella dei suoi compagni.

Il Gran Lombardo e il vecchio sono due personaggi nati entrambi dalla memoria dantesca e sono guide essenziali per il viaggio di Silvestro.

Il primo, con il suo profetismo e la sua acuta moralità, occupa la funzione della guida spirituale; il secondo rappresenta, invece, la realizzazione delle parole del Gran Lombardo. Il vecchio mostra realmente l'esito che attende tutti i siciliani, anche i più forti, ma che hanno già una "tristezza di animale insoddisfatto", l'esito di anime morte e di secchi fuscilli. Sfruttando la suggestione dantesca Vittorini trasforma la carrozza del treno nel paesaggio simbolico del destino di un popolo, contrapponendo alla selva dantesca quella dei fichidindia che scorre fuori dal finestrino. E Silvestro (impossibile a questo punto non notare che il suo nome si riferisce all'elemento del bosco) si ritrova alla ricerca di un'identità e di una vita smarrita, e ha bisogno di maturare una preliminare consapevolezza: quella guadagnata, come vedremo attraverso le letture giovanili.

Il protagonista arriva poi in paese, e qui inizia una nuova parte del viaggio, che coincide con la "seconda parte" del romanzo. Questo è uno dei momenti fondamentali per la comprensione dell'intera opera. I ricordi dell'infanzia, fanno percepire a Silvestro quell'epoca passata, non come qualcosa di concluso e irrecuperabile, ma bensì come una reazione alla realtà chiusa del presente; si pone dunque l'infanzia a contatto con la realtà di oggi al fine di porre in luce una verità più autentica, e di elevare il presente a significati assoluti, in una condizione in cui è possibile cogliere le cose e gli eventi nella loro immediatezza ma anche di percepirli come portatori di significati più profondi; come appunto abbiamo visto fin nella caratterizzazione dei personaggi, che appunto, non perdono la loro concretezza storica ma si caricano allo stesso tempo di universalità.

L'infanzia è presente nel romanzo, nel suo significato primo e psicologico, cioè il tempo in cui l'uomo ha con il mondo dei rapporti intimi, veri e sinceri. Silvestro chiede alla madre notizie sui suoi anni d'infanzia in Sicilia, ad una domanda la donna non risponde, ma Silvestro riesce ad immaginare da solo il modo sincero e naturale in cui visse quel periodo:

Non mi importò della sua risposta. Potei ricordare me e il treno in un rapporto speciale, come di dialogo, come se avessi parlato con lui, e un momento mi sentii come se cercassi di ricordarmi le cose che lui mi aveva detto, come se pensassi al mondo nel modo in cui avevo appreso, nei nostri colloqui, da lui.(ON, p. 616)

Da questo pensiero di Silvestro, si evince, oltre alla dimensione di sincerità e naturalezza propria del periodo infantile a cui ho già accennato, l'importanza che per Vittorini, e come

si vedrà più avanti anche per altri neorealisti ha il dialogo. Il dialogo diviene per l'uomo un momento di apprendimento, confronto e scoperta di nuove verità, di nuovi valori, da opporre alle dogmatiche verità imposte dal regime, nel periodo fascista. I dialoghi, nel romanzo di Vittorini, rappresentano l'alternativa valida e sincera alla negatività del presente.

Anche in altre parti del dialogo che Silvestro ha durante l'incontro con sua madre, dimostra la stessa volontà; la donna parla del marito e del padre, confondendo i due e creando un'unica immagine, l'immagine, potremmo dire assoluta dell'Uomo, sensibile e buono (come il marito) e allo stesso tempo, forte e impegnato in "altri doveri" (come il padre). E quest'immagine, arriva poi a fondersi ulteriormente, in quella del Gran Lombardo nella mente di Silvestro:

Parlò e parlò mia madre un pezzo del nonno, o del babbo, o di altri che fosse, dell'uomo insomma, e io mi trovai a pensare che doveva essere una specie di Gran Lombardo. Non ricordavo nulla del nonno, ricordavo solo la sua mano che mi teneva, bambino di tre anni, o di cinque, portandomi per le vie e le scalinate di quel punto suo della terra. Ma potevo pensarlo come una specie di Gran Lombardo, dico il gran capelluto del treno con la piccola barba bianca, che aveva parlato, nel treno, d'un suo cavallo e sue figlie femmine e di altri doveri.

"Suppongo che fosse un Gran Lombardo", dissi.

Avevamo finito di mangiare anche il popone, e mia madre si era alzata, raccoglieva i piatti.

"Che cos'è un Gran Lombardo?", disse.

Io mi strinsi nelle spalle. Non sapevo che rispondere, invero, e dissi: "È un uomo...".

"Un uomo?", disse mia madre.

E io: "Un uomo alto, grande... Non era alto il nonno?".

E mia madre: "Era alto. Si chiama Gran Lombardo un uomo ch'è alto?".

E io: "No, veramente. Non per la statura..."(ON, p. 619)

Anche il seguito del dialogo risulta interessante, poiché Vittorini incarna nella donna, l'ideale di una vitalità semplice e pura, ma allo stesso tempo capace di assumere dei valori storico-politici attraverso il racconto dell'avventura con il viandante, che come il Gran Lombardo pensava ad "altri valori" e morì in uno sciopero:

"Era un viandante" disse mia madre.

"Un viandante!" esclamai.

"Sì, uno che viaggiava a piedi" disse mia madre.

[...]

"Veniva da lontano?" dissi io.

E mia madre: "Immagino... Mi raccontò che era passato per Pietraperzia, Mazzarino, Butera, Terranova e altri cento posti. Ma sembrava venisse dritto da dov'era finita la guerra. Vestiva ancora da soldato sebbene non avesse le stellette".

[...]

Si fermò, come se non avesse più nulla da dire, e io le domandai: “Non voleva che acqua?”.

“Voleva anche altro se poteva averlo” disse mia madre. “Non chiedeva, invero, ma io gli diedi una pagnotta del pane che avevo sfornato non più di un’ora prima e gliela condii con olio, sale e origano, e lui annusava l’aria, l’odore del pane, e diceva benedetto Dio!”

Di nuovo mia madre si fermò, non raccontava, rispondeva alle mie domande, e io domandai qualcosa, non più che cosa, e mia madre disse che quell’uomo la guardava mentre diceva benedetto Dio e mangiava la pagnotta. E io di nuovo le domandai qualcosa, non so più che cosa, e mia madre disse come capì che l’uomo fosse affamato e assetato anche di altro e non chiedeva, dicendo benedetto Dio, ma voleva anche altro se poteva averlo. E io di nuovo le domandai non so più che cosa, e mia madre disse come avrebbe voluto che l’uomo non restasse affamato e assetato di niente, e come avrebbe voluto vederlo placato, come le pareva cristiano e caritatevole placarlo anche nella sua fame e sete di altro. E io pensai: Benedetta vacca!” E dissi: “Ma insomma, fu anche questa una cosa di passaggio!”.

“No” disse mia madre “l’uomo ritornò altri pomeriggi.”

[...]

“Ricomparve molte volte?” dissi io.

E mia madre: “Varie volte. Mi portava dei piccoli regali. Una volta mi portò un favo di miele fresco che profumò tutta la casa...”

“Oh!” esclamai io. E dissi: “Come mai non ricomparve più?”

“Ecco” disse mia madre. E fu per continuare, ma mi guardò e mi chiese: “Non mi domandi se era un Gran Lombardo?”

“Oh!” esclamai io. “Perché? Che c’entra?”

“Credo che lo fosse” disse mia madre. “Credo che pensasse ad altri doveri. Non è un Gran Lombardo uno che pensa ad altri doveri?”

“Pensava ad altri doveri?” esclamai io. “Lui? Il viandante?”

“Sì” disse mia madre. “Verso inverno ci fu uno sciopero nelle zolfare e i contadini si ribellarono anch’essi, passarono treni carichi di guardie regie...”

Ora mia madre raccontava, non occorre che io la interrogassi. “I ferrovieri non scioperarono” disse. “Passarono treni carichi di guardie regie. E morirono più di cento a Bivona; non di guardie regie; di loro...”

“E tu credi che lui sia stato fra i morti?” io dissi.

“Così credo” disse mia madre “Perché altrimenti non sarebbe ricomparso?”

“Ah!” io dissi. E guardai mia madre, vidi che non aveva più nulla da fare in cucina e ch’era quieta, tranquilla, e che, con la mano, si stirava il vestito sulla gamba, e di nuovo pensai: Benedetta vacca! (ON, pp. 631-633)

La madre di Silvestro, Concezione, si guadagna da vivere facendo le iniezioni, e la terza parte di *Conversazione in Sicilia*, che si apre dopo questo dialogo, si svolge proprio nel cuore della miseria del paese, seguendo la giornata lavorativa della madre del protagonista; molti sono i piccoli incontri che Silvestro fa in questa terza parte e che gli svelano l’abbruttimento e la povertà dei poveri abitanti del paese.

In quasi tutte le case che Silvestro visita assieme alla madre la scena che il protagonista vede è praticamente quasi identica. Alla disperazione dei malati Concezione può solo rispondere con frasi di consolazione, mossa da un forte spirito di fratellanza e solidarietà. Anche Silvestro, in seguito a queste visite, sente risvegliarsi in lui un sentimento di più vera e autentica umanità; il protagonista riscopre il valore originario dell'essere uomo proprio attraverso l'incontro con gli altri, i sofferenti, che risvegliano in lui un intimo sentimento di solidarietà:

Allora il malato improvvisamente parlò. Disse una parolaccia. Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e fu un momento, come se ci trovassimo soli, uomo a uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano. (ON, p. 642)

E questo sentimento di umanità risvegliatosi nell'animo del protagonista, lo porterà a lunghe riflessioni, sempre più coscienti, all'interno di tutto il romanzo. È interessante notare anche come l'incontro di sguardi, l'incontro tra i due uomini è descritto come una vera e propria apparizione del sentimento, un'epifania di coscienza, che si svolge in una dimensione ancora una volta atemporale e quasi areale, sempre per mantenere quell'universalizzazione degli avvenimenti.

Silvestro, ormai toccato nell'animo continua a interrogarsi sul valore e la necessità del sentimento di comprensione e solidarietà negli uomini:

Potevo comprendere la miseria di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio. E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo? Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo; può comprendere il proprio simile...

Ma forse ogni uomo non è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, acqua nelle scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange. Egli può massacrare, perseguitare, e uno che nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame. (ON, pp. 645-646)

Questa riflessione di Silvestro, se paragonata all'incipit del romanzo, dimostra come il protagonista tramite l'esperienza che va facendo nel piccolo paese siciliano, stia arrivando a definire quei suoi "astratti furori". Ritornano quasi alla lettera delle immagini presenti nella prima pagina dell'opera: la pioggia, le scarpe rotte, i giornali che celebrano la guerra, il cuore libero dalle normali preoccupazioni di un uomo qualunque come l'amore, una donna, ecc... ma l'atteggiamento del protagonista è totalmente differente. Nell'incipit, Silvestro soffre a causa di questa condizione di immobilità e di vuoto, e il suo animo si riempie appunto della voglia di sentire il dovere di fare qualcosa, senza però riuscire a definire cosa, senza che davvero la coscienza si sia formata. Qui, invece, Silvestro ha finalmente chiare le sue preoccupazioni e il suo orizzonte d'azione: l'umanità. Quell'umanità sofferente che continuamente incontra e con la quale ha dialogato durante il suo viaggio. È per l'uomo che lui sente di dover agire, e attraverso quest'azione, anche lui potrà diventare "più uomo", un Gran Lombardo; tramite la sua esperienza gli "astratti furori" divengono "altri doveri". La vita va assumendo altro senso e valore, caricandosi di aspettative positive, proprio secondo la temperie neorealista.

Nell'ultima casa visitata assieme alla madre, Silvestro incontra una giovane donna, e quando Concezione la scopre per sottoporla all'iniezione il protagonista riscopre un senso più autentico anche dell'appetito sessuale.

Attraverso l'incontro di Silvestro con questa paziente, il sesso riappare come una realtà pura e naturale, che si collega tramite il ricordo alle esperienze dell'infanzia, alle letture passate:

Io ebbi questa fortuna di leggere molto nella mia infanzia, e a Terranova la Sicilia significa anche Bagdad e Palazzo delle Lagrime e giardino di palmizi per me. Vi lessi le *Mille e una notte* e altro, in una casa ch'era piena di sofà e ragazze d'un qualche amico di mio padre, e ne ricordo la nudità della donna, come di sultane e odalische, concreta, certa, cuore e ragione del mondo. [...] Così era. Non era malizia. Ma era la donna, tuttavia. A sette anni uno non conosce i mali del mondo, non il dolore, e non la speranza, non è agitato da astratti furori, ma conosce la donna. Mai un nato di sesso maschile conosce la donna come a sette anni e prima. Essa, davanti a lui, non è sollievo, allora, non è gioia, e nemmeno scherzo. È certezza del mondo; immortale. (ON, pp. 660-661)

Vittorini, con questo episodio chiarisce che anche all'adulto è concesso avere un rapporto pieno e totale con il mondo, come era nel mondo dell'infanzia, e questo rapporto tra uomo e mondo è possibile solo quando l'uomo riesce a ritrovare la stessa pienezza e totalità che caratterizzano le fantasie del passato:

È una fortuna aver letto quando si era ragazzi. E doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggio, *Le mille e una notte*, in special modo. Uno allora può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia.(ON, p. 660)

E Silvestro sembra a questo punto porsi l'obiettivo di vivere il presente con la stessa autenticità e semplicità dell'infanzia, per costruire e restaurare valori ormai persi o del tutto nuovi. Nonostante questo Silvestro non perde di vista il senso di evasione rappresentato dal ricordo del passato, che può in un certo senso costituire una fuga dalle responsabilità e dalla storia, che non deve però verificarsi. Silvestro sente dunque che non bastano più questi istinti, questi "astratti furori", conosciuta la purezza dell'uomo raggiunta attraverso la compassione, il dolore e il ricordo dell'età infantile, non è sufficiente; il protagonista sente che l'azione solo intellettuale può costituire un limite. La madre prosegue il suo giro per il paese, e Silvestro le sue riflessioni:

A che scopo avrei dovuto vedere un'altra donna? O anche un altro malato; a che scopo? A che scopo per me? A che scopo per loro?

Morte o immortalità io le conoscevo; e Sicilia o mondo era la stessa cosa. Guardai il palazzo, e pensai là dentro la donna pronta per l'ago di mia madre, e per gli occhi miei, per l'uomo; e mi rifiutai di pensarla più immortale di ogni altra o di un malato o di un morto. [...] Poi aspettando vidi venire su dalla valle un aquilone, e lo seguii con gli occhi passare sopra me nell'alta luce, mi chiesi perché, dopotutto, il mondo non fosse sempre, come a sette anni, *Mille e una notte*. [...] Perché davvero la fede dei sette anni non esistesse sempre, per l'uomo. O forse sarebbe pericolosa? Uno, a sette anni, ha miracoli in tutte le cose, e dalla nudità loro, dalla donna, ha la certezza di esse, come suppongo che lei, costola nostra, l'ha da noi. La morte c'è, ma non toglie nulla alla certezza; non reca mai offesa, allora, al mondo *Mille e una notte* dell'uomo. Ragazzo, uno non chiede che carta e vento, ha solo bisogno di lanciare un aquilone. Esce e lo lancia, ed è grido che si alza da lui, e il ragazzo lo porta per le sfere con filo lungo che non si vede, e così la sua fede consuma, celebra la certezza. Ma dopo che farebbe con la certezza? Dopo, uno conosce le offese recate al mondo, l'empietà, e la servitù, l'ingiustizia tra gli uomini, e la profanazione della vita terrena contro il genere umano, contro il mondo. Che farebbe allora se avesse pur sempre certezza? Che farebbe? Uno si chiede. Che farei, che farei? Mi chiesi. (ON, pp. 663-664)

Questo è anche l'incipit della quarta parte del romanzo, quella in cui Silvestro tende sempre più verso una verità che non sia immobile e dogmatica ma che confluisca in un'azione, una reazione al reale. Silvestro vorrebbe a questo punto rendere concreti i suoi "astratti furori".

A questa ricerca di concretezza tematica, corrisponde, dal punto di vista stilistico una reazione opposta, infatti nella narrazione diventano sempre maggiori i caratteri di



astrattezza, l'atmosfera appare sempre più evanescente e irreali, e quasi intraducibile da un punto di vista razionale, come per l'immagine dell'aquilone della citazione precedente.

Questo processo è evidente anche nella conversazione tra Silvestro e l'arrotino nella quale sono riscoperti i valori semplici del mondo tramite immagini semplici che stanno ad indicare la naturalezza e la purezza dei valori di vita che si vorrebbero per risanare le ferite, causate dal presente, all'umanità, e che ancora una volta invitano al ritorno ad una condizione di vita più semplice e sincera:

L'arrotino si schiarì la gola. "È bello il mondo."

E io pure mi schiarì la gola. "Immagino" dissi.

E l'arrotino: "Luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia.."

E io: "Speranza, carità..."

E l'arrotino: "Infanzia, gioventù, vecchiaia..."

E io: "Uomini, bambini, donne..."

E l'arrotino: "Donne belle, donne brutte, grazia di Dio, furberia e onestà..."

E io: "Memoria, fantasia..."

"Come sarebbe a dire?" l'arrotino esclamò.

"Oh, niente" dissi io. "Pane e vino."

E l'arrotino: "Salsiccia, latte, capre, maiali e vacche... Topi".

E io: "Orsi, lupi".

E l'arrotino: "Uccelli. Alberi e fumo, neve..."

E io: "Malattia, guarigione. Lo so, lo so. Morte, immortalità e resurrezione".

"Ah!" l'arrotino gridò.

"Che cosa?" dissi io.

"È straordinario" disse l'arrotino. " Ah, e oh! Ih! Uh! Eh!"

E io: "Suppongo".

E l'arrotino: "Troppo male offendere il mondo".

E io non dissi più nulla, mi trovai indietro ai pensieri di prima dell'incontro con lui, di mentre passava nel cielo l'aquilone, come se lui ora fosse quell'aquilone.

Lo guardavo e mi fermai, e lui pure si fermò... (ON, pp. 668-669)

Tramite l'arrotino, poi, Silvestro conosce Ezechiele. Il protagonista visitando la sua bottega prova la sensazione di "scendere nel cuore puro della Sicilia... E non era come se andassi sottoterra, era come se andassi sulla traiettoria dell'aquilone, avendo l'aquilone negli occhi e perciò non avendo altro, avendo buio, e avendo il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo..."<sup>33</sup>; ancora una volta l'infanzia e la miseria appaiono come i mezzi necessari per raggiungere una certezza, che però riappare nell'immagine dell'aquilone, quindi ancora evasiva, lontana.

A Ezechiele, "l'uomo che soffre per i dolori del mondo", l'arrotino e Silvestro, si aggiunge un quarto personaggio, il panniere Porfirio, tra i quattro continua dunque la discussione per

---

<sup>33</sup> E. Vittorini, *op. cit.*, p. 670.

la ricerca della verità e della giustizia possibile nel mondo; anche questa volta è un dialogo composto da immagini allegoriche dove le lame rappresentano la forza attiva dell'azione, e l'acqua viva, la purezza dei nuovi valori.

I protagonisti si ritrovano poi nell'osteria di Colombo, dove la loro conversazione che intanto va assumendo un tono piuttosto allegro, si contrappone alla scena di due giovani che piangono in silenzio:

[...] “Sì, è forestiero” confermò l'uomo Ezechiele. “Lo ha conosciuto Calogero per il primo.”

“Egli ha una lama” l'arrotino gridò. “Egli ha l'acqua viva. Egli soffre per il mondo offeso, e il mondo è grande, il mondo è bello, il mondo è uccello e ha latte, oro, fuoco, tuono e inondazione. Acqua viva a chi ha l'acqua viva!”

“Ecco l'acqua viva, uomini” disse Colombo. E anche lui beveva, anche lui era ignudo nella nudità del vino, era il nano delle miniere del vino.

“Non sono tanto forestiero” risposi io all'uomo Porfirio.

“Non tanto?” disse l'uomo Ezechiele.

“Come non tanto?” chiese l'uomo Porfirio.

Bevendo piano dal mio terzo boccale io spiegai che non ero tanto forestiero, e gli occhi piccini dell'uomo Ezechiele brillarono di soddisfazione.

“Ah! Ma guarda!” esclamò l'uomo Porfirio.

“Non sapevate ch'è un figlio della Ferrauto?” disse il nano Colombo.

E l'arrotino gridò: “La Ferrauto ha molti coltelli. Viva la Ferrauto!”. Tutti erano andati al fondo del terzo boccale, solo io ero ancora a metà, e l'arrotino me lo vuotò in terra, disse che dovevo avere il quarto con loro.

“Conoscevo vostro nonno” l'uomo Porfirio disse.

“Chi non lo conosceva?” gridò l'arrotino. “Egli aveva l'acqua viva.” [...]

“Anche lui soffriva per il mondo offeso” l'uomo Ezechiele disse. [...]

“E anche vostro padre ho conosciuto” disse l'uomo Porfirio.

“Siamo stati amici” soggiunse l'uomo Ezechiele.

“Era un poeta e attore shakespeariano. Macbeth, Amleto, Bruto... Una volta ci ha dato una recita.”

“Ah, magnifica occasione” l'arrotino gridò. “Coltelli e tridenti! Ferri arroventati!” [...]

“A me disse che ero Polonio” mormorò umilmente l'uomo Ezechiele. Poi soggiunse: “Ah! Soffriva molto per il mondo offeso!”

Qui l'arrotino gridò di nuovo: “Viva!”.

E l'uomo Porfirio di nuovo domandò: “Viva che cosa?”

“Viva! Viva!” l'arrotino gridò.

“Viva!” gridò un ubriaco.

“Viva!” gridò un altro ubriaco.

“Viva!” mormorò umilmente l'uomo Ezechiele.

“*E viva, viva viva!*” cantarono dalla panca i mesti uomini che si dondolavano. Così sofferenti per i loro guai personali e sofferenti per il dolore del mondo offeso stavano insieme nel nudo sepolcro del vino e potevano essere come spiriti, partiti infine da questo mondo di sofferenze e di offese.

Seduti in terra vicino al braciere due giovani senza vino piangevano.

(ON, pp. 682-684)

La quinta parte del romanzo è costruita attorno all'incontro di Silvestro con un fantasma, il fantasma del fratello Liborio, morto in guerra. Il fantasma di Liborio, appare come il fantasma di un soldato ma è allo stesso tempo quello che Silvestro ricorda del fratello e cioè un bambino di sette anni. È questo uno dei modi di denunciare il male nel mondo, di condannare le false ragioni del nazionalismo fascista che al tempo condussero molti giovani alla morte.

Ogni notte il fantasma è costretto a recitare la parte dell'eroe, ma in realtà soffre "per ogni parola stampata, ogni parola pronunciata, ogni millimetro di bronzo innalzato"<sup>34</sup>.

È l'arte, la poesia l'unico mezzo capace di recuperare la vera natura dell'essere uomo, a poter dare una dignità ai vinti, che li vendichi del male ricevuto e della sofferenza; viene dunque attribuito a che cosa? Un fine consolatorio, ma forse non una vera azione, non una soluzione che possa far mutare la condizione della realtà. La morte di Liborio, e di tutti gli altri da lui rappresentati, rimane dunque vana, avvenuta per una guerra che ha come solo scopo quello di perpetuare l'attuale condizione del mondo, della realtà tutta. Ed è con questa tragica consapevolezza che si chiude il romanzo, i protagonisti sono tutti raccolti attorno al monumento dei caduti, e in Silvestro, riecheggia una parola di quel suo ultimo incontro: "Ehm!"; questa parola, che non arriva ad esprimersi e che solo il Gran Lombardo ha precedentemente interpretato davvero, suggella ogni discorso e sembra indicare l'arrivo del momento in cui bisogna passare all'azione. E questo momento sembra essere indicato poi da Concezione, la donna riflettendo con il figlio ricorda la vicenda dei Gracchi dicendo "non fu sul campo che morirono": e in questa frase si nasconde l'estremo messaggio del romanzo di Vittorini, quello dell'azione, della lotta contro il nemico di classe.

Attraverso questo romanzo, dunque, l'impegno civile di Vittorini abbandona gli "astratti furori". Il protagonista, e l'autore stesso, incontrano il "mondo offeso" dalla storia, che non può parlare esaustivamente dalle pagine dei giornali perché esso risulta vero soltanto nei volti, nella straziata fisicità di un popolo che riemerge vitale, consapevole, da un sottosuolo di indifferenza e luoghi comuni. In tal modo, Vittorini, riprende possesso del suo mandato d'intellettuale legandolo al destino degli uomini tutti, del mondo offeso. La funzione di denuncia, di testimonianza da parte del popolo, non è mai venuta meno; è sempre rimasta incarnata in quei volti, nella loro disperazione tanto più accusatrice perché soave e quieta. È venuta meno, invece, la funzione degli intellettuali, la loro coscienza, separata dal mondo vero è scaduta fino a diventare velleitaria allucinazione senza presa sul reale.

---

<sup>34</sup> E. Vittorini, *op. cit.*, p 695.

Questa coscienza va ora recuperata con un indispensabile discesa nell'abisso, che in *Conversazione in Sicilia* è il viaggio con cui Silvestro converte i suoi "astratti furori" in una parola-azione che sappia restituire la concretezza di un pensiero nuovamente in grado di testimoniare, di dare alle cose i loro nomi.

### 3. VASCO PRATOLINI

#### Cenni biografici

Vasco Pratolini nacque a Firenze il 19 ottobre 1913, e anche se per lungo tempo, fino alla sua morte visse a Roma, non abbandonò mai del tutto Firenze tornandoci spesso per dei brevi soggiorni. Pratolini è stato uno dei pochi scrittori italiani di origini modeste e popolari; è nato e cresciuto infatti in uno di quei vecchi quartieri fiorentini abitati da artigiani e operai, che verranno ben descritti in molti dei suoi romanzi e racconti. Per tutta la sua attività letteraria, quindi, Pratolini rimase legato ai luoghi d'origine, cercando di rendere il più possibile partecipi i lettori di questa piccola e umile realtà.

Il padre dello scrittore era cameriere in un caffè e la madre era una sarta; lo scrittore era appena un bambino quando rimase orfano della madre, morta poco dopo il parto del secondo figlio, e quest'avvenimento influì moltissimo sulla coscienza dello scrittore che ne fece un motivo ricorrente nelle sue prime opere.

Dopo la morte della madre Pratolini si trasferì dalla nonna materna, in via del Corno, che sarà lo scenario del suo romanzo *Cronache di poveri amanti*. Qui strinse amicizia con i suoi coetanei e ne conserva il ricordo nel suo racconto *Una giornata memorabile*, contenuto in *Diario sentimentale*. Imparò a leggere da solo, in un'intervista a Ferdinando Camon lo scrittore racconta:

È vero, vivevo con mia nonna che era analfabeta, ed a cinque anni mi misero agli scolopi, dai quali venni subito cacciato per indisciplina, sapevo già compitare... Poi il fatto che sotto casa, lo prenda come un dato mitologico, ma è la verità, c'erano i marmi con le terzine dantesche, come una reazione a catena per un ragazzo del popolo: leggere Dante diventa naturale.<sup>35</sup>

Il giovane Pratolini, si accostò quindi a letture sempre più impegnative, guidato da un naturale istinto di curiosità e conoscenza. Si trasferì più volte ma senza abbandonare la realtà dei quartieri popolari di Firenze, e in via Toscanella conobbe il pittore Ottone Rosai, nella cui casa lo scrittore poté usufruire di un'ampia libreria e continuare a leggere; il pittore gli aprì la strada verso scrittori a lui contemporanei come Jahier, Palazzeschi e Tozzi, ma prima ancora Pratolini si dimostrò interessato a la *Vita Nova* di Dante e a scrittori come Dickens, London, Manzoni, Dostoevskij e soprattutto Döblin e Dreiser:

---

<sup>35</sup>F. Camon, *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969, p. 70.

Avevo due eroi, due scrittori da capezzale: uno Dostoevskij, l'altro Döblin. Nel primo ci vedevo tutto quello che ci si può vedere a vent'anni (e anche a cinquanta per altre ragioni): il delirio, la complessità, la disperazione e la speranza di vivere, espressi dal più grande, perché il più moderno romanziere di tutti i tempi: un fenomeno di identificazione. Döblin era ciò che avrei voluto essere. Scambiavo Berlin-Alexanderplatz per Piazza Vittorio a Firenze. Scrivevo racconti congestionati, di sommosse, di grandi prostitute, e così via, mettendoci dentro tutte le cose che conoscevo allo stato embrionale, per averle vissute, o come supponevo di viverle, e attraverso una fantasia piuttosto esaltata. Poi avevo scoperto Dreiser, la sua America, la sua civiltà industriale, *Sister Carrie*. Furono i miei tre D. per i quali deliravo.<sup>36</sup>

Grazie a queste suggestioni Pratolini cominciò a scrivere racconti, rendendosi però conto della sua mancanza di nozioni scolastiche sulla letteratura, nel frattempo si accostò ai più svariati mestieri oltre allo studio, e infine si diplomò in lingua francese in una scuola serale. Decise allora di abbandonare il lavoro, ma la vita, abbastanza povera, che era costretto a sostenere incise sulla sua salute. Nel '35 fu costretto a ricoverarsi a causa di una malattia polmonare a Villa Bellaria, ad Arco di Trento, dove lo scrittore dovette condurre una vita tranquilla, ricordata nelle prose: *Taccuino del convalescente*, *Gli uomini che si voltano* e *Diario di Villarosa* confluite poi nel volume *Il mio cuore a Ponte Milvio* e ancora in seguito in *Diario sentimentale*. La lezione più grande che Pratolini apprese da questo soggiorno trentino fu quella di "rispettare la vita degli altri, avendo imparato a considerare la mia". Nel marzo-aprile del '36, dimesso da Villa Bellaria, Pratolini tornò a Firenze, e prima di essere ricoverato in un altro sanatorio, ebbe l'occasione di conoscere Elio Vittorini. Già da qualche tempo Pratolini collaborava al "Bargello", un organo della federazione dei Fasci di Combattimento di Firenze, scrivendo articoli ispirati ad un'interpretazione populistica e rivoluzionaria del fascismo, ed è lì che Vittorini lesse per la prima volta il nome del giovane scrittore fiorentino. L'incontro con Vittorini fu per Pratolini molto importante, come lui stesso racconta nell'intervista già citata:

Il sodalizio con Vittorini... Fu determinante, fondamentale... Senza l'incontro con Vittorini, non so certe scoperte quando le avrei fatte e quanto mi sarebbero costate: Svevo, Proust, Radiguet... Un incontro che Vittorini cercò, mica io, lui mi cercò. Aveva questo fiuto, da sempre, anzi allora ad uno stato forse ancora più naturale, perché accanto all'interesse culturale, quello umano nei miei confronti lo travalicava. Niente di demiurgico, il suo bisogno di donare intelligenza, di esistere anche negli altri.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>F. Camon, *op. cit.*, pp.77-78.

<sup>37</sup>F. Camon, *op. cit.*, p.71.

Quest'incontro chiarificò le idee di Pratolini, non solo quelle letterarie, ma anche quelle politiche. E fu proprio Vittorini a pubblicare il racconto che segnò l'esordio di Pratolini come scrittore, *Prima vita di Sapienza*, sulla rivista "Letteratura".

In questo periodo era scoppiata la guerra di Spagna, e in breve l'opinione dei giovani intellettuali sul fascismo cambiò radicalmente, come disse lo stesso Pratolini:

Tutti i nostri equivoci caddero. Ad essere fascisti di sinistra come noi, s'era nell'imbroglio. La Spagna chiari che eravamo contro gli operai e la cultura, ci percosse come una realtà fisica. Non fu la via di Damasco, ma la controprova dei nostri dubbi.

In questa citazione Pratolini definisce quello che fu il punto di rottura con il regime per molti giovani intellettuali con la stessa precisione con cui aveva precedentemente rappresentato gli anni del fascismo nella Firenze d'allora, raccontando il suo inserimento nell'attività culturale della città:

Negli anni dal '25 in avanti il quadro dell'intellettualità fiorentina fu questo: l'imprigionamento e la persecuzione capillare degli agitatori socialisti e comunisti avevano tagliato ogni possibilità di incontro e di intesa con le masse popolari; l'ultima manifestazione attiva dell'antifascismo era stata quella di Carlo Rosselli e dei suoi amici liberal-socialisti, che pertanto soffocata sul nascere, non aveva avuto risonanza al di fuori di un ristretto ambiente di iniziati... La intelligenza rimasta fedele alle libertà democratiche, espressione di una borghesia ancora vitale ma imbecille... si difendeva tutta chiusa nel guscio della speculazione letteraria...<sup>38</sup>

Un altro incontro importante per Pratolini fu quello con Alfonso Gatto, nel 1938. Gatto dopo la persecuzione subita a Milano era fuggito a Firenze. E anche in questo caso, Vittorini svolse un ruolo importante, Pratolini lo racconta così:

Il mio sodalizio con Gatto si riallaccia a quello con Vittorini. Tornato definitivamente di Sanatorio, andavo sempre a casa di Vittorini, un certo giorno Vittorini aveva ricevuto un libriccino, che era *Morto ai paesi* pubblicato da Guanda. Il nome di Gatto io lo avevo nell'orecchio, ma né quello né il suo primo libro l'avevo trovato. Il nostro lavoro non veniva pubblicizzato come adesso, ogni lettura era veramente una scoperta. *Morto ai paesi* apparve contemporaneamente all'uscita di Gatto dal carcere di Milano, e anzi Guanda credo avesse accelerato la pubblicazione proprio per quest'azione indiretta di solidarietà. E non so chi da Milano aveva scritto a Vittorini, forse Gatto stesso, dicendogli che Gatto, uscito di carcere, faceva la fame più di prima, perché non è che liberi, si stesse meglio, sotto l'aspetto della fame, dei carcerati. Ne discutemmo con Elio, quindi Gatto e io entrammo in corrispondenza. E successivamente, al principio o verso la metà del '37, si riuscì a farlo venire a Firenze.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup>V. Pratolini, *Cronache fiorentine del XX secolo*, su "Politecnico", dic. 1947, n. 39.

<sup>39</sup>F. Camon, *op. cit.*, p. 72.

Dopo quest'incontro con Alfonso Gatto, Pratolini iniziò una collaborazione con quest'ultimo dalla nacque "Campo di Marte", edito da Vallecchi, che diverrà poi l'editore di Pratolini fino al '55 e che a quel tempo aveva deciso di fondare un giornale editoriale.

"Campo di Marte" rimase indifferente al fascismo, del quale non si parlò mai all'interno della rivista e divenne il banco di prova del nascente ermetismo. Nel giornale poi si dedicavano intere pagine ad autori stranieri, il che fruttò alla redazione l'accusa e la critica di "esterofilia", fino a che nel '39 non si dovette interrompere ogni pubblicazione.

Nonostante il breve periodo di vita della rivista, essa rappresentò un punto fondamentale per la formazione di Pratolini. La rivista infatti rappresentò il luogo in cui Pratolini poté esprimere non solo le sue opinioni in recensioni, pagine di diario, ecc.. ma anche e soprattutto divenne l'occasione per poter scrivere le proprie idee civili e culturali, seppur ben celate in forma ermetica.

Nel 1940 lo scrittore si trasferì a Roma, e per qualche tempo lavorò presso il Ministero per l'Educazione Nazionale, nell'ufficio per l'arte contemporanea e conobbe Manlio Cancogni e Antonio Giolitti. Ma questa fu un'esperienza ben poco stimolante per Pratolini, il quale continuò a dedicarsi con continuità alla scrittura, sia originale sia come traduttore; tradusse infatti le *Choses vues* di Hugo, *Le voleur d'enfants* di Superville e scopre un nuovo maestro Charles-Louis Philippe.

A Roma, Pratolini condusse una vita piuttosto isolata pur mantenendo diverse collaborazioni letterarie: fu redattore letterario di "Domani", e lavorò per "Primato", "La Ruota", "L'Ambrosiano", "Il Popolo di Roma", e videro la luce i suoi primi lavori: *Il tappeto verde* (1941), *Via de' Magazzini* (1942), *Le amiche* (1943).

Si trasferì poi a Torino, dove si trattenne però per breve tempo, per occupare una cattedra negli Istituti d'Arte. In seguito, a Fermo, ospite da una parente, cominciò a scrivere *Il quartiere*.

Ormai sviluppata una completa coscienza civile Pratolini decise di prendere parte attiva alla Resistenza dopo l'8 settembre, ottenendo anche l'incarico di caposettore del PCI nella Zona Flaminio-Ponte Milvio, la cui esperienza verrà raccontata in *Il mio cuore a Ponte Milvio* (1954). In quanto caposettore del PCI organizzò la linea d'azione e prese parte a diversi episodi di agitazioni di quartiere fino alla liberazione di Roma. E di queste azioni di resistenza rimane traccia nel libro sopraccitato. Pratolini decise di partecipare attivamente alla Resistenza rispondendo alla voglia di prendere parte ad un evento storico irripetibile, e che lo scrittore visse, come molti della sua generazione, come un'esperienza di cui fosse necessario parlare e raccontare, e che risultò essere anche il periodo più maturo di



Pratolini. Dopo quest'esperienza furono pubblicati, a pochissima distanza l'uno dall'altro, *Cronache di poveri amanti* e *Cronaca sentimentale*. E anche *Il quartiere*, romanzo iniziato da Pratolini nel '42.

Finita la guerra Pratolini svolse il lavoro di insegnante a Napoli per qualche tempo, fino al 1950, e poi decise di stabilirsi definitivamente a Roma. E questa nuova esperienza romana risultò essere l'occasione per lo scrittore di collaborare con il mondo del cinema, allora molto vivo e ricco di fermenti; molti libri di Pratolini divennero infatti soggetti cinematografici. Scrisse sceneggiature per Rossellini e Visconti nel momento più attivo della corrente culturale neorealista e su queste collaborazioni scrisse *Per un saggio sui rapporti tra letteratura e cinema*, pubblicato da "Bianco e Nero" nel giugno del 1948.

Dedicandosi poi completamente al lavoro narrativo, pubblicò negli anni seguenti la tetralogia composta da: *Metello*, *Lo scialo*, *Allegoria* e *Derisione*.

Queste ultime esperienze letterarie, a partire da *Metello*, con il quale vinse il Premio Viareggio nel 1955, fino a *Allegoria* e *Derisione* subirono diverse critiche, delle quali Pratolini sembrò non preoccuparsi definendosi consapevole di non essere un "autore di consumo".

Nel 1957, gli fu assegnato, per la sua opera narrativa, il Premio Antonio Feltrinelli da parte dell'Accademia dei Lincei, che confermò il successo pubblico dell'opera pratoliniana. Nel 1976, *Lo scialo*, viene ristampato nella collana "Oscar" Mondadori, dopo essere stato interamente riscritto dall'autore; e nel 1978 è ristampato nella collana "Scrittori italiani e stranieri". Nello stesso anno viene realizzata una trasposizione cinematografica del suddetto romanzo. Intanto, nel 1977, era stata pubblicata anche una riedizione del *Metello*. Nel 1951 si trasferì definitivamente a Roma, dove nel 1985, pubblicò quattro raccolte di versi in un unico volume: *Il manello di Natascia*, anche titolo del volume, *Città dei miei trent'anni*, *Gli anni della senescenza* e *Ora che s'è fatto silenzio*. Quest'ultimo volume all'apparenza appare come un romanzo scritto in versi. Morì nel 1991 all'età di settantotto anni.

### 3.1 *Cronache di poveri amanti*

La spinta del neorealismo nel dopoguerra coincide con il culmine dell'evoluzione artistica e sentimentale di Pratolini; lo scrittore si apriva coscienziosamente alla realtà storica, trasformandola in fonte d'ispirazione. Già in una delle sue opere precedenti, il *Quartiere* erano trattate tematiche neorealiste: la povera gente, il tema della resistenza, la nuova realtà politico-sociale italiana.

Ma è con *Cronache di poveri amanti*, pubblicato nel 1947, che la direzione della letteratura pratoliniana si precisa, ovvero, assume i toni di una letteratura nazional popolare, alla scoperta della ricchezza morale e spirituale del popolo.

In fondo, si trattava di un mondo che Pratolini conosceva bene, lui stesso ne faceva parte; era l'ambiente in cui era nato e cresciuto, e con la Resistenza lo scrittore sentì risvegliarsi in lui il senso delle proprie origini popolari.

Ma se in questo romanzo, come nel *Quartiere*, è possibile rintracciare una nota autobiografica ( "Poiché, io ho abitato in via del Corno. Il ragazzo che appare nell'ultimo capitolo del libro e che si chiama Renzo sono io"<sup>40</sup>), allo stesso tempo si può notare come questo autobiografismo sia molto diverso: nel ricordare Pratolini non sfocia nel lirismo, e i rapporti tra scrittore e realtà non sono condizionati dai sentimenti, ma la memoria in questo caso serve a procurare un soggetto da rappresentare. L'approccio è dunque più realistico, e lo scrittore indaga nel mondo fiorentino cogliendo sia gli aspetti fortemente negativi, sia le qualità positive: il senso di solidarietà e comunità, il senso dell'amicizia, l'amore.

Alcuni critici, come Asor Rosa, negano questo passaggio dal lirismo al realismo:

la liberazione dall'intimismo non ha significato per Pratolini conquista della realtà. Il suo realismo, nelle *Cronache*, è piuttosto partecipazione lirica, vagheggiamento affettuoso e commosso di una realtà modesta e minore, che si solleva talvolta a un tono non artificioso di esaltazione epica.<sup>41</sup>

Tuttavia, a mio parere, il cambiamento appare evidente e lo scrittore non guarda più la realtà allo stesso modo: non vede la sua materia, e cioè la realtà, come dominata dal bene o dal male, visti come simboli astratti, né dominata da ideologie preconcepite, ma piuttosto, vede queste forze e queste ideologie incarnate in quelle che sono le piccole lotte quotidiane. Ecco perché a differenza delle altre opere pratoliniane, nelle *Cronache* le vicende sentimentali dei protagonisti non restano fini a se stesse ma si intrecciano in un

---

<sup>40</sup>Intervista di Pratolini per la rivista "Cinema Nuovo", n. 20, 1 ottobre 1953.

<sup>41</sup>A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Saponi e Savelli, 1965.

affresco epico corale, potremmo dire di tipo verghiano. Si tratta di moltissime vicende che prendono forma singolarmente ma arrivano poi a costruire un mondo, un quadro generale, una realtà vera e propria:

Via del Corno, e più vastamente Firenze, intese come luogo deputato, dissi, come “il paese dell’anima”; e rappresentate in un romanzo che vi si proponeva di valicarne le mura, a testimonianza, se vuoi riduttiva, ma riduttiva per l’ambizione di renderla maggiormente esemplare, di un’epoca terribile e oscura in cui tuttavia sussistevano uomini liberi magari costretti ad espatriare, o imprigionati. E in cui, tra inganni e miseria nera spesso, si perpetuavano i sentimenti e l’amore.<sup>42</sup>

In questo microcosmo di Firenze, via del Corno, in realtà il destino di molti personaggi è segnato dalla lotta contro il fascismo, tanto che la crescita umana e spirituale di ogni protagonista è raggiunta tramite quest’esperienza. I protagonisti del romanzo, vivono ogni giorno questo destino di lotta non perdendo di vista quei valori che concedono loro di credere nella forza dell’amore, visto anche come amore per la vita, che procede inesorabile, (“Teniamo invece presente che la vita deve essere vissuta ora per ora, un giorno dopo l’altro, e settimane e mesi ed anni che si rincorrono”<sup>43</sup>); nella solidarietà, che li lega l’un l’altro ad un destino comune. Ed è proprio da questi valori che molti dei protagonisti raggiungono un incentivo all’azione.

Il senso di solidarietà che unisce i cittadini di via del Corno, li muove verso comportamenti comuni e dona un senso alle loro azioni, le singole menti si fondono in un’unica “coscienza di classe”. A causa della struttura del libro e di questo intrecciarsi degli eventi non è facile riportarne la storia, perché, come abbiamo già accennato, ogni avvenimento s’intreccia agli altri in una visione corale che dilata ogni motivo individuale. L’incontro di questi personaggi e l’intrecciarsi delle loro vicende sarà il punto focale del mio studio tematico, poiché solo in questo modo, attraverso l’interazione e lo scambio tra i personaggi si arriverà, nella comunità di via del Corno, alla formazione di una maturità collettiva.

Il libro, diviso in tre parti si apre con uno sguardo d’insieme su via del Corno, siamo ormai al crepuscolo, e la via, descritta come un “oasi racchiusa tra due fondali” sta per addormentarsi. La parentesi notturna è molto breve, le sveglie cominciano a suonare molto presto e inizia la presentazione dei personaggi. I protagonisti sono moltissimi, appartenenti alla classe artigianale fiorentina o al sottoproletariato, tra di essi vi è gente onesta come Corrado, il maniscalco, detto Maciste, un comunista, “ardito del popolo” nel 1919, come Ugo che ora è venditore ambulante di frutta, e molti altri: il ciabattino Remigio Staderini,

---

<sup>42</sup>M. Talli, “Intervista a Vasco Pratolini”, *Paese Sera-Il Nuovo Corriere*, 3 ottobre 1975, p. 2.

<sup>43</sup>V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 2004, p. 470.

Bruno il ferroviere, Mario il tipografo, i coniugi Beppino e Maria Carresi, Antonio il terrazziere, Cecchi lo spazzino, Ilarione Quagliozi, detto Revoir, venditore ambulante di dolci, Margherita, la moglie di Maciste; e ancora i quattro “Angeli Custodi” di via del Corno: Aurora, Milena, Clara e Bianca. C’è poi anche chi si occupa di mestieri e faccende disoneste: Nanni, ladro e spia, Giulio, di professione ebanista ma in realtà è un ladro anche lui; le prostitute Elisa, Olimpia, Rosetta, Ada, che usano l’albergo di Gaetano Ristori. Poi ci sono i fascisti: lo squadrista Carlino Bencini, e Osvaldo Liverani. Al di sopra di tutti i personaggi è collocata la Signora, che si serve della domestica Gesuina, e di altre donne di servizio, e cerca di controllare la vita dei cornacchiai.

Nella prima parte (cap I-IX), Pratolini poco alla volta comincia a dipanare la matassa degli eventi, che coinvolgono diversi personaggi, e inizia dunque a mostrare la complessa trama dei rapporti umani, sentimentali e politici che scandisce la vita di ognuno di loro. Sono proprio le vicende politiche e sentimentali che ci permettono di conoscere l’ambiente di via del Corno, poiché il destino collettivo, come ho accennato, è legato a queste.

Delle vicende politiche veniamo subito a conoscenza della lotta tra fascisti e comunisti: l’agguato a Maciste da parte di Carlino, l’azione cospiratoria di Maciste, di Ugo e della loro cellula in cerca di una nuova strategia in attesa dell’approvazione delle Leggi Speciali, l’aggressione ai danni di Alfredo condotta dagli squadristi; e infine i vari dissidi all’interno di ogni gruppo politico: Maciste litiga con Ugo, accusandolo di avere un comportamento ambiguo, Carlino con Osvaldo a causa delle divergenti opinioni sulle tattiche squadriste.

Le vicende sentimentali riguardano sia la nuova generazione di via del Corno, dunque i legami tra Bruno e Clara, Mario e Bianca, Alfredo e Milena, che la vecchia generazione, che spesso si lega con la nuova: Nesi e Aurora, o meglio il triangolo Nesi, Aurora e Otello, la Signora e Gesuina, Liliana e la Signora.

È nella seconda parte (cap. X-XV), che si trova l’evento centrale del libro, la Notte dell’Apocalisse. Una sera del 1925, Ugo, ormai ravvedutosi del suo comportamento, avvisa Maciste della retata che i fascisti stanno preparando a scapito di alcuni compagni, il maniscalco, assieme ad Ugo, vorrebbe avvisarli e parte, diretto verso le case dei compagni. Ma la corsa si conclude con la morte di Maciste. Ugo, invece, rifugiatosi presso la Signora, viene curato da Gesuina, della quale poi si innamora. I fatti della Notte dell’Apocalisse rendono evidente la solidarietà che lega tutti gli abitanti di via del Corno, e rappresenta un momento di maturazione per la generazione dei giovani.

Nella terza parte (cap. XVI-XXV), Carlino, considerato innocente per la morte di Maciste, assume un atteggiamento dominante, poiché ormai il fascismo si è imposto in tutta la

nazione. Gli esponenti della Resistenza sono ormai morti (Maciste), in prigione (Ugo), o si sono allontanati dalla città (Mario e Milena). Tuttavia, in via del Corno, la vita sembra proseguire normalmente con i suoi pettegolezzi e tutta una nuova serie di relazioni sentimentali: Mario ha lasciato Bianca, ed è ora con Milena, la vedova di Alfredo; Liliana ha abbandonato la Signora per Otello, che ha lasciato a sua volta sua moglie Aurora; Bianca, dopo la delusione di Mario, si è innamorata di Eugenio, che lavora nella mascalcia di Maciste.

A conclusione del romanzo, ci sono ancora due eventi importanti: la Signora, ormai ridotta all'immobilità a causa di una paralisi e affetta da demenza senile, compra tutte le case di via del Corno e tenta di scacciarne gli abitanti; e poi l'entrata in scena della nuovissima generazione di via del Corno, del nuovo arrivato Renzo, e di Musetta, la sorella di Aurora, che appaiono ricchi di nuove speranze per il futuro, e apre un nuovo ciclo di vicende di cui questi giovani saranno partecipi.

L'ampliarsi dei temi trattati, l'approfondimento delle situazioni umane e sociali, la presenza di moltissimi personaggi, la coralità di molte azioni, ha richiesto una struttura narrativa cronachistica, come lascia intendere il titolo, ma solo a patto di legare quest'aggettivo al modo di procedere della narrazione; in questo romanzo, infatti, gli avvenimenti più disparati si sviluppano giorno per giorno, e così sono raccontati dal nostro autore, quasi come in un diario.

Tuttavia i singoli eventi non rimangono separati, ma si dispongono secondo uno sviluppo delle generazioni, le quali, pur nell'apparente ripresentarsi delle medesime circostanze, hanno una maniera diversa di affrontarle. E questo rapporto tra le generazioni risulterà altrettanto importante per la mia analisi.

Nelle *Cronache* è possibile rintracciare tre generazioni, quella dei padri, i vecchi cornacchiali, quella dei giovani ventenni e trentenni, la generazione di mezzo, e quella dei giovanissimi, Renzo, Giordano, Musetta, Gigi, Piccarda e Adele. E Pratolini vuole rendere evidente la progressiva crescita e maturazione della generazione di mezzo. I giovani, all'inizio sembrano ripetere la storia della più vecchia generazione, alle prese solo con i problemi sentimentali. Ma al contrario della vecchia generazione, che dopo un breve periodo di coscienza politica è tornata alla normalità, con l'avvento del fascismo i più giovani non potranno restare indifferenti, spinti, anche dalla pressione degli eventi, ad uno sviluppo della coscienza assai più rapido e precoce.

Assestatesi le iniziali avventure amorose, la nuova generazione (Ugo, Milena, Mario, Gesuina, Bruno) raggiunge un più alto livello di consapevolezza e arriva a poter affrontare

più coraggiosamente esperienze come il carcere, l'esilio o il licenziamento; e con questa maggiore consapevolezza, questa generazione raggiunge anche un maggior impegno politico.

La progressione in termini di maturazione umana e politica tra queste prime due generazioni è così evidente che guardando alla generazione dei giovanissimi, soprattutto nell'ultimo capitolo del colloquio tra Musetta e Renzo, si ha la sensazione che lo scrittore suggerisca lo stesso tipo di evoluzione, ma ancora con più precocità: i ragazzini hanno già legami amorosi e già si sente in loro la necessità delle scelte politiche, che saranno dapprima istintive, come l'avversione di Musetta nei confronti degli amici di San Frediano che si definisce un avanguardista, quando poi scopre che il suo centurione è Carlino Bencini, ma che poi si evolveranno in scelte fatte su basi ideologiche più precise, rispetto ai loro più vicini modelli.

Soprattutto tenendo conto che il libro fu pubblicato appena dopo la Resistenza, si può dire che le morti e le condanne subite dalla generazione di mezzo dei cornacchiai non vengono presentate come un conformismo nascente, nonostante l'apparente trionfo di Carlino, ma il maggior impegno politico di questa generazione, rispetto alla vecchia, vuole suggerire una crescita che verrà certamente confermata dalla generazione dei giovanissimi. Pratolini vuole dire che una nuova fase di maturazione umana e politica sta cominciando.

Dunque, da questo romanzo, al contrario di quanto sostenuto da alcuni critici<sup>44</sup>, non traspare una società immobile, ma semplicemente ci viene mostrata la realtà per quella che è, una società, che muta, ma non sulla base di un'ideologia fissa e prefissata, ma attraverso una naturale crescita. D'altra parte un proletariato fornito di una chiara coscienza di classe non è mai esistito in nessun luogo se non nella maniera in cui è descritto nelle *Cronache*, ovvero all'inizio come attività istintiva che poi gradatamente diviene, attraverso un processo di riflessioni e di esperienze quotidiane, consapevolezza:

La nostra gente, la più parte semianalfabeta, agisce ascoltando il proprio istinto, ed ha bisogno di simboli per accedere alle idee. Sbagliano o siano nel vero [...] alla data 12 Luglio 1926, nell'interpretazione dei cornacchiai Fascismo è Carlino, Antifascismo è Maciste. E per schierarsi spiritualmente dalla parte di Maciste, non hanno atteso la Notte dell'Apocalisse. L'assassinio di Maciste non ha fatto che dimostrare loro, tragicamente, che il loro istinto li guida sulla strada buona.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>Ad esempio, A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1973, pp. 59-60; oppure N. Sapegno, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1972, pp. 226-238.

<sup>45</sup> V. Pratolini, *op. cit.*, p. 467.

All'interno di questo ciclo generazionale sono contenuti dei "minicicli" riguardanti le esperienze private dei singoli protagonisti: spesso sono costituiti da esperienze dopo le quali la loro vita risulterà parzialmente diversa, il più delle volte arricchita da una maggiore consapevolezza.

E il processo di maturazione, come ho già detto, si svolge soprattutto nell'incontro con l'altro, con un collega (Mario e Maciste), con una donna (Ugo e Gesuina), con un amico (Mario e Milena).

Mario, è all'inizio del romanzo, il semplice ragazzo di Bianca, un tipografo. Venuto ad abitare in via del Corno, diventa inquilino del maniscalco, e si presenta subito come un ragazzo allegro e gioviale. Maciste, che prima di ospitarlo nella sua dimora, ha chiesto informazioni su di lui, ha ricevuto questa risposta:

Si era ricordato di un compagno tipografo che avrebbe potuto dargli notizie più precise. Che furono queste: "È un ragazzo diritto. Se lo aiuti fai un'opera buona. Gli potresti anche riordinare un po' le idee. È compito nostro che questi ragazzi non accechino finché hanno gli occhi per vedere". Maciste tornò a casa e disse a Margherita: "Fallo venire". (ON, p. 233)

Risulta evidente, da subito, il peso del quale la generazione più anziana si sente investita, uomini come Maciste si sentono in dovere di assumere il ruolo di educatore, e di influire sulla formazione delle giovani coscienze.

La sola preoccupazione del giovane Mario è, a questo punto del romanzo, la relazione con Bianca, e le sue tendenze politiche risultano ancora molto confuse; ma attraverso l'incontro e le discussioni con Maciste, e le esperienze di via del Corno (l'aggressione e la malattia di Alfredo, l'incontro con Milena, la morte di Maciste), il giovane Mario diventerà un comunista.

A rendere evidente lo stretto rapporto che per Pratolini intercorre tra la vita politica e quella sentimentale, le quali si influenzano vicendevolmente, bisogna ricordare che per Mario è altrettanto importante l'incontro con Milena, la moglie di Alfredo:

Così Mario costruiva il proprio carattere. Accanto ai colloqui con Milena, c'erano le sue conversazioni con Maciste, tenute, il più delle volte, viaggiando sul *sidecar*.

Il giovane, diventato più esigente con gli altri e con se stesso, incontra Milena e subisce un decisivo approfondimento delle sue emozioni. Allo stesso tempo, il maniscalco, continua a chiarire le idee del ragazzo e lo aiuta nella formazione della sua coscienza, come vediamo ad esempio in questo colloquio in cui, attraverso un procedimento maieutico, Maciste pone il ragazzo in contraddizione, fino alla presa di coscienza della verità:

Maciste aiuta il ragazzo a vedere chiaro nella propria coscienza. Lo fa, involontariamente, seguendo il più gesuitico dei modi, ma anche il più efficace. Lascia che il ragazzo si contraddica con le sue stesse parole, e da se stesso colga i propri dubbi. Egli lo rettifica quel tanto da mantenerlo "in carreggiata". Ma anche questi discorsi li tengono lontano da Margherita, che dopo l'aggressione subita da Alfredo sta continuamente in ansia per il marito. Maciste mette il *sidecar* a passo d'uomo, solleva gli occhiali sulla fronte, lascia cadere una parola:

"Sicché? Sei stato a trovare Carlino in Federazione?" gli disse la prima volta.

Mario addentò subito: "No, e nemmeno ci andrò. Non mi piace la sua figura."

"Ma è un fascista dei più accaniti!"

"Appunto per questo. È un facinoroso. L'idea è un'altra cosa!"

"Sentiamola, quest'idea..."

"È la rivoluzione, che voi altri rossi non siete stati capaci di fare."

"E chi ce lo ha impedito? Non ce l'hanno impedito i fascisti per caso?"

"Avete avuto paura delle guardie regie e dei carabinieri. Non puoi negare che i fascisti vi abbiano battuto proprio sul vostro terreno rivoluzionario!"

"Ma i fascisti non erano dalla parte dei carabinieri e delle guardie regie? Lui non è andato a letto col re?"

"Il re è un uomo di paglia. Per ora serve come elemento d'ordine. Pensa alla canèa che stava succedendo dopo il delitto Matteotti..."

"E chi l'ha ammazzato Matteotti?"

"Tu mi rispondi con delle domande. Dimmi se è vero o non è vero che il fascismo ha ristabilito l'ordine?"

"Sono io che ti chiedo; da chi era stato turbato l'ordine? E poi, questo Fascio: è ordine soltanto, è la stessa zuppa dei questurini, oppure no?"

"La rivoluzione è ancora in marcia. Se ne accorgeranno i signori padroni!"

"Chi la dovrebbe fare questa rivoluzione?"

"Il popolo, noi operai."

"Quanti sono, rispetto al totale, gli operai iscritti al Fascio, nella tipografia dove lavori?"

Mario si fece serio d'improvviso, come per una rivelazione improvvisa. E col disappunto di chi cerca una cosa e dopo averla tanto cercata se la trova davanti agli occhi, ed è allora incerto se sia o non sia, rispose: "Dieci su centottanta... Ma di quei dieci forse soltanto tre o quattro sono persone di cui ci si può fidare..."

E Maciste preme ancora la spada nella sua ferita: "E la tipografia di chi è?"

"Di un tale che la dirige assieme ai suoi tre figlioli e la cognata..." E già muovendo il passo da solo Mario aggiunse: "Fascisti tutti e cinque!"

Allora Maciste ritirò la freccia, gli diede una manata sulla schiena, affettuoso come un padre. Gli disse: "Su, Nano! Vogliamo fare questa volata?"

E quando già il *sidecar* era lanciato, col vento che gli riempiva la bocca, Mario gridò:

"È un discorso che dovremo ripigliare!"

E Maciste a lui: "Non mancherà l'occasione..."

Abbassò lo sguardo sul suo volto alzato, e gli sorrise, mascherato dentro il suo casco e gli occhialoni neri. (ON, pp. 235-237)

L'incontro tra Mario e Milena, poi, non solo sarà vantaggioso per il giovane ma anche per la ragazza, che dopo un periodo di incosciente tranquillità come moglie di Alfredo, decide di iniziarne uno, pieno di difficoltà con Mario, sicura e forte di una nuova coscienza di sé e della situazione politica.

I primi dialoghi tra i due giovani presentano una figura di Milena fanciulla alla quale la vita ha aperto gli occhi:



“Si è scelto un cattivo consigliere” ella disse: “Io stessa sto appena aprendo gli occhi da un sogno che comincio il giorno in cui nacqui. Mia madre si fa un vanto di avermi allevata nella bambagia. E io mi accorgo che la bambagia aveva fasciato tutti i miei sentimenti. Forse anche il cuore. Ora, la disgrazia capitata ad Alfredo, mi ha espulso dal guscio all'improvviso. È come se vedessi il mondo per la prima volta. Sapevo che c'era il male, che c'erano i buoni e i cattivi, ma buoni erano ancora per me maghi e fate, come da bambina. E i cattivi orchi e draghi. Non concepivo che il male fosse una cosa di questa terra. Tutte le persone che vedevo credevo pensassero come pensavo io...” ; [...] Milena continuò : “Ora invece tutto si è rovesciato. Vedo orchi e draghi dappertutto. In me stessa per prima. Mi sembra di essere cattiva con Alfredo, di non prestargli abbastanza attenzioni, di non soffrire abbastanza per quanto lui soffre” (ON, pp. 231-232)

Questo dialogo rappresenta il momento di crisi della giovane donna, e l'inizio del cammino verso la maturità accanto al personaggio di Mario, cammino che la porterà verso la scelta decisa e coraggiosa di allontanarsi da via del Corno assieme a lui. Il momento che li unisce definitivamente è il momento della morte di Maciste, la Notte dell'Apocalisse. I due infatti si ritrovano a vegliare sul cadavere del maniscalco assieme, e da quel momento si sentiranno uniti per sempre:

Il *sidecar* bruciava ancora. Il crepitio delle fiamme era la sola, viva presenza sulla piazza, dove il vento si levava a folate e la luna appariva e spariva dietro le nubi. Mario e Milena si azzardarono fuori dalla sacrestia. Maciste ebbe due amici che lo vegliarono, nelle prime ore del suo lungo sonno. (ON, p. 286)

Fino al momento del confronto finale, nel quale i due giovani si renderanno conto del cambiamento al quale sono arrivati, insieme, e della maturità finalmente ottenuta e raggiunta. Capiranno di aver scoperto nuovi valori e di essersi arricchiti a vicenda:

Entrambi stasera hanno dimenticato di essere attesi: Milena dalla madre, Mario dagli amici. [...]

“Perché non contraccambio apertamente il tuo affetto? Tutto mi spinge verso di te. Non mi spaventa né il giudizio del mondo né, ciò che più conta, il dolore che proverà Alfredo, anche se questo peserà sempre su di noi come una colpa. Ciò che mi trattiene, e non mi farebbe essere tua come vorrei essere, è ancora lo stesso dubbio. Se non fosse accaduto nulla, se Alfredo fosse ancora sano, e io dietro la cassa della pizzeria, sarei stata capace di abbandonare tutto per seguirti? Tu mi rispondi: no, siccome, tu dici, allora io ero una Milena diversa e le nostre strade non si sarebbero mai incontrate. Ma io sono ancora la stessa Milena, non ho cambiato viso!”

“Sei cambiata dentro di te. Tu stessa lo riconosci.”

“Dunque, in origine, tu ed io non eravamo destinati l'uno all'altro. Il nostro affetto è sbocciato dalla disgrazia! E io temo che noi possiamo portarci dietro questo dolore tutta la vita. Se potessi invece pensare che la Milena di allora ti avrebbe dato ascolto lo stesso, sarei sicura che al nostro avvenire è riservata anche un po' di gioia. Perché io, allora, ero felice, sai? Come lo è adesso Clara, e come lo sarà sempre. Anche nella disgrazia.”

“Eri felice come è felice chi sta con gli occhi chiusi e non li aprirà mai perché non li può aprire. Per cui si accontenta del proprio orizzonte. Come Clara, infatti... Ma se nella tua vita c'è qualcosa di fittizio è proprio nel periodo precedente, non in quello che stai vivendo. Lo stesso è accaduto a me. [...]

Riflettendo mi sono convinto sempre più che non a caso il mio affetto per te è cresciuto via via che Maciste apriva a me gli occhi... E quella notte quando davanti a Maciste morto io ti tenevo stretta come per farti passare il tremito che ti aveva preso, tenendoti stretta era anche il mio tremito che cercavo di far cessare. Allora cosa capii? Che tu ed io eravamo la stessa cosa. Che non avrei potuto più abbracciare né Bianca né nessuna altra donna.”

“Anch'io!” [...] ella disse, “e mi piace tutto di te: come sei e come non sei. Ho paura di aggiungere altro dolore a quello che hai già, e a quello che ti aspetta”.

“Mi fai coraggio, invece! E poi? Che dolore mi aspetta? Puoi chiamare dolore vendicare la morte di Maciste?” [...]

Ella disse: “Ti ricordi il nostro primo colloquio sotto il muro della casa in costruzione? In quei tempi io ero come uno che si rialza di sotto le macerie, dopo un terremoto dove ha perso tutti e tutto. Fino ad allora io ero vissuta nella bambagia. Non che non capissi, ma era come se non volessi capire [...] Ero come una bambina che sa di dover star zitta e lasciar fare i grandi. Dalla mano di mia madre, ero passata nella mano di mio marito e mi lasciavo guidare. Ora, dopo la disgrazia di Alfredo, mi trovai d'un tratto a dover camminare da sola. [...] Mi resi conto che nulla di quello che mia madre e Alfredo mi avevano insegnato, mi serviva. Fu come se mi accorgessi che tutti e due mi avevano tradito. È una parola grossa, ma significa quello che pensavo in quel momento. Poi tornai a volergli bene, magari a volergliene di più, ma non più come prima. Era, come dirti? Un affetto di protezione. Mi apparvero loro i bambini da tenere per mano, e da stare attenta che si facessero male il meno possibile, in mezzo a tutti i pregiudizi, le paure, le scomuniche che si mettevano essi stessi tra i piedi. Avevo scoperto il lato brutto della vita, e tutto mi appariva brutto. Ti parlai di Draghi e di Orchi, se ricordi. Ero ancora traballante, ma avevo preso una decisione che mi accompagnerà, spero, tutta la vita. Quella di non mentire più con me stessa. Tuttavia stavo per cadere da un eccesso nell'altro. Sarei diventata una cinica, di quelle che non credono più in nulla e finiscono aride come un pozzo asciutto, se non avessi incontrato te” (ON, pp. 390-395)

Questa graduale presa di coscienza prosegue fino al raggiungimento della maturità completa di Milena, come donna e al riguardo della situazione sociale e politica che la circonda; e infatti la giovane decide di allontanarsi assieme al suo innamorato, in fuga, perché ricercato dai fascisti.

“Non sei più Milena, se ti disperì.”

“Sono Milena, sono!” ella disse, con il tono che richiamava una carezza: “Ed ho già deciso di accompagnarti.”

Egli fu sorpreso, entusiasta. Poi rifletté e disse che glielo proibiva. Ma debolmente, quasi, anche se così non era, per un eccesso di scrupolo.

“La mamma impazzirà dallo stare in pena, non vedendoti tornare.”

“Mario, ti ripeto: ho già deciso!”

“Sono più di trenta chilometri...”

“Ti ho detto di avere già deciso!” E la sua voce era sempre meno una carezza.

Così, l'uno accanto all'altra, tenendosi per mano, imboccavano poco dopo la salita di San Gaggio. [...] E tacevano, perché Mario aveva ricordato Maciste, lo sgomento di quella notte che li aveva rivelati a loro stessi. Inconsciamente capivano che parlare significava arrestare con il peso della voce il corso dei loro pensieri e sentimenti che si svolgevano uguali, con figurazioni identiche, identiche suggestioni. Capivano che parlare avrebbe significato tacere qualcosa che le parole non si adattano ad esprimere: avrebbe voluto dire tradirsi, l'un l'altro, un poco. [...] Milena disse: “È passato un anno! L'estate scorsa stavo affacciata alla finestra di cucina, nella mia casa delle Cure,

finché non vedevo cadere una stella, per esprimere un desiderio. Desideravo un bambino! Forse ero più buona.”

“Eri soltanto più felice, io credo” egli disse.

“Forse” ella disse, e si accosto a lui stretta.

Egli disse: “Un anno fa anch'io ero più felice. Eppure non sapevo che esisteva Maciste, non sapevo che esistevi tu, e che esisteva via del Corno me lo diceva Bianca, ma io la pensavo come una strada come le altre. Non c'ero mai passato prima di allora. Una sera volli venirci apposta, come un passante qualsiasi. Ma non mi fece nessun effetto. Bisogna viverci per capire cosa sia!” (ON, pp. 476)

Un altro personaggio attraverso il quale viene introdotto il tema della politica, è Ugo; e anche lui, subisce un'evoluzione nella sua coscienza, sempre grazie a Maciste, e poi in seguito all'incontro con Gesuina. Ugo, il fruttivendolo, durante la riunione coi compagni che cercano di riorganizzare la cellula del partito, nell'attesa di direttive precise e delle Leggi Speciali, introduce esplicitamente nel romanzo l'argomento politico, attraverso i suoi discorsi appassionati:

Anche ridotti a un decimo, saremo sempre abbastanza. Ricostituiamo gli Arditi del Popolo! È vero o non è vero che i nostri guai sono cominciati da quando si sono sciolti gli arditi? Noi ci siamo sciolti e i fascisti ci hanno legato!... Tutti i ricchi e i borghesi sono passati dalla parte dei fascisti, e i preti hanno alzato la tonaca e li benedicono. Sono forse cose nuove? Ha detto che siamo rimasti in pochi e che il popolo non ha una coscienza di classe sviluppata. Voleva dire che il popolo non ha paura dei preti e dei signori? Certo finché saranno i preti e i signori a dargli da mangiare!

In seguito, lui e Maciste hanno dei problemi e Maciste lo allontana dai compagni. Poco prima della Notte dell'Apocalisse, però, il compagno Tribaudo rammenta a Maciste i valori della tolleranza e del perdono, che devono essere sempre vivi tra i compagni e a proposito di Ugo dice:

“Ti sei dimenticato di quell'ortolano: Ugo, come si chiama di cognome?”. Maciste aveva risposto fra i denti: “Quello è perso”. Tribaudo era intervenuto: “Un compagno non si perde mai, salvo i casi di tradimento. Il momento è difficile e plausibili le debolezze. Dobbiamo fare opera di persuasione...”.(ON, p. 257)

Anche Ugo, nello stesso momento, decide di tornare sui suoi passi, durante una notte passata assieme a Osvaldo Liverani, un fascista dell'ultima ora, ha scoperto della retata a danno di alcuni compagni, e subito decide di informare Maciste, mosso dal più sincero sentimento di pentimento e solidarietà. Una volta riappacificatosi con il compagno decide di partire assieme a lui, in una corsa contro il tempo per avvisare i compagni designati come vittime della spedizione punitiva fascista.

La corsa a bordo del sidecar, come abbiamo visto, si concluderà con la morte di Maciste, Ugo sarà ferito, ma quest'esperienza, costituirà per lui, com'è stato per Mario e Milena, il punto di svolta della sua coscienza. Ugo non potrà più tornare indietro, dopo la Notte

dell'Apocalisse, e continuerà il suo cammino politico, in maniera sempre più matura e attraverso azioni sempre più concrete.

Ugo, dopo essere stato ferito, corre a nascondersi e, entrato in un palazzo, quello della Signora di via del Corno, incontra Gesuina, che lo fa entrare, invitandolo a restare fino alla guarigione.

Gesuina, ha già in sé, l'istinto e la voglia di ribellarsi alla prigionia in cui è costretta, ormai da anni dalla Signora:

Lo percepiva adesso, infreddolita e stanca, sotto le coperte che le pesavano senza riscaldarla. Più volte, nel corso della notte, aveva formulato il proposito di abbandonare la finestra, di dichiararsi seccata: la sorte di Ugo e di Maciste era l'ultima cosa che le stesce a cuore. E tuttavia ella sentiva alle sue spalle lo sguardo della Signora, la sua voce, fioca e penetrante, che ancora la soggiogava, impedendole di trasgredire a un suo ordine, di mancare a un suo desiderio. Sarebbe stato il suo primo gesto di ribellione, ed avrebbe dovuto essere esplicito, decisivo. [...] Adesso l'incapacità di questa reazione la tormentava, come un rimorso per il delitto perpetrato contro la propria persona. Ella capiva che non avrebbe mai avuto la forza di attuare il suo proposito, di abbandonare la Signora, di andarsene... (ON, p. 291)

Ma questa voglia istintiva diventa sempre più concreta in seguito all'incontro con Ugo. I due finiranno per legarsi sempre più intimamente e le riflessioni del giovane, coinvolgeranno la giovane donna fino a farla diventare la sua amante e la sua compagna di attività politica.

Ugo, allo stesso modo di Maciste, pone domande a Gesuina, mettendola in crisi e facendola riflettere in modo che si renda conto della verità e diventi cosciente della realtà politica e sociale che li circonda:

“Lei parla col cervello della Signora! Provi a parlare col suo!”

Ma accadde l'inatteso. Gesuina non si risentì. Disse, anzi, una cosa che lo lasciò riflettere e gli dette di nuovo la speranza ch'ella lo avrebbe aiutato.

Disse: “Si sbaglia. È esattamente col mio cervello che sto pensando.” [...]

E fu allora, teoricamente nel momento più opportuno, ch'egli arrischiò la domanda che gli stava a cuore: “E riguardo alla politica” disse “anche per lei, come per la Signora, rossi e neri sono la stessa zuppa?”.

Gesuina gli rispose con la medesima spontaneità: “Fino a ieri, forse sì” ella disse: “Ma se i neri fanno di queste cose, significa che sono i rossi ad avere ragione”. Ed aggiunse: “Maciste era l'unica persona di via del Corno ch'io stimassi”. [...] Ella capiva, così dicendo, che il proprio giudizio su Maciste era un giudizio postumo, nato in lei dalla meditazione degli ultimi tempi, e quasi per reazione all'atmosfera di curiosità e d'intrigo a cui la Signora l'aveva abituata. (...) Fu pensando alla verità confusamente rivelata dalla morte di Maciste, in quelle ore trascorse nell'oscurità della camera, in compagnia dell'amico di Maciste, che ella guardò a Ugo come all'amico di un uomo ch'era nel giusto e nel vero, e che quindi doveva avere in sé qualcosa di giusto e di vero. Si dispose ad ascoltarlo, ad interrogarlo con fiducia, ad accogliere l'amicizia ch'egli le offriva. La mano, forse, ch'ella attendeva per varcare la soglia stregata della casa della Signora. (ON, p.321-322)

Gesuina abbandona infine la casa della Signora e, assieme a Ugo, una volta riconosciuti i propri errori, conquista una nuova moralità; di conseguenza i due sentono la necessità di una maggiore partecipazione all'attività politica e di una maggiore consapevolezza dell'ideologia che professano. A questa consapevolezza seguono "attacchi di ascetismo" che portano i due alla decisione di tornare ad essere degli operai, rivelando la loro definitiva coscienza di classe:

Ugo aveva detto: "Io che mi batto per la causa dei lavoratori, che mi riempio la testa, e la riempio agli altri, di proletariato, di capitalismo, di sfruttati e sfruttatori, come privato cittadino cosa sono? Un commerciante! Uno che, sia pure in piccolo, vive di ciò che gli rende il suo denaro. Uno che aspetta in piazza il contadino per comperargli la roba che questi ha maturato con il suo sudore. Roba che io pago quattro e rivendo a sei! Che razza di lavoratore sono? Cosa produco? Io che avevo un mestiere nelle mani, l'ho abbandonato, ormai non mi vergogno più a dirlo, perché guadagnavo poco!". Di mestiere egli era vetraio, e malgrado il fonditore lo burlasse e lo chiamasse "mistico" e gli dicesse che anche in ciò scappava fuori la sua punta "estremista", e poi gli diceva: "finirai col farti frate!", Ugo aveva deciso di riprendere il proprio mestiere. [...] Gesuina sarebbe entrata al Cartonificio delle Cure, ove c'è sempre richiesta di mano d'opera, poiché la paga è infima. (ON, pp. 426-427)

E nel momento in cui Ugo sarà arrestato, a causa della sua partecipazione alla lotta clandestina, Gesuina dimostrerà definitivamente il cambiamento; la donna non cederà allo sconforto, e nonostante la sensazione di violenza, di smarrimento che Gesuina prova vedendo i poliziotti mettere a soqquadro la sua abitazione e portare via Ugo, la donna non dimenticherà di essere una compagna, e il suo primo pensiero sarà quello di avvisare gli altri. Anche lo stile della pagina conferma il cambiamento di Gesuina, se la prima parte è dedicata alle sensazioni della donna, e appare prolissa e dettagliata, il pensiero di avvisare gli altri compagni sarà riassunto in una breve sentenza, che mette in risalto la risolutezza della protagonista, frutto della maturazione ormai avvenuta:

Ella si sentì ferita, fisicamente, come se quelle parole le fossero entrate nel cuore una ad una "come aghi". Fu sul punto di piangere. Ma non doveva perdere la testa. Appena essi se ne furono andati, suo primo pensiero fu di avvertire i compagni. Anzitutto Mario. Nel timore di essere pedinata fece un lungo giro sul tram dei Viali, prima di raggiungere la tipografia. (ON, pp.430-431)

Non bisogna dimenticare, poi, che Pratolini mira ad una tipicità "corale"; allo scontro di carattere romantico tra l'individuo e il mondo esterno sostituisce quello tra la collettività e la forma di oppressione del momento. Protagonista è dunque tutto l'ambiente di via del Corno, pur nella varietà dei personaggi e la particolare umanità che li contraddistingue:

Non ci sono personaggi meno importanti o più importanti; se importanza maggiore può esservi è quella che ad essi il vicolo riconosce per una loro virtù intrinseca o per una loro forza nascosta. Saranno in luce o in ombra a seconda dei fatti, ma sempre partecipi della vita del vicolo. Il vicolo è sempre il centro di questa realtà umana.

La vera protagonista del romanzo è dunque la strada: via del Corno; ed essa ha una sua vita, una sua personalità e sensibilità. Nessun avvenimento sfugge agli abitanti, e in questo modo la coralità si fa più evidente, poiché esprime, in molti casi, lo spirito di solidarietà e di comunità dei protagonisti, come durante la Notte dell'Apocalisse, o durante la fuga di Mario e Milena:

e quanto parlare tra usci e finestre allorché Fidalma scoperse Mario e Milena a braccetto sui viali! Milena, vedova da pochi mesi, con ancora il lutto addosso! Una vergogna! Uno scandalo! E proverbi, e croce addosso! Ma è bastato che sere fa i poliziotti venissero a cercare il tipografico perché i sentimenti cambiassero come si volta la mano dal dorso sulla palma. Ora, sulla palma della mano c'era Mario. E ciascuno, col cuore affannato e la persona riparata dietro gli infissi e sulle soglie, seguiva Milena che era sgattaiolata indifferente sotto gli occhi delle guardie, e certo correva ad avvertire Mario che doveva trovarsi ancora al lavoro. E le bocche tacevano, ma il pensiero era uno: "Corri, Milena, corri!" (ON, p.472)

Tuttavia questa dimensione corale non elimina, come abbiamo visto, l'individualità di ogni personaggio. L'individuo diviene il luogo d'incontro del pubblico con il privato, del sentimento e dell'ideologia, della passione e della razionalità.

Pratolini scrisse *Cronache di poveri amanti* subito dopo la liberazione, e questo è un dato che bisogna tener presente per capire il significato del libro, che rappresenta dunque un inno alla vittoria conquistata su un nemico vinto dopo tante sofferenze. Maciste più che un comunista ideologicamente delineato è un eroe positivo solo momentaneamente sconfitto.

Il romanzo non ha una vera e propria conclusione, resta aperto nell'animo del lettore e come teso verso un futuro imminente; è sotto questa prospettiva che bisogna leggere il dialogo tra Renzo e Musetta, durante il quale si ha l'impressione che tutto stia per ricominciare.

Si potrebbe dire dunque, che infine la protagonista del libro è la vita stessa, con il suo continuo e apparentemente identico moto inarrestabile. È un romanzo portavoce del grande ottimismo del periodo, ritratti della classe operaia fiorentina che attraverso un processo di liberazione sta acquisendo coscienza di sé; vi sono rappresentate infatti tutte le speranze e le aspettative e gli ideali del dopoguerra.

#### **4. La “Generazione di mezzo”<sup>46</sup>. Cassola e Bassani precursori della crisi del 1956-1957.**

Gli autori di cui mi occuperò in questa seconda parte, Carlo Cassola e Giorgio Bassani, possono essere considerati due tra i precursori di quella crisi ideale, morale e stilistica che intorno al 1956-1957 colpì ampia parte della letteratura italiana. Per molti degli scrittori della “generazione di mezzo”, per i quali l’esperienza della Resistenza aveva costituito un momento decisivo, fondamentale per il loro sviluppo culturale e letterario, questi anni rappresentarono, invece, un momento di inquietudini, insoddisfazioni e ripensamenti, vissuto attraverso uno stato d’animo piuttosto contraddittorio, a causa della messa in crisi di alcuni valori precedentemente visti come fondamentali. La Resistenza era vista, ormai, come una rivoluzione mancata, il dopoguerra come un periodo di involuzione politica e sociale, gli ideali antifascisti, per cui si era parteggiato durante e dopo la Liberazione, non avevano trovato, infine, uno spazio di applicazione nella società italiana; risultava difficile, quindi, trovare uno spazio di applicazione nella società italiana nonostante i vari tentativi svolti per stabilire un rapporto con essa.

L’idea unitaria della società italiana e dei suoi problemi che aveva fino ad ora alimentato i prodotti della letteratura e del cinema neorealista, incominciava a venir meno. Se nell’immediato dopoguerra, la narrativa italiana, sulla spinta di una nuova forza ideale e morale, e avvantaggiata da un periodo di rinnovamento sociale, era riuscita a ridurre il distacco tra i vecchi mezzi espressivi, la vecchia formazione e la nuova società, ben presto, molto prima del 1956-’57, e cioè all’indomani del 18 aprile 1948 e delle elezioni, si fecero avanti i primi segnali di crisi, che divennero sempre più evidenti dall’inizio degli anni cinquanta.

Bisogna legare questo cambiamento, questa crisi, alla spinta involutiva e restauratrice adottata nella società italiana dalle classi dirigenti, e che per molti scrittori fu la causa di un cambiamento, dell’apertura di una nuova fase letteraria.

La mancanza di una matura coscienza storica, di una cultura realmente temprata dalle esperienze della guerra e del dopoguerra, risultava sempre più evidente, e pertanto risultava molto difficile stabilire un rapporto vero tra la letteratura e la realtà.

---

<sup>46</sup> Per “generazione di mezzo” si intende quella cui, secondo la definizione di Niccolò Gallo, è “toccato in sorte di temprare una lezione culturale precedentemente acquisita, di saggiarne la vitalità nel quadro di una serie drammatica di avvenimenti”: la guerra, la Resistenza (in “Società”, settembre 1953, p. 403). Il concetto di generazione non si appoggia su una schematizzazione anagrafica, ma piuttosto deve essere inteso in senso storico, come cioè un raggruppamento di scrittori legati da analoghe esperienze di vita e cultura.

L'esperienza antifascista sembrava non essere stata vissuta fino in fondo, ma soltanto in un'accezione intellettuale e astrattamente moralistica, soprattutto in quegli scrittori venuti alla ribalta all'indomani della Liberazione. A contatto con i problemi più complessi della società italiana, quell'equilibrio che si era formato dall'aver affrontato, anche in termini di cultura, la guerra e la lotta antifascista, negli scrittori della "generazione di mezzo", di cui Bassani e Cassola costituiscono due casi tipo, entrava in crisi.

Una crisi che ovviamente intorno al '56-'57 toccò le sue vette più alte, poiché la sfiducia negli ideali antifascisti divenne una più generale sfiducia in una soluzione classista della società italiana. Tuttavia, sarebbe sbagliato intendere questa crisi solo come un momento negativo, poiché dietro al crollo dei vecchi ideali è possibile individuare un'esigenza e un tentativo, più o meno coscienti, di stabilire un diverso rapporto con la realtà; una volontà di superamento, a partire dalla tematica, della letteratura di guerra e di dopoguerra, per arrivare ad una partecipazione più diretta, e ad un rapporto più intimo e consapevole con la società italiana contemporanea, con i suoi nuovi problemi e istanze.

Nel percorso letterario degli autori è possibile rintracciare due momenti distinti: un primo momento di crisi passiva, di ripiegamento, di rinuncia e un secondo momento di ansiosa ricerca, accompagnato da un riesame consapevole del proprio curriculum letterario.

Nei racconti, romanzi di Cassola e Bassani tornano insistenti i dissidi originari, ma in un'accezione moralistico-elegiaca e nostalgico-moralista, nata dalla contrapposizione tra l'"età eroica" dell'antifascismo e del dopoguerra come completa involuzione politica e morale, tra un mondo di valori collettivi che si sente irrealizzabile e lo scandaglio della propria coscienza individuale.

Per una visione più generale del periodo, e per comprendere l'ampiezza del fenomeno, e come questa crisi abbia influito su autori molto diversi, bisogna ricordare che, ad esempio, il 1957 è l'anno in cui Pratolini scrive *Lo scialo*, un'opera che mette a nudo le contraddizioni della poetica pratoliniana; ed è anche l'anno in cui Natalia Ginzburg, dopo il romanzo *Tutti i nostri ieri*, costruito intorno alla guerra e alla lotta antifascista, ritorna ad esempio con il racconto *Saggittario*, incluso poi nella raccolta *Valentino*, ad una realtà piuttosto piatta e grigia di una città vaga.

Anche Manlio Cancogni, in *Odontotecnico*, affronta il problema dell'intellettuale di fronte al fascismo, arrivando a rimpiangere le "giornate libere ed esaltanti" dell'estate del '45, soprattutto se contrapposte alla routine del dopoguerra.



Bisogna anche ricordare che in questo clima generale, in questo stesso periodo<sup>47</sup>, fiorisce anche la produzione narrativa di argomento industriale e operaio.

In questa letteratura però il binomio crisi-ricerca agisce nell'ambito della problematica viva e attuale, investendo i problemi della società italiana uscita dalla Resistenza e passata attraverso le lotte del dopoguerra.

In questo momento, il proletariato, che fino ad allora non si era riusciti a rappresentare quando compariva come il portavoce di una nuova civiltà e quando si presentava come protagonista rivoluzionario della società italiana, lo si sente vicino e familiare nel suo momento di cedimento, poiché è possibile attribuirgli le proprie, personali crisi, incertezze, debolezze, politiche e ideali ed anche perché lo si può spogliare dell'elemento politico e di classe e ridurre a oggetto di generica solidarietà sentimentale. Uno dei sintomi della più ansiosa ricerca all'interno dei nuovi problemi della società italiana, è proprio il tentativo di trovare un equilibrio con il mondo contemporaneo, di riuscire a colmare la frattura ancora presente tra i problemi del proletariato industriale e l'intellettualità italiana.

In questo senso, uno degli autori più agguerriti, tra quanti intorno al '56-'57 abbiano affrontato la problematica contemporanea, è Italo Calvino. Se si guarda alle sue opere è possibile comprendere il tentativo e l'impossibilità di possedere intimamente la realtà, rielaborarla dall'interno ed esprimerla in forme letterarie compiute.

Ad esempio, il personaggio dei due racconti *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*, esprime pienamente la crisi dell'intellettuale incastrato tra i falsi ideali della borghesia e l'incapacità d'impegnarsi politicamente, tra la coscienza delle piaghe della società italiana e l'inutile nostalgia per la guerra partigiana, sentita come un mito ormai lontano. Il faticoso tentativo di stabilire un rapporto con il mondo che sia diverso, dopo la rottura con il partito (in *La speculazione edilizia*), e l'incapacità a prendere coscienza fino in fondo delle contraddizioni della società capitalistica e l'evasione in un mondo fantastico non contaminato dalla civiltà industriale (in *La nuvola di smog*), la sua sincera passione morale e le sue debolezze ideali, e infine anche la fragilità, l'incompletezza del suo essere personaggio, non dominato criticamente dallo scrittore, ne fanno una figura emblematica della situazione a cui ho accennato.

---

<sup>47</sup> Le figure e i problemi del mondo industriale e operaio erano già apparsi anche prima, si pensi a Bernari, Bilenchi, Vittorini, Pavese, Pratolini. Ma solo ora si assiste ad una vasta e consapevole produzione ispirata alla fabbrica e alla città moderna. I rapporti tra industria e letteratura sono stati studiati in diversi saggi tra i quali: E. Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, ed. Bompiani, 1959; G. C. Ferretti, in "Il Contemporaneo", gennaio, 1960; Vari, in "Menabò 4" e "Menabò 5", Torino, ed. Einaudi, 1961 e 1962.

Si pensi poi a Cassola, che da *Fausto e Anna* in poi va distruggendo la struttura misurata e armoniosa del suo “racconto lungo”; o ad alcuni tra gli altri scrittori più giovani che si sentiranno in dovere di ripartire da zero, dal sondaggio psicologico e dell’indagine saggistica.

Queste brevi considerazioni serviranno a capire meglio gli autori che in questa seconda parte del mio studio mi propongo di analizzare: Carlo Cassola e Giorgio Bassani. Certo, questo discorso interessa un gruppo di autori ben più vasto rispetto agli esempi, visti sinteticamente in questo capitolo, ma per ognuno di questi autori sarebbe poi necessario un discorso particolare, considerando che i motivi ideologico-morali e che il binomio crisi-ricerca agisce e si risolve in modo completamente diverso per ciascun scrittore.

## 5. Carlo Cassola

### Cenni biografici

Il 17 marzo 1917 Carlo Cassola, nacque a Roma, da una famiglia di Volterra. Il padre, Garzia, era un militante socialista, cognato di Leonida Bissolati e redattore dell' "Avanti!" quando quest'ultimo ne era direttore. Appartenente ad una famiglia non credente, Carlo Cassola non ebbe un'educazione religiosa, e conserverà un'opinione fallimentare anche riguardo alla sua esperienza scolastica, elogiando sempre i lati positivi dell'essere autodidatti. "Scuola di criminalità, ecco cos'è la scuola oggi, non solo da noi, ma dappertutto. E la colpa risale alla cultura laica o religiosa che sia. A questa grande spacciatrice di droghe; a questo autentico oppio del popolo", scriverà nel 1969, ma riferendosi anche al suo periodo da studente. Di quegli anni Cassola ricorda che leggeva solo Pascoli, e ricorda soprattutto il disgusto per la letteratura, un disgusto che gli veniva dai classici e dal modo in cui gli erano proposti.

Solo dopo la scoperta degli scrittori contemporanei la letteratura cominciò ad apparirgli come una cosa viva, ma i contemporanei non sarà la scuola a farglieli conoscere, dovrà scoprirli da sé, al più con l'aiuto di qualche amico.

La scuola costituì, però, il campo per altre esperienze, altrettanto importanti e forse più impegnative. Nel suo stesso liceo c'erano i figli di Mussolini, e c'erano anche Ruggero Zangrandi e Mario Alicata. Zangrandi era forse il più intraprendente nelle iniziative sia giornalistiche letterarie che politiche; Cassola frequentava casa Mussolini come compagno di classe di Vittorio e collaboratore di una piccola rivista studentesca che si chiamò dapprima "La penna dei ragazzi" e, a partire dal 1934, con il nome "Anno XII", segnò la data dell'era fascista. Cassola collaborò a queste riviste, che avevano una diffusione nazionale, accanto ad altri giovanissimi che si sarebbero poi in qualche modo distinti nella vita nazionale, come Vincenzo Buonassisi, Paolo Cavallina, Luigi Compagnone, Danilo De Cocci, Iginio De Luca, Mario Ferrari-Aggradi, Lia Giudice, Amerigo Gomez, Ruggero Jacobbi, Franco Lattes (Fortini), Enzo Molajoni, Ugo Moretti, Carmelo Musumarra, Alfredo Orecchio, Geno Pampaloni, Esulino Sella, Luigi Servolini, Mario Spinella, Antonello Trombadori, Marcello Venturoli, Bruno Zevi, ecc.

Fu proprio nel numero del 10 gennaio 1935 di "Anno XIII" che Cassola ebbe il suo primo riconoscimento di scrittore, anzi di poeta. Ma la posizione di questi giovani, nonostante la collaborazione con Vittorio Mussolini, fu subito chiara: nel giugno 1935 si pubblicò il *Programma* di "Anno XIV" che avrebbe dovuto costituire "un foglio di battaglia, di

contenuto principalmente politico. Esso rappresenterà la fazione estremista del fascismo militante e interpreterà la volontà dei giovani di imprimere alla Rivoluzione fascista un ritmo accelerato”. Si parlava, di “un espansionismo ideologico, pacifico, antimperialista, antirazzista” che non era certo quello predicato e praticato da un regime che da lì a quattro mesi avrebbe dato inizio alla guerra d’Etiopia. Anche se le idee risultavano confuse, la presa di coscienza nei confronti del fascismo e la ricerca di una soluzione prendeva forma poco a poco.

Nel marzo 1933 Zangrandi insieme a Vittorio Mussolini (che presto si ritirerà) ed altri studenti aveva fondato un movimento che venne denominato “Novismo”; in aperta polemica con la corrente futurista, suscitò non poche reazioni sul settimanale “Futurismo”, alla pretesa dei futuristi di essere gli unici depositari dell’arte ai tempi del fascismo i novisti risposero con i loro principi: “il Novismo è un movimento di idee esteso a tutti i campi dell’attività umana, che rifiuta dogmi, schemi, pregiudizi di qualsiasi tipo. Unica regola per il suo sviluppo: l’onestà dei propositi (che deve anche servire come metro di giudizio per le polemiche interne). Il Novismo è nazionale ma non sciovinista: pone, prima del cittadino, l’uomo; prima dell’Italia, l’Umanità. Il Novismo si batte per la libertà intellettuale e morale di tutti, contro tutti i dogmi, le religioni rivelate, i pregiudizi, le ingiustizie, le ipocrisie, gli opportunismi. Possono entrare nelle nostre file solo uomini di fede, disposti ad affrontare per il comune ideale, la miseria, la galera, la morte”. Erano queste le idee alle quali aderì il quindicenne Cassola, non solo partecipando alle riunioni dei novisti ma ospitandole proprio in casa sua. Il movimento si esaurì, però, in poco tempo, ma segnò per il futuro scrittore il punto di partenza verso interessi sempre più precisi. Nel 1933 il gruppo tentò di stabilire un contatto con il mondo operaio ma anche questa fu un’esperienza che durò poco; stabilire dei rapporti con gli operai era troppo difficile. Alle soglie del 1935 in Italia andavano maturando le premesse che avrebbero portato alla guerra d’Etiopia, avvenimento che non entusiasmò il giovane Cassola.

Alcuni dei novisti presero parte a manifestazioni anticolonialiste; dichiarandosi sempre più apertamente antifascisti, e guadagnandosi l’antipatia della polizia. In seguito alla questione dei rapporti con il fascismo, iniziarono a nascere dei problemi all’interno del gruppo. Nel 1936 Cassola si allontanò dal gruppo assieme all’amico Manlio Cancogni, e insieme i due giovani maturarono la loro vocazione di scrittori. Questa formazione, di scrittore, come abbiamo già accennato, non è data, secondo Cassola dalla scuola, che anzi viene duramente condannata:

per acquistare un'autocoscienza, e quindi una coscienza poetica, il bambino dovrà diventare grande. Solo allora si renderà conto che ciò che gli è stato insegnato a casa o a scuola è tutto da buttar via. Che i nobili sentimenti, gli austeri principi morali eccetera, sono invenzioni delle canaglie. Che la sola parte viva della letteratura è la poesia. E che la poesia è possibile solo se si esprime quello che si prova.<sup>48</sup>

Sono le sensazioni, le prime sensazioni senza condizionamento di alcun pseudo valore che costituiscono, secondo Cassola, la condizione necessaria per lo sviluppo di una coscienza poetica. Ma il vero "atto di scelta", per Cassola, arriva a sedici anni, quando assiste, in un piccolo cinema del suo quartiere, alla proiezione del film *A me la libertà* di René Clair, e all'ingresso ascolta casualmente la conversazione di alcuni giovani amici che definiscono il film un fallimento; inizialmente, si ritrova ad essere d'accordo con loro, ma al momento in cui il protagonista del film, Luigi, per allontanarsi più velocemente dal carcere, dopo l'evasione, ruba una bicicletta, Cassola rivede il suo giudizio:

A un tratto la strada si illumina, si vede uno striscione con la scritta *Traguardo*: l'evaso viene creduto il vincitore della corsa, abbracciato e festeggiato. In quel momento ebbi per la prima volta l'idea di cosa fosse l'arte. All'uscita ero sconvolto. Non ho nessun ricordo del ritorno a casa, ma posso immaginare di quali pensieri fossi preda. Il baco dell'arte era entrato in me.

Nel racconto autobiografico *Azorin e Mirò* (Milano, Rizzoli, 1968), Manlio Cancogni racconta della crescita poetica fatta in compagnia del suo amico, Carlo Cassola. I due protagonisti del racconto sono rispettivamente l'alter ego di Cancogni e Cassola, e nell'opera vengono ricordate le passeggiate in compagnia dell'amico. I due, guidati dal caso, peregrinavano nelle vie meno trafficate, più buie, le strade dove abitava la povera gente. Cancogni preferiva però quelle del centro, mentre Cassola, quelle della periferia. Ad ogni modo per entrambi Roma era sottoposta al filtro delle fascinazioni sentimentali e letterarie, assumendo i caratteri di una città "d'invenzione", di una Roma-Dublino. Roma era la "capitale del sublimine".

L'inizio della formazione sentimentale e poetica di Cassola è dunque la creazione, e la scoperta di un mondo segreto e nascosto, al di là della realtà facilmente percettibile accompagnato da un rifiuto delle cose reali sulle quali si concentrano le preoccupazioni degli uomini: gli interessi morali, sociali e politici. *Azorin e Mirò*, è anche una testimonianza di come nei due giovani prevalessero interessi di natura non politica, ma letteraria, o ancor meglio teoretica. Si interessavano alla loro capacità di cogliere il senso

---

<sup>48</sup>C. Cassola, *Fogli di diario*, Milano, Rizzoli, 1974.

del reale al di là di ogni falsificazione; una capacità ricca di emozioni che permettevano non solo di “capire” ma di “sentire” le cose e alle quali i due amici dettero il nome di “subliminare”.

“Il sublimine” scrive Cancogni “era come la grazia; quando arrivava, tutto ciò che cadeva sotto i loro occhi e i loro sensi (ne possedevano uno ancora più profondo di quelli conosciuti) rinasceva; come se i sensi parlassero loro per la prima volta, avendoli fino a quel momento solo informati, per così dire, dell’esistenza delle cose. Gli uomini – diceva Azorin – , generalmente vedono le cose sempre nel presente... Il sublimine dava loro la sensazione, per un attimo, del tempo che scorre, per cui ogni istante e ogni cosa non si ripete più ed è in una certa maniera eterna proprio per la sua provvisorietà”. Questa è la prima dichiarazione della poetica cassoliniana, attraverso la quale si spiega la prima e la terza fase della produzione dello scrittore. Lo stesso Cassola, una volta giunto alla maturità artistica confermerà tutti i significati di poetica del termine subliminare:

subliminare significa infatti sotto la soglia, cioè sotto la soglia della coscienza pratica. Così appunto stanno le cose: l’emozione poetica non appartiene alla sfera della coscienza pratica, ma alla coscienza che sta sotto, alla coscienza subliminare. Il sublimine è l’oggetto spogliato di ogni suo attributo ideologico, etico, psicologico, ecc. Coincide cioè con l’esistenza e col solo attributo reale che essa comporti, la coesistenza dei sessi. L’esistenza-coesistenza dei sessi doveva diventare il solo oggetto della rappresentazione letteraria.<sup>49</sup>

Più di una volta Cassola ritornerà sulla distinzione tra vita pratica (cioè, sfera etico-politica) e letteratura (cioè sfera del sublimine); nel 1942, aveva scritto:

la narrativa, pensavo, dev’essere un film dell’impossibile: non deve cioè raccontare una vicenda come la viviamo, perché mentre la viviamo è la coscienza pratica a guidarci; ma come la riviviamo o la immaginiamo nei momenti privilegiati in cui prevale la coscienza subliminare.

Nelle pagine di Cancogni, poi, non solo troviamo l’atteggiamento del subliminare, ma vengono elencati anche i contenuti privilegiati delle sue emozioni, dando così anche una prefigurazione di alcuni futuri racconti o brani di Cassola:

il sublimine era lungo le strade ferrate, ai passaggi a livello, sui visi della gente in bicicletta che aspetta, con un piede a terra, che vengano sollevate le sbarre. Era negli anditi scuri, pieni d’ombra, dove sta sospeso il fiato di vite sconosciute; nei bordelli dove le ragazze vendono senza rancore il loro corpo, e il fumo delle sigarette si attorciglia azzurrino sotto il lampadario nei salottini profumati; nelle fotografie d’altri tempi, dove i visi hanno assunto un’espressione, non si sa se provvisoria o eterna; nei titoli dei vecchi giornali

---

<sup>49</sup> C. Cassola, *Mi si può definire uno scrittore realista?* “Avanzi!”, 7 aprile 1963.

annuncianti grandi catastrofi, terremoti, guerre, rivoluzioni; nelle date; sulle banchine di un porto dominate dai fianchi poderosi delle navi che si apprestano a salpare... il sublimine era appunto "l'altro", ciò che è al di là, ed esisteva in sommo grado dove non "si era"; nei baffi, nel colletto, nei polsini di uomini dal fare equivoco, bari, frequentatori di biliardi e sale-corsa; in un brano di discorso colto a volo fra due persone sconosciute e anonime; negli elmetti piatti dei soldati che aspettano sotto i sacchetti e i reticolati di una trincea; nei nomi, sulle carte geografiche; nella memoria, dove la realtà perde il suo peso opaco, e gli avvenimenti banali acquistano un senso struggente per cui appaiono dolci anche le cose che sono state tristi, e sempre più vere di quando si sono vissute.<sup>50</sup>

L'attività letteraria di Cassola, ha inizio dunque, attraverso la presa di coscienza dei pericoli del naturalismo, degli impedimenti che esso frapponne all'attività dello scrittore, poiché propone una realtà già tutta definita, classificata e analizzata, una realtà schematica e falsa, posta sotto il dominio della sfera pratica.

Cassola si ritrovò dunque, a causa di una disposizione naturale, certamente aiutata dai suoi interessi culturali in una posizione sfalsata rispetto alla direzione di tendenza della narrativa italiana degli anni '30. Dagli *Indifferenti* di Moravia, da *Gente in Aspromonte* di Alvaro, da *Tre operai* di Bernari, dai primissimi romanzi di Jovine, da certi della rivista "Solaria" (in primo luogo *Garofano rosso* di Vittorini) era possibile trarre indizi per una sempre più consistente svolta verso modi realistici (o neorealistici come il termine da poco coniato incominciava a dire). Naturalmente il panorama era assai più vario e complesso di quanto una sola sigla possa indicare, poiché questi erano anche gli anni del lancio di Svevo e in cui "Solaria" aveva fatto conoscere Joyce e Proust, e gli italiani Gadda e la Manzini, ed erano poi gli anni dell'ermetismo. Ma ammettendo che in primis la caratteristica fondamentale della narrativa degli anni '30 fu quella di aver preparato gli animi all'imminente fase neorealista, la posizione del primo Cassola, non si trova affatto su tale linea, ma anzi, alla sua più precisa opposizione: rifiuto del romanzo, dello stesso racconto, rifiuto del personaggio, della psicologia, della trama, dell'intreccio, dello svolgimento, dello scioglimento, rifiuto del tempo come cronologia e calendario, rifiuto dello spazio come dimensione precisa e misurabile, rifiuto di qualunque valore non strettamente letterario (partecipazione morale, passione politica, risentimento sociale); scoperta, all'opposto, del senso dell'esistenza nel fluire puro del tempo, con la riduzione dei fatti, grandi o minimi, al medesimo livello.

---

<sup>50</sup> M. Cancogni, *Azarin e Mirò*, Roma, Fazi, 1996, p. 33.

Fondamentale fu la conoscenza fra il '35 e il '36, di Joyce e in particolare delle sue opere *Dubliners* e *Dedalus*. In un suo racconto, intitolato appunto *Scoperta di Joyce*, Cassola ricorda, anche se in terza persona, attraverso il personaggio Fausto l'emozione del suo primo contatto con lo scrittore irlandese, contribuendo, così, alla critica di se stesso.

È in questi anni che Cassola si convinse di dover seguire la strada della letteratura, anche a scapito degli interessi politici che avevano fino allora dominato. Per lui, l'interesse e l'amore per la letteratura nacquero in una condizione culturale pressoché vergine, se si pensa alla totale insoddisfazione che egli nutriva verso la scuola e alla difficoltà di mettersi in contatto con la cultura europea e mondiale. Nell'inverno del 1936, Cassola fece leggere alcuni suoi racconti ad Alberto Spaini, furono rifiutati tutti, tranne uno: *Paura e tristezza*, che nell'agosto 1937 fu pubblicato su "Il Meridiano di Roma"; questo racconto venne incluso poi nel suo primo volume *La visita*. In quello stesso anno, 1937, Cassola prestò servizio militare, prima alla Scuola Allievi Ufficiali di Spoleto (di cui si trova memoria ne *Il soldato*) poi a Bressanone. Una volta congedato, si laureò in Legge nel 1939 discutendo una tesi di Diritto civile, un settore che però in realtà non lo aveva mai interessato; fu ben più importante, infatti, in questo periodo la lettura di Proust, che perfezionò la poetica della memoria e del sublimine.

Nel 1939, Cassola prese contatti con un gruppo di letterati fiorentini in cui primeggiava Romano Bilenchi; attraverso questi contatti Cassola riuscì a pubblicare, nello stesso anno, sulla rivista "Letteratura", tre suoi racconti: *La visita*, *Il soldato* e *Il cacciatore*. Successivamente collaborò con "Corrente", "Frontespizio", "Letteratura" prima della proposta di Alessandro Bonsanti di pubblicare, nelle edizioni "Letteratura", una raccolta di racconti, ed è così che nel 1942 fu pubblicato il volumetto de *La visita*.

Al momento del primo vero risultato letterario giungeva, anche, per Cassola una profonda crisi riguardante la sua poetica giovanile, secondo la quale lo scrittore avrebbe voluto conciliare due sue diverse esigenze: quella del raccontare (senza la quale non si è narratori) e quella della eliminazione di ogni residuo contenutistico (senza la quale non si è fuori di una qualche formula naturalistica). Questo dissidio aveva portato in quei mesi Cassola ad abbreviare la pur già breve misura dei suoi racconti, minacciati ormai di esaurimento.

Nel 1940 Cassola si sposò, e nel 1942 avendo partecipato, e vinto il concorso per la cattedra di Storia, Filosofia e Pedagogia nei licei, cominciò ad insegnare, prima a Foligno, poi a Volterra. Dopo l'8 settembre prese contatto con i gruppi comunisti del Volterrano e con essi, pur non condividendo pienamente l'ideologia e la politica, partecipò alla Resistenza. Di questa esperienza abbiamo testimonianza nel suo romanzo *Fausto e Anna*,



che è un'opera largamente autobiografica. Dopo la liberazione, nell'estate del '44, si iscrisse al Partito d'Azione, nel quale restò fino al '46, poiché il partito era anche in via di scioglimento. Dopo il breve racconto del '42, *La moglie del mercante*, Cassola smise di scrivere per un periodo, relativamente breve, e l'opera successiva, *Baba*, è del 1946. Si tratta di un'opera che registra la prima influenza dei contenuti resistenziali nell'attività narrativa di Cassola. In realtà contemporaneamente a questo racconto, Cassola scrisse *Rosa Gagliarda*, che invece rimaneva legato alla poetica precedente, ma è significativo come tra i due solo *Baba* fu pubblicato, mentre l'altro rimase inedito.

Dal 1945 al 1948, inoltre, Cassola fece parte della redazione de "La Nazione del Popolo", organo del Comitato Toscano di Liberazione, collaborò poi al "Giornale del Mattino" e a "L'Italia Socialista".

Il 1949, l'anno della morte di sua moglie, segnò per Cassola un altro e più profondo momento di crisi. In seguito a questo tragico evento, lo scrittore si mise profondamente in discussione. Questo momento di messa in discussione di se stesso e della sua poetica ebbe come risultato il racconto *Il taglio del bosco*. In realtà il racconto, era stato cominciato già nel 1948; Cassola aveva pensato che la condizione di isolamento dei boscaioli potesse essere un ottimo punto di partenza per un racconto in cui la sospensione esistenziale dell'uomo rappresentava il tema centrale. La condizione iniziale, in cui Guglielmo, il protagonista era vedovo, all'inizio casuale diventava una componente fondamentale, spostando il dolore dell'uomo in primo piano. Guglielmo, il personaggio, e con lui anche Cassola, di fronte ad una perdita così dolorosa, si rende conto di essere cambiato nel suo stare al mondo, e si illude di poter trovare sollievo nel ritorno al lavoro e alla normalità, ma sarà proprio il contrario.

Il lavoro, le occupazioni risultano essere un ritorno alla condizione precedente al lutto, ma dietro la maschera dell'ordine recuperato tutto è ormai diverso, e ogni gesto diviene specchio della vera condizione d'origine, quella in cui tutto aveva un senso, un senso che è ormai perduto. *Il taglio del bosco* costituisce il romanzo di cerniera tra il primo e il secondo periodo dell'attività narrativa cassoliana. Il racconto non ebbe subito fortuna e solo alla fine del 1950 fu pubblicato su "Paragone", e infine in volume nel 1954.

Nemmeno il romanzo *Fausto e Anna*, che Cassola scrisse quasi di getto nel 1949, riscosse successo. Inizialmente l'opera fu rifiutata sia da Mondadori sia da Bompiani, e infine fu pubblicata nella collana sperimentale dei "Gettoni", diretta da Vittorini.

La pubblicazione di *Fausto e Anna* portò a diverse polemiche, espresse sulle pagine di "Rinascita". Il critico Giuliano Manacorda riservava a questo romanzo un giudizio

piuttosto severo sia per lo stile (“tira via per le sue più che quattrocento pagine in una maniera piatta e uniforme che non riesce a prendere vita e colore nemmeno quando l’argomento offrirebbe lo spunto ad una prosa sottile o serrata”) sia per il punto di vista politico e ideologico. Secondo Manacorda, la guerra partigiana era rappresentata, nel romanzo, in maniera ambigua, come ambiguo era anche il personaggio di Fausto, che per metà disprezza i suoi compagni di lotta e per metà è orgoglioso di aver combattuto con loro, e che infine giunge, sempre secondo il critico, a conclusioni di un anticomunismo analogo alla più triviale propaganda neofascista. Cassola replicò con una *Lettera al Direttore* pubblicata nel numero successivo di “Rinascita”, nella quale respinse il giudizio a suo parere diffamatorio coincidente, per lui, con un “canone di letteratura propagandistica, con funzioni subalterne nei confronti delle ideologie politiche” e con un concetto di “letteratura della Resistenza” che assumeva un “compito apologetico, agiografico e fumettistico”. Anche Palmiro Togliatti, direttore di “Rinascita” intervenne nella polemica, spostando il dibattito su un piano più generale e cioè “la questione del modo come al giudizio artistico si sovrappone oggi quello politico o semplicemente relativo all’indirizzo culturale”.

Nei “Gettoni” nel 1953 fu pubblicato anche *I vecchi compagni*. Il periodo centrale della narrativa di Cassola è occupato dal tema della Resistenza e verrà ripreso in molte altre opere come *Esiliati*, *La casa di via Valadier* e *Un matrimonio del dopoguerra*. È il momento impegnato nella carriera di Cassola. Ma ciò che Cassola continua a cercare è la libertà da qualsiasi norma preconstituita, per cui non troviamo una teorizzazione dell’impegno, si tratta, piuttosto, di un’accettazione nata dalla personale esperienza dell’antifascismo e che pertanto non ha bisogno di appoggiarsi su alcuna regola.

Nel 1948 Cassola si trasferì a Grosseto, e nel 1962 abbandonò l’insegnamento. È qui che incontra Luciano Bianciardi, assieme al quale condurrà uno studio sui minatori della Maremma che verrà pubblicato dapprima nel 1954 su “Nuovi Argomenti”, e poi nel 1956 nei “Libri del tempo”, una collana della casa editrice Laterza.

A Grosseto partecipò anche alla fondazione del gruppo politico di “Unità popolare” (1952) che poi confluirà nel Partito Socialista, al quale Cassola aderì dal 1958 al 1969.

A questo periodo appartengono anche le sue collaborazioni con il “Mondo” (1950-54) e poi con il “Contemporaneo” (1954-56); questo è anche il periodo del suo viaggio in Cina, la cui testimonianza sarà racchiusa nel libro *Viaggio in Cina*.

Nel 1960, con il romanzo *La ragazza di Bube*, vincitore del “Premio Strega”, Cassola ottenne definitivamente il successo. Questo romanzo segna il punto di arrivo di tutto il

periodo della narrativa cassoliana dedicata alla Resistenza. In occasione della presentazione dei libri per il premio, Pier Paolo Pasolini – che era lì per presentare Calvino – pronunciò un’orazione di tipo shakespeariano, intitolata *In morte del realismo*, che aveva come bersaglio proprio Cassola. Pasolini si schierò contro il sopravvento dei “neo-puristi”, dei “socialisti bianchi”, della “elezione stilistica”, denunciò la “restaurazione nello stile” che le nascenti neoavanguardie stavano avviando e ricordò, con un misto di sarcasmo e nostalgia, “l’impuro Realismo/sigillato col sangue partigiano/ e la passione dei marxisti”, ricordando il Realismo e la sua ideologia “nella luce della Resistenza”, “quando il fascismo era vinto/pareva vinto il Capitale”:

Ecco, invece,  
qui lo strappo, in questa forma, del pugnale  
di Tomasi, ecco la rabbiosa sdrucitura  
dei neosperimentalisti, ecco il colpo  
tagliente di Cassola – ch’era amico.  
Quando egli estrasse la punta sacrilega,  
guardate come il sangue la seguì,  
quando per verificare ch’era lui, Cassola,  
a colpire così, senza vergogna...  
Perché Cassola, lo sapete, è socialista:  
ha agito dentro il cuore dell’idea  
realista; e il suo colpo è il colpo più brutale.<sup>51</sup>

In realtà Cassola al momento, risultava attaccabile da entrambi i fronti. Se da un lato Pasolini vide nel suo modo di trattare il tema resistenziale una maniera di liquidarla semplicemente come emozione collettiva e come ideologia, le neoavanguardie individuarono nella narrativa di Cassola i difetti opposti: la presenza di personaggi animati da sentimenti forti e positivi, la forma romanzesca delle vicende, gli aspetti, insomma, che potevano essere attribuiti ad un’opera neorealista.

Andava sviluppandosi una reazione al neorealismo, nella quale infine finì per essere compreso anche Cassola, che assieme a Giorgio Bassani, venne chiamato, da Edoardo Sanguinetti, “Liala ‘63”<sup>52</sup>. Cassola, colpito da questa definizione, in realtà, dopo *La ragazza di Bube*, cercava nuovamente di ricollocarsi nell’ambiente letterario, arrivando a ripudiare il periodo dell’impegno e decidendo di tornare alla sua prima idea di poetica.

Non si trattò di un semplicistico ritorno al passato. Comunque lo scrittore dovette fare i conti con le sue esperienze degli anni ’50, e dunque, questo cambiamento non ebbe come

---

<sup>51</sup> P. Pasolini, *In morte del realismo*, in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>52</sup> Con questo nome si faceva riferimento ad Amalia Liana Negretti Odiscalchi Cambiasi, una nota autrice di letteratura rosa, che usava appunto il nome Liala, datole da Gabriele D’Annunzio, per pubblicare i suoi libri.

conseguenza l'indifferenza nei confronti dei fatti storici, o del segno che possono lasciare sulla vita dell'uomo,

Sono le opere scritte a partire dal 1961, anno di *Un cuore arido*, a testimoniare la novità della sua figura di scrittore; Cassola allarga la dimensione del romanzo, con tutto ciò che essa implica in sviluppo dei fatti e del loro intreccio.

La certezza è però l'abbandono dei temi tipici del momento impegnato e un ritorno ai temi della *Visita*, spesso ripresi sin nei titoli, forse a sottolineare come Cassola cerchi di lanciare un ponte al suo passato scavalcando del tutto il periodo dell'impegno.

Com'era poi stato nel periodo giovanile, dove la visione poetica aveva come conseguenza l'abbandono degli interessi politici, anche in questo momento vi è un generale disinteresse. Un generale disimpegno trova testimonianza nella collaborazione, al "Corriere della Sera", con i *Fogli di diario*.

Nel 1971 Cassola ebbe una grave crisi cardiaca dalla quale sembrò, almeno in un primo momento essersi ripreso completamente. Si trasferì, in seguito, a Marina di Castagneto, dove in tranquillità poté dedicarsi alle sue ultime opere: nel 1979 fu pubblicato *Il paradiso degli animali*; nel 1980 il volume dei racconti *La morale del branco*, ed anche *Vita d'artista* e *Il ribelle*. Nel 1981, *L'amore tanto per fare* e *La zampa d'oca*, mentre nel 1982 apparve un ultimo volume di racconti, *Colloquio con le ombre*.

Il 30 gennaio 1987 Cassola morì dopo una lunga e dolorosa malattia.

### 5.1 *La ragazza di Bube*

Cassola, ha vissuto tutte le contraddizioni della storia del Novecento, mantenendo sempre vivo l'atteggiamento di colui che non vuole rinunciare al proprio credo e alla propria opinione. Estraneo ad ogni condizionamento delle mode è sempre stato indifferente, se non apertamente contrario, ad ogni ortodossia, risultando spesso controcorrente. *La ragazza di Bube*, come *Fausto e Anna*, fu accusato di essere un romanzo anticelebrativo nei confronti della Resistenza, accostando da un lato Cassola, al seppur molto diverso Beppe Fenoglio, anche lui accusato per la "cattiva azione" di vendere "vino annacquato" con *I ventitré giorni di Alba*<sup>53</sup>.

Per Cassola il nemico è l'ideologia, che allontana la politica dalla realtà e snatura l'arte stessa, che dovrebbe soltanto consacrarsi al bello e alla ricerca del senso delle cose. La scrittura letteraria è intesa al di sopra di qualsiasi poetica, pertanto non dovrebbe seguire alcuna tendenza o moda del momento.

Fin dal '49, con *Fausto e Anna* è evidente la crisi delle nuove istanze portate avanti dall'esperienza antifascista durante e dopo la Liberazione, e assieme a Bassani, Cassola sarà uno dei più significativi anticipatori della crisi del '56-'57.

Finché la spinta ideale dell'immediato dopoguerra l'aveva sostenuto, e finché si era mosso solo nell'ambito di ricordi partigiani più personali Cassola era riuscito, come gli altri scrittori neorealisti del periodo, a permeare la sua poetica coi valori nuovi allora in voga (si pensi ad esempio alla costruzione del personaggio di *Baba*), ma poi spinto anche dalle contingenze esterne: la rottura dell'unità antifascista e le sue conseguenze, le divergenze tra i partiti della Resistenza, l'antifascismo non più visto come clima morale, le elezioni del 18 aprile, lo scrittore si interesserà di più ai problemi della lotta di Liberazione e del dopoguerra.

Cassola non riuscì mai ad individuare pienamente nella nuova realtà quei motivi e valori umani tipici del neorealismo, poiché non fece mai dell'esperienza antifascista la chiave interpretativa della realtà.

Il romanzo *La ragazza di Bube*, pubblicato nel '59, si inserisce proprio nella ricerca, tutta personale, della realtà del dopoguerra, e negando i valori collettivi della lotta antifascista e democratica, lo scrittore si pone davanti alla società italiana ma la rifiuta in nome di un'umanità più elementare, resa forte dalla solitudine e dalla sofferenza.

---

<sup>53</sup> Cfr., rispettivamente, C. Salinari, *Due risposte*, in "l'Unità", Roma, 3 settembre 1952; e Il libraio, *Ultime in libreria* (recensione a B. Fenoglio, *I ventitré giorni di Alba*), "l'Unità", Milano, 29 ottobre 1952.

Nel romanzo è raccontata la storia d'amore che nasce tra una contadina, Mara, ed un ex partigiano, colpevole di un delitto, Bube. Il giovane pensa dentro di sé ad una nuova vita, con la ragazza e la famiglia, vorrebbe inserirsi nella società ormai cambiata, ma non ci riesce. Bube, tenendo fede al suo nome da partigiano: il Vendicatore, continua a picchiare e a uccidere perché è convinto di dover fare giustizia individualmente, per tutti i torti subiti, in passato e nel presente. Incompreso dal resto della società, trova solo la comprensione di Mara, che deciderà di attenderlo anche dopo la sua condanna.

Molte sono le polemiche che si intrecciano alla narrazione, Cassola critica il partito comunista come forza incapace di reinserire i partigiani nella società italiana, e anche per la questione dell'amnistia del 22 giugno 1946, per la gestione dei quadri locali; e tutti i motivi della polemica sono riconducibili alla rappresentazione di un corpo sociale immaturo, dove ciascuno può trovare solo in se stesso le risorse per sopravvivere.

Bube ha imparato a uccidere durante la lotta partigiana, e continua a farlo, poiché nessuno lo aiuta a inserirsi nella normalità, e allo stesso modo Mara "lotta" in solitudine, in mezzo a parenti e amici che sembrano non capire cosa succede intorno a loro. Mara, per tutto il romanzo, agirà guidata dal suo istinto, con umanità spontanea ed elementare, ponendosi in polemica con i valori collettivi della società. Si potrebbe dire che il personaggio di Mara sembra riassumere al suo interno quegli elementi di moralismo istintivo presenti nella dicotomia popolo-fascismo e che si erano via via esplicitati nel contrasto antifascismo-dopoguerra.

In questo romanzo, la rottura con l'atto di fiducia e di solidarietà che muove ad una soluzione collettiva ai problemi degli uomini è esplicita, e viene compiuta a caro prezzo: Cassola ricorre all'atteggiamento polemico per risolvere certi nodi storici e nell'affrontare il rapporto tra valori individuali e valori collettivi, e quest'azione ha come conseguenza la rottura in due parti ben distinte del romanzo, la prima in cui si sviluppa una dolorosa ma allo stesso tempo felice storia d'amore, e la seconda in cui è espresso un completo fallimento dei valori sociali e collettivi. La polemica contro il partito comunista infatti finisce con l'investire valori più generali; l'eroismo solitario di Mara, incarna una piena sfiducia nei valori collettivi che si era cercato di ricostruire dal dopoguerra in poi nella società italiana.

Il pessimismo ideologico-politico di Cassola, la sua sfiducia nell'utopia rivoluzionaria programmatrice del futuro, gli impedirono di scrivere sia un romanzo saggistico, sia un romanzo storico. Dunque, lasciandosi, piuttosto, guidare dal suo ottimismo esistenziale, Cassola approdò con *Fausto e Anna* prima e soprattutto con *La ragazza di Bube* poi, ad un

romanzo incentrato sulla vita; un romanzo che in alternativa al pessimismo storico, ha come protagonista la vita stessa, vissuta da due personaggi: Bube e Mara.

Un altro elemento importante nel romanzo è il tempo: i personaggi, vittime all'inizio di una situazione storica e giuridica di violenza e incertezza collegata al clima post-Liberazione, subiscono il tempo. Attraverso il tempo e l'incontro e poi lo sviluppo della loro relazione giungeranno ad essere alla fine del romanzo molto diversi rispetto all'inizio. Nella prospettiva della tematica del mio studio, risulta molto interessante vedere come il momento dell'incontro e le relazioni tra i personaggi sono sviluppate all'interno di quest'opera. Rispetto ai due precedenti autori analizzati, per Cassola, il momento di incontro e condivisione delle esperienze risulta piuttosto problematico; con il venire meno della fiducia nei valori resistenziali positivi, infatti, questo momento si carica di tensioni spesso negative e sebbene come vedremo tutti i personaggi subiscano una crescita e una maturazione caratteriale, si tratta di una crescita che porta ad una disillusione verso le speranze e che porterà tutti i personaggi ad accettare la propria solitudine, nella prospettiva di una vita pienamente vissuta ma condita da sofferenze e disincanto. Tutti i personaggi alla fine preferiscono ripiegarsi e rinchiudersi in se stessi, senza veramente cercare una vita sociale, perdendo le speranze politiche e la fiducia nei valori partigiani. Bube si isola credendo ormai solo nell'egoismo del genere umano, il padre di Mara, invece, si consola nel vagheggiamento dei vecchi valori comunisti, e Mara si rinchiede nella solitudine, in ricordo del suo amore felice, impedito da circostanze. Il messaggio, rintracciabile tra le righe, lanciato attraverso il personaggio di Mara è che ciascuno, alla fine, può trovare solo in sé stesso le risorse per sopravvivere alle difficoltà della vita.

I due protagonisti, Mara e Bube, intrecciando una relazione si modificano e cambiano all'interno del romanzo. La condivisione dello stesso dramma, il delitto di Bube porta però, nei due personaggi, a due esiti ben differenti.

Mara è presentata all'inizio del romanzo come una ragazzetta di campagna, dotata soltanto di una naturale e fresca incoscienza giovanile, le sue preoccupazioni risultano essere frivoli pensieri da ragazza; totalmente disinteressata riguardo al resto, si limita a sorvegliare giorno per giorno il fiorire della sua bellezza:

Era abituata a fantasticare, a fare lunghi discorsi da sola. Nelle sere di inverno quando se ne stava rannicchiata sul palco sopra il focolare, quante cose le venivano in mente. A volte pensava quanto era disgraziata, a essere nata in una famiglia come quella [...] Ma, da un po' di tempo, non invidiava più né Liliana, né nessun'altra ragazza del paese. Le sembrava per cominciare di essere la più bella. Anche se i capelli le stavano ritti sulla testa a mazzetti, che non c'era verso di tenerli a posto. Semmai, si rammaricava di avere poche

forme. Andava in continuazione da Liliana, che aveva uno specchio grande, dove ci si poteva vedere per intero: stava lì delle mezz'ore a spiare ansiosa se il petto le s'era fatto più pieno, se le erano venuti un po' più di fianchi. E, a seconda della risposta dello specchio diventava più allegra, oppure più triste...

54

Bube invece, all'inizio del romanzo e della relazione con Mara, è rappresentato come un giovane interessato alla politica, ai problemi sociali, deciso nelle sue idee a tal punto da difenderle con la violenza, dotato di un carattere molto forte:

“Mio padre, che vuoi, non l'ho nemmeno conosciuto. È morto che avevo tre anni. Pensa che guaio è stato per la mia famiglia... Non so come ha fatto mia madre a tirarci su. Andava a lavare” aggiunse di lì a un momento. “Si sfiniva, a forza di far bucati. E poi c'è chi si meraviglia se ho le idee che ho. Ma come? La società deve permettere che una povera donna si sfianchi dalla fatica solo perché ha avuto la disgrazia di rimanere vedova?” “Non parliamo di queste cose, ora” disse Mara, dimenticando che era stata lei la prima. “Parliamo di me e di te.” “E invece io ne voglio parlare. Credi che non lo sappia quello che certa gente pensa di me? Anche Memmo, che pure è comunista anche lui. Mi ha fatto una rabbia tale, l'altro giorno... Aveva quasi l'aria di dire che se è successo quel fatto a San Donato, la colpa è stata mia. Fa presto a parlare, Memmo” aggiunse dopo un momento. “Lui, la miseria, non l'ha mai conosciuta. È figlio di gente che ha i soldi. Ha studiato, ha preso il diploma... Ma come volevi che mia madre potesse farmi studiare? Se a malapena riusciva a guadagnare un pezzo di pane per sfamarci. Io non ho mai avuto un giocattolo, mai un regalo... i dolci, in casa mia, non sono mai usati... Se qualche volta uno mi regalava una cioccolata, o una caramella, mi pareva di toccare il cielo con un dito...” Tacque, e si mise a strappare le foglie da un rametto che aveva divelto. (ON, p. 761)

Nel corso della relazione tra i due, però, sarà solo Mara a crescere e a maturare, mentre Bube, diverrà prima un “debole che trova compenso nella violenza”, e poi, in seguito raggiungerà il totale avvilito. A costituire il nucleo attorno al quale poi si costruisce tutto il romanzo e soprattutto l'esperienza dei due personaggi, è l'episodio della corriera per Volterra. I protagonisti viaggiano appunto verso Volterra, dove Mara si sta recando per conoscere la famiglia di Bube, e i due incontrano una donna, una popolana, che inveisce contro un prete, padre Ciolfi, in passato collaborazionista. La donna riconoscendo Bube, lo prega di vendicare il suo nipote, morto proprio a causa del prete. Bube, vorrebbe in realtà evitare la violenza, e vorrebbe scortare il prete fino al carcere ma alla fine finisce per malmenarlo.

---

<sup>54</sup> C. Cassola, *La ragazza di Bube*, in *Carlo Cassola racconti e romanzi*, a cura di A. Andreini, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, p. 679.



Questo momento costituisce un punto nevralgico per entrambi i personaggi, Mara, scopre il senso della solidarietà nei confronti degli altri, in questo caso nei confronti dell'anziana signora:

La donna aveva smesso di singhiozzare, ma teneva sempre la testa china e la faccia nascosta. Mara le posò una mano sulla spalla. Non lo fece per convenienza, ma perché improvvisamente aveva provato pietà per quel grosso torso piegato in avanti, per quella testa china e nascosta. Sentendosi toccare, la donna ebbe un sussulto, ma rimase in quella posizione. Allora Mara le disse: "Bisogna farsi coraggio". La donna alzò la testa, si volse verso di lei; la faccia le si spianò quasi in un sorriso. Poi dovette ricordarsi che a Mara avevano ammazzato il fratello: "Poverina anche te. Povera la tua famiglia. Ragazzi, quando in una famiglia succede una disgrazia così... che muore un figlio giovanotto...". Aveva la faccia rossa e bagnata, con un filo di capelli appiccicato alla guancia. Ma a Mara non faceva più senso, le era venuto anzi l'impulso di abbracciarla e di accarezzarla. "Via, si asciughi gli occhi" disse con dolcezza; e la donna obbedì, continuando a guardarla e a sorridere. (ON, pp. 725-726)

Per Bube invece, questo episodio rappresenterà un momento problematico per la sua coscienza e per la sua storia. Durante questo episodio, sarà reso evidente il problema del giovane partigiano che non riesce a reinserirsi nella società abbandonando le abitudini della lotta. Bube non riuscirà a separarsi dalla violenza come soluzione alle ingiustizie, anche a causa della pressione del resto della popolazione, che continua a vederlo come il Vendicatore, incitandolo ad assumere comportamenti violenti. Bube, parlando con Mara, si renderà conto di essere facilmente trasportabile dalle intenzioni degli altri, e degli amici, dalle aspettative degli altri su di lui.

"Pensavo al prete Ciolfi". E non aggiunse altro.

"Perché lo hai picchiato?"

Bube la guardò sorpreso:

"Perché era un fascista, no?"

"Sì, ma prima t'eri messo d'accordo con Memmo di accompagnarlo alle carceri... in modo da evitare che lo picchiassero."

"È vero, ma..." La guardò: "E poi, come dovevo fare? Mi avrebbero giudicato un vigliacco, se l'avessi lasciato picchiare alle donne".

"Come, alle donne?"

"Furono le donne ad aggredirlo... quella che era in corriera e alcune altre... erano corse avanti, e ci aspettarono sulla rampa di Castello. E per di più, andò anche a inciampare."

"Chi? Raccontami per bene."

Bube, si vedeva, era restio, come se il ricordo di quella scena gli desse fastidio; tuttavia disse: "Dalla rampa di Castello, si sale all'ingresso del carcere... perciò eravamo quasi arrivati, e non era successo niente. Poi, lì, ci troviamo le donne. Forse si sarebbero limitate ad urlargli che era un delinquente... ma lui s'impaurì... e allora, si vede, non guardò più dove metteva i piedi e inciampò in uno scalino. E così, quelle ebbero modo di dargli addosso. Io, ripeto, se non

altro per il ricordo di quando ero ragazzo... Perché, lo riconosco, a me aveva fatto del bene.”

“E allora non dovevi picchiarlo” dichiarò Mara.

“Ma io non volevo! Hai visto, no? Anche quando la corriera si fermò a San Lazzerò... che quelli intendevano salire e io gliel’ho impedito...”

“E così dovevi fare anche dopo.”

“Sì, ma vedi... a volte uno si trova in una situazione che non può agire diversamente. Prendi quello che è successo a San Donato...”

“Anche lì, hai fatto male” disse Mara recisa.

“Ma come? Dovevo lasciare che il mio compagno rimanesse invendicato? Perché il primo a sparare è stato lui: quel delinquente del maresciallo...”

“Ma il maresciallo l’avevate ammazzato; perché, allora, hai voluto ammazzare anche il figliolo?”

Bube la guardò smarrito: “Sai in quei momenti lì...uno mica ci riflette sulle cose. Però da te non me l’aspettavo” esclamò irato. “Che m’abbia dato contro Memmo, lo posso anche capire: perché lui dice di essere dei nostri, ma mica è vero. Lui non ha sofferto. Lui non l’ha conosciuta, la miseria! Ma tu, sì; tuo padre, l’hanno perseguitato; e tuo fratello l’hanno assassinato, questi vigliacchi!”

Era scattato in piedi, e ora tremava tutto; gli occhi s’erano intorbidati; sembrava che cercasse qualcosa o qualcuno su cui sfogare la propria ira.

“Io li ammazzo tutti, hai capito? Tutti!” (ON, pp.762-762)

Il personaggio di Bube, per tutto il romanzo, rimane costretto, senza possibilità di un evoluzione positiva, in una condizione di estremismo, profondamente immatura. Una condizione che si esprime nei suoi dialoghi con affermazioni sempre eccessive e divaricate, da frasi del tipo: “Io li ammazzo tutti, hai capito? Tutti!” ad altre da cui traspare invece una sensazione di indolenza e svuotamento di ogni interesse come: “Io... ormai sono preparato a tutto [...] Io non ci spero più in queste cose (riferendosi alle elezioni, alla vittoria comunista, al condono)”. Fino alla totale rassegnazione finale, confortata soltanto dall’attesa di Mara.

All’opposto Mara, attraverso l’esperienza e l’incontro con Bube, si evolve. Abbiamo visto che all’inizio appare solo come una ragazza dalle preoccupazioni futili, ma con l’avanzare delle difficoltà si sviluppa in lei, una coscienza. Tuttavia, Mara sviluppa una coscienza tutta personale, per niente imbevuta di tutti quei valori che nel dopoguerra si tendeva a decantare. Si tratta piuttosto di un’attitudine umana che si rispecchia in una maniera di vivere elementare ed autosufficiente, mai ideologica e sempre esistenziale. A Mara non interessa capire la vita, ma viverla.

Attraverso l’analisi di alcuni passaggi del romanzo, possiamo notare, l’avvicinamento lento e graduale di Mara, dapprima a preoccupazioni politiche e sociali, che alla fine finirà per

ripudiare, poiché delusa, rinchiudendosi nel suo esistere solitario costellato di valori personali e soggettivi.

Uno dei primi momenti in cui Mara si accorge che qualcosa nella sua vita è cambiato, che ha preoccupazioni più alte e importanti ora, è quando nel casotto, attende il ritorno di Bube, che è andato ad accompagnare il cugino, che ha aiutato la coppia a nascondersi poiché Bube è ricercato:

“Dio mio, che cosa succederà, adesso?” pensava Mara sentendo crescere la pena che aveva dentro. Cercava di farsi un’idea di quello che sarebbe potuto succedere, ma non ci si raccapezzava: la politica, non era una cosa da donne. Lidori, era stato fermato da carabinieri mentre usciva dalla casa di Bube; qualcuno aveva visto ed era corso a riferire in sezione; i compagni allora avevano preso una macchina ed erano andati a Pisa; e a Pisa s’erano arrabbiati moltissimo per l’imprudenza di Lidori... Questo era ciò che aveva riferito Arnaldo; e aveva ripetuto la raccomandazione che stessero nascosti, che per carità non si facessero vedere in giro...

Ma perché, se dopotutto il maresciallo di San Donato era un fascista? Forse che i fascisti comandavano di nuovo? No, i fascisti non comandavano più, ma era lo stesso un guaio quello che Bube aveva combinato, ammazzando il maresciallo e suo figliolo. Mara rinunciò a capirci qualcosa. Intuiva solo che era una faccenda grave, una faccenda che chissà per quanto tempo li avrebbe costretti a star nascosti o a star divisi... Perché a quanto le pareva di aver capito da una frase di Arnaldo, Bube sarebbe dovuto andar lontano, per evitare il pericolo di essere arrestato.

(ON, pp. 756-757)

Da questo momento in poi Mara, maturerà sempre più, ripudiando le sciocchezze che la preoccupavano un tempo:

A mezzogiorno andarono a mangiare in un’osteria lì vicino; c’era anche il segretario. Lui e il padre parlavano di politica: Mara non ci capiva molto, ma le faceva piacere lo stesso ascoltarli. Provava meno il dolore della separazione: forse perché quei discorsi li aveva sentiti fare anche con Bube; e perché quel giovanotto nel modo di parlare le richiamava alla mente Lidori...

Dopo mangiato, il padre tornò in sezione. Lei rimase a girellare per il paese. Volle tonare in tutti i posti dov’era stata con Bube: nella piazzetta del mercato, vuota e squallida; nel giardinetto in mezzo alla piazza; sotto i portici, a guardare le vetrine dei negozi... Prima di partire, Bube aveva voluto per forza regalarle quelle tremila lire. Lei, arrivando a casa, le aveva date alla madre perché glielle custodisse. E dopo le erano passate di mente al punto che solo ora se ne ricordava! Ma le importava assai della borsetta; non la voleva; e con quei soldi non ci si sarebbe fatta niente, ecco! “Com’ero stupida prima a dare importanza a queste cose, alle scarpe coi tacchi alti, alla borsetta...” (ON, p. 780)

L’estate era passata; e lei non pensava più tanto a Bube. E tuttavia non era tornata quella di prima. Le piccole vanità di un tempo, i battibecchi con la cugina, i chiacchiericci con le amiche, la facevano sorridere di

commiserazione, quando ci ripensava. Ora si sentiva superiore a queste cose. Era infelice, addirittura disperata; ma non avrebbe più voluto tornare ad essere la stupida ragazzetta di un tempo.

(ON, p. 792)

Attraverso la sua maturazione, solitaria, e sempre più lontana dal resto del mondo (lascerà il paese per andare a lavorare a Poggibonsi), da parenti e amici, Mara sente crescere in lei un senso del dovere, e un principio di volontà fortissimo, che l'accompagnerà durante il processo a Bube, e fino alla fine del romanzo. Mara, arriverà a vivere serenamente, nella sua solitudine e nella sua sofferenza, arrivando ad accettarne il senso in questo percorso di automaturazione:

improvvisamente ritrovò in sé quella forza che l'aveva sorretta la mattina in carcere quando aveva dovuto affrontare da sola il colloquio con Bube. Non avrebbe saputo darle un nome, ma sapeva che era irresistibile: che spazzava via ogni timore, ogni esitazione; che la rendeva calma e sicura di sé e indifferente ad ogni cosa che non fosse l'adempimento del suo dovere...(ON, p.863)

Quando alla fine si arriverà al processo di Bube poi, il divario tra i due personaggi cresce. Il nichilismo e l'avvilimento di Bube sembrano essere animati dalla vecchia abitudine della ritorsione, lui, il Vendicatore, sembra non poter fare a meno di colpevolizzare qualcuno, in questo caso i suoi amici, considerati colpevoli e responsabili delle sue azioni violente:

Begli amici. Avesse voluto la sorte che non fossero mai stati amici miei... dico così perché sono stati loro a rovinarmi. Sì, loro; tutti quanti sono. In carcere si ha tempo di pensare; e io non ho fatto altro che pensare, in tutto questo tempo. E ho capito che la mia colpa non era niente in confronto a quella degli altri. Ma dimmi un po', Mara: non è forse vero che mi hanno spinto a fare quello che ho fatto? C'è stato forse qualcuno che mi ha fermato la mano? No: me l'hanno armata la mano. Io ero un ragazzo, non sapevo quello che facevo... e quando sono tornato dalla macchia, a vedere come tutti mi rispettavano, anzi, mi lodavano e mi portavano ad esempio... e m'incitavano a continuare, mi dicevano di picchiare questo e quest'altro... e ora dovrei accettare i pacchi di quella gente? Quando sono stati loro la causa della mia sciagura... Oh, ma perché non ho trovato uno, uno solo che mi abbia aperto gli occhi finché ero in tempo... E anche dopo: perché se mi fossi costituito prima dell'amnistia, a quest'ora sarei fuori. E invece tutti a dirmi che non mi dovevo costituire...(ON, p. 885)

Mara invece, condanna la natura violenta di Bube sì, ma si sforza di trovare una spiegazione a quella violenza, riflettendo su quanto è accaduto, cerca di stabilire un prima e un dopo nella vita del ragazzo, e vorrebbe chiedere semplicemente il perdono. Durante il processo Mara pensa:

Bube era un ragazzo di diciannove anni... Orfano di padre, non ha mai avuto nessuno che lo consigliasse, che lo guidasse. Va a fare il partigiano; così giovane si ritrova a maneggiare una rivoltella, un fucile; e quando torna a casa, la gente gli si mette intorno, e lo incita a continuare, gli dice che bisogna vendicare i caduti, che bisogna picchiare, che bisogna uccidere... Che ne sa lui che ora non è più tempo di sparare e di uccidere? Gli dicono: tu devi tenere fede al nome che hai preso: non ti sei forse chiamato Vendicatore? [...] Oh, io me ne ricordo bene come andarono le cose su quella maledetta corriera. Lui non avrebbe voluto fargli niente al prete.. anzi avrebbe voluto evitargli le busse. Ma che figura ci avrebbe fatto, di fronte a tutta la gente? Forse che uno fa quello che veramente si sente di fare? No, uno fa quello che gli altri si aspettano che faccia...(ON, p. 874)

E sarà sempre Mara, anche quando Bube smetterà di sostenere l'idea che siano stati i suoi compagni a rovinarlo, a concludere riflettendo, non sulla situazione storica e giuridica piuttosto problematica all'indomani della Liberazione, ma piuttosto in termini umani, di sofferenza esistenziale, sul "male" inutile commesso dai giudici nell'infliggere una pena così grande, donando una risposta più universale:

"La colpa, se lo vuoi sapere, non è di nessuno" disse Mara recisa. "Io figurati quante volte ho ripensato a quel giorno maledetto. Non ho fatto altro che ripensarci, in tutti questi anni. E mi sono convinta che la colpa non è stata di nessuno" [...] "Nessuno ebbe colpa... Fu solo un male. Ma cosa credono di aver fatto mettendo in galera Bube e Ivan? Giustizia, forse? No, hanno fatto dell'altro male." (ON, p.895)

La storia, sfuggendo al giudizio della ragione, diviene una condizione negativa dalla quale nessuno riesce a sfuggire, e l'unico rimedio può essere quello di astenersi, in una condizione di solitudine, dalle lotte, di qualunque parte esse sia, e soprattutto non celebrarle come atti di grandezza o di eroismo.

Un altro personaggio, che all'interno del romanzo, subisce un'evoluzione "in negativo", in seguito all'incontro e alla condivisione del destino di Bube è il padre di Mara. Antonio Castelluci, comunista di vecchia data, portavoce di un'intera generazione di antifascisti, dotato di poche idee e non pienamente cosciente, è presentato però come un fedelissimo del partito. Dopo l'incontro con Bube la sua parabola comincia con la solidarietà per i partigiani, in onore dei valori antifascisti:

"Questa è casa tua, figliolo. I compagni di Sante, per me sono come figlioli. Ora appena torna mamma si cena, e poi te ne vai a dormire. Lo mettiamo in camera di Sante" aggiunse rivolto a Mara. "Te, magari, puoi andare dalla zia." "Ma io non voglio arrecare disturbo" si affrettò a dire il giovane. "Io posso adattarmi anche qui in cucina. Sono abituato a dormire in terra" aggiunse con un leggero sorriso.

“Neanche per idea” fece il padre. “Te l’ho detto, qui devi far conto di essere a casa tua. Puoi restare tutto il tempo che vuoi. E, scusa la mia curiosità, giovane... Come ti chiami?”

“Cappellini Arturo. Però m’hanno sempre chiamato Bube.”

“Ma da partigiano come ti chiamavi?”

“Vendicatore” rispose il giovane.

[...]

“Alla tua, compagno” rispose il padre. Vuotò il bicchiere e se ne versò subito un altro: “Perché sei un compagno anche tu, no?”

“Vorrei vedere” fece il giovane, con aria quasi offesa.

“Io sono comunista da quando fu fondato il Partito. Vedi qui?” disse indicando una cicatrice sulla fronte. “È un segno di quando quei vigliacchi mi bastonarono, in tempo di elezioni, nel ’24...” (ON, pp. 668-670)

E quest’ammirazione per Bube e i valori che condividono, si traduce in un orgoglio iniziale riguardante la relazione tra i due giovani:

“Io te l’affido volentieri la mia figliola” ricominciò il padre, e non si capiva se gliel’affidava volentieri per andare a Volterra, o come moglie, per tutta la vita. “Te l’affido volentieri perché sei un ragazzo onesto, e perché sei un compagno... Dio!” bestemmiò. “ Tu fossi stato di quegli altri, non te l’avrei data, nemmeno se avessi avuto la villa della contessa. Io non sono mai stata di quelli che si fanno delle idee sulle figliole. [...] La mia figliola deve sposare uno come me, un operaio.”

(ON, pp. 694-695)

Il padre di Mara vive, per la maggior parte del romanzo, nella speranza di un cambiamento radicale nella realtà politica italiana del dopoguerra, un cambiamento da attuare con la rivoluzione, arriverà alla fine del romanzo, ad essere deluso dalla realtà, e dai più recenti fatti storici. In primis dall’amnistia formulata da Togliatti e promulgata il 22 giugno 1946, riguardante il periodo di occupazione nazifascista. L’amnistia comprendeva il condono della pena per reati comuni e politici, dal collaborazionismo coi tedeschi fino al concorso in omicidio, commessi in Italia dopo l’8 settembre 1943.

Togliatti aveva previsto questo provvedimento nella speranza di giungere il prima possibile ad una pacificazione nazionale e per evitare che l’epurazione rallentasse la ripresa di altre attività fondamentali per la ricostruzione del paese: attività burocratiche, istituzionali, culturali, sanitarie ed economiche.

Ovviamente suscitò in molti, come nel padre di Mara, una profonda delusione riguardo la speranza di un sostanziale cambiamento delle condizioni sociali con la fine della guerra e di una rivalsa dopo il ventennio di dittatura:

“È proprio un capolavoro quest’amnistia!” diceva il padre irato. “I fascisti andranno tutti fuori; e quelli che si sono arricchiti affamando il popolo, lo stesso.”

“Ma Bube?”

“Bube è un partigiano; e l’ammnistia mica l’hanno fatta per i partigiani.”

“Ma non l’ha fatta Togliatti?”

“Già, l’ha fatta Togliatti! Ma a quanto pare, gli premeva di più mettere fuori i fascisti.”

Il segretario, dal canto suo, cercava di giustificare il provvedimento; ma si vedeva che non era convinto nemmeno lui. C’era molto fermento in giro e una sera, a un comizio comunista, nacquero degl’incidenti: quando l’oratore venne a parlare dell’ammnistia, lo coprirono di fischi. Addirittura ci furono di quelli che andarono in sezione e fecero la tessera in quattro pezzi.

“M’era venuta voglia anche a me” disse il padre alla moglie, presente Mara.

“Ma come? Si deve fare un’ammnistia per danneggiare il popolo? E dev’essere proprio il capo del comunismo a farla?”

“Ma allora Bube non potrà mai tornare” disse Mara disperata.

“Tornerà, tornerà; stai certa che tornerà. Quando avremo il potere...”

“Se vincete le elezioni, Bube potrà tornare?”

“Macché elezioni. S’è mai visto il comunismo vincere con la scheda? Il comunismo vince, ma con la rivoluzione. Allora, se ci si fosse illusi anche noi che il potere si prende con la scheda, perché mai si sarebbe fatta la scissione di Livorno? Io a quel tempo ero un ragazzo, ma me li ricordo i discorsi dei nostri capi. Il potere, dicevano, si conquista con la rivoluzione, non con la scheda.”

Arrivò il giorno delle votazioni, e poi ci fu l’attesa per conoscere i risultati; e quando si seppe che la repubblica aveva vinto, venne improvvisato un corteo, che Mara guardò da una finestra dell’ospedale. Anche la mamma volle alzarsi per vederlo. Poi ci fu la proclamazione ufficiale della Repubblica, e la sera, in piazza, c’era una folla enorme, venuta anche dalla campagna; e la banda suonò *L’Inno di Mameli* e *L’Inno di Garibaldi*. Mara, presa anche lei dall’entusiasmo, batteva le mani e cantava. Il padre era di nuovo allegro, diceva che la faccenda di San Donato era dimenticata e che Bube sarebbe potuto benissimo tornare. (ON, pp. 827-828)

In seguito alla delusione rappresentata dall’ammnistia, le elezioni, rappresenteranno per il padre di Mara, una seppur piccola soddisfazione. Nonostante il rimpianto per la rivoluzione non avvenuta, rappresentano una piccola conquista per il potere di sinistra. Ma dopo l’estromissione dei comunisti dal governo francese, nel 1947, e al rimpatrio di Bube, che ne causerà poi l’arresto, l’idea di un comunismo forte in Europa inizia a vacillare, aprendo lo sguardo sulle prospettive future di altre nazioni come la Jugoslavia e l’Italia, che ben presto vedranno le aspettative deluse. L’ottimismo del padre di Mara subisce quindi un duro colpo:

“È perché in Francia hanno messo i comunisti fuori del governo” disse l’autista.

“Già; ma in Jugoslavia vedrai che non li mettono fuori del governo. In Jugoslavia siamo noi che comandiamo, mica quegli altri. Ora, dico: perché non l’hanno mandato in un paese sicuro?”

“Ma perché chi andava ad immaginare che in Francia ci avrebbero messo fuori del governo?”

“Succederà presto anche qui” disse Lidori cupo. “Ormai s’è visto come vanno queste cose. Ci siamo fatti ingannare, ecco qual è la verità: nel ’45, quello era il momento di agire...” [...] Il padre non prendeva parte alla discussione. Nel suo intimo, dava ragione a Lidori; ma come funzionario di partito, si era ormai abituato a non muovere critiche all’operato dei dirigenti.(ON, p. 847)

Fino alle elezioni del 18 aprile del 1948, che già guardate con diffidenza e poca speranza segneranno una totale delusione e avvilito per i più convinti comunisti:

“Quando ci saranno le elezioni babbo?” chiese dopo un po’ Mara.

“Il 18 aprile.”

“Tu ci speri che vinceremo?”

“Mah” fece il padre. “Io che si possa vincere con la scheda, ci ho sempre creduto poco... Ma speriamo almeno nell’ammnistia.”

“E il processo, come ti pare che si metta?”

“Per ora non si può prevedere. La Corte ha respinto l’eccezione della difesa, ma gli avvocati l’avevano fatta tanto per fare... Mara” aggiunse dopo un momento, “c’è una cosa che bisogna che ti dica. Io quando mamma s’è scagliata contro Bube l’ho sempre difeso... però bisogna capire anche il suo punto di vista. A un genitore, quello che gli sta a cuore è il bene di una figliola. Ora aspettiamo a vedere come va a finire il processo; e poi, magari, se ci sarà quest’ammnistia... Ma se dovesse andare a finir male...”

“Se dovesse andare a finir male...?”

“Tu ti sei già sacrificata abbastanza per lui, figliola” disse il padre in fretta.

(ON, p. 878)

Alla fine del romanzo, ritroveremo dunque Antonio Castellucci, profondamente cambiato, non lavora più al partito, anche lui con “la sua parte di delusioni nella vita”.

I due personaggi maschili, dunque, risultano essere in tutto il romanzo, due personaggi eterodiretti, condizionati da eventi storici e sociali più grandi di loro e dei quali non riescono a comprendere la portata e le conseguenze, o ad interpretarne lucidamente le cause. Mara, al contrario, è fin da subito un personaggio autodiretto (“io ho sempre fatto di testa mia”) e si esprime in un modo di vivere totalmente soggettivo e personale; interessata a vivere a pieno la sua vita senza preoccuparsi di comprenderla cresce lungo tutto il romanzo delle sue proprie risorse umane.

Con questo romanzo, e le altre opere del periodo è evidente come Cassola si adegua al rinnovato clima culturale, ma tenta anche da un lato di prenderne le distanze, occupando un posto del tutto autonomo e personale rispetto alla letteratura neorealista.

Il rapporto tra il neorealismo e Cassola è del tutto particolare, addirittura polemico, e di conseguenza oggetto di discussione. Lo stesso Cassola, più tardi, al riguardo si esprimerà così:



Essenziale [nel neorealismo] era per esempio che il romanziere accumulasse fatti di sangue, come facevano i mediocri romanziere americani presi a modello. Ricordo una vignetta di Maccari sul *Mondo* di Pannunzio. Si vedeva il romanziere neorealista e sullo sfondo i personaggi del suo romanzo. Le donne avevano tutte un aspetto vizioso e degradato; gli uomini erano tutti in procinto di ammazzare o di ammazzarsi: “Ancora un paio di morti e ho finito il romanzo” pensava soddisfatto il romanziere neorealista. Ricordo poi il titolo di una recensione di Cecchi sull’*Europeo* di Benedetti: “Tredici morti sono troppi”<sup>55</sup>. Importante era anche che il romanzo avesse uno stile sciatto al punto da apparire una cattiva traduzione. Venne di moda quella che Romano Bilenchi chiamava la *poetica del cretinismo*: veniva ripetuta tre o quattro volte la stessa frase o la stessa parola, arieggiando il periodare biblico o quello di Saroyan: “ – Pane – egli disse. – Pane? – egli disse. – Sì, pane! – egli disse”. Sembrava che i personaggi di questi romanzi fossero dei cretini incapaci di intendersi nelle cose più semplici. Perfino i titoli sembravano tradotti: *Un figlio ella disse*<sup>56</sup>, o *Sei stato felice, Giovanni*<sup>57</sup>, erano da romanziere americani più che da romanzo italiano.<sup>58</sup>

Cassola, non rimase certo impassibile davanti alla nuova situazione italiana, dopo la partecipazione alla Resistenza, si aprì alla realtà storica, realizzando incontri e dialoghi importanti. Nella presentazione a *Il taglio del bosco* (Torino, Einaudi, “Lecture per la scuola media”, 1965, p.13) Cassola scrive che l’esperienza resistenziale gli ha dato la possibilità di “conoscere da vicino un’umanità nuova, la gente del popolo, gli operai, gli artigiani, i contadini”.

Carlo Cassola, con questo romanzo desiderava sottrarre la storia a qualsiasi calcolo agiografico di stampo neorealista allora in voga, mostrava piuttosto il ridimensionamento degli aspetti ideologici più duri, massimalisti e fanatici dell’azione partigiana. Questo romanzo era una messa a fuoco enunciativa di forme e casi di violenza non necessaria né politicamente né socialmente durante la lotta, perché il momento resistenziale potesse essere decifrato e raccontato in zone d’esperienza umana più franche e attendibili.

Il romanzo non ci appare più, allora, come un romanzo sulla Resistenza e i suoi valori, poiché ha una concezione diversa, al suo interno, della vita, della storia e dell’impegno politico; una concezione ben diversa da quella di altri scrittori appena precedenti. Si tratta di esporre lo stato di delusione e di sfiducia del momento, di rinuncia, che metterà in

---

<sup>55</sup> Si trattava del romanzo *Il brigante* di Giuseppe Berto, Torino, Einaudi, 1951. La stroncatura di Emilio Cecchi, col titolo *Troppi morti* si può leggere in *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 244-247.

<sup>56</sup> Romanzo di Silvio Micheli, 1948; come quello a cui Cassola fa riferimento in precedenza: *Pane duro*, premio Viareggio, 1946. Secondo il critico Giuliano Manacorda, Micheli costituisce l’esempio più chiaro dei pericoli della narrativa neorealista: estremismo ideologico, forzatura e deformazione storica, prolissità e artificiosità linguistica.

<sup>57</sup> Romanzo di Giovanni Arpino, pubblicato per Einaudi nella collana dei “Gettoni” nel 1952.

<sup>58</sup> C. Cassola, *Chi si rivede, il romanzo*, in “Epoca”, 6 settembre, 1975.

discussione l'intera vita di Cassola. Per questo il ritorno poi alla letteratura di tipo esistenziale appare un passaggio naturale.

## 6. Giorgio Bassani

### Cenni biografici

Giorgio Bassani, secondo di tre fratelli, nacque, a Bologna nel 1916 da una famiglia israelita di Ferrara. E in questa città, lo scrittore trascorse la sua infanzia e la sua giovinezza, frequentando poi il liceo classico. Il padre, Enrico Bassani era un medico chirurgo e morì nel 1948. Il fratello Paolo, cominciò gli studi in ingegneria e frequentò due anni di corso presso l'università di Grenoble, dalla quale fu espulso, quando l'Italia dichiarò guerra alla Francia.

“Giorgio da ragazzo, voleva diventare musicista; stava ore ed ore ad ascoltare Bach, Beethoven, Mozart; studiava il piano, ma, più che altro, suonava ad orecchio tutti i motivi che udiva. A scuola era molto bravo. A diciassette anni rinunciò di colpo alla musica e prese la strada dello scrittore. Si mise a studiare con più lena di prima, soprattutto letteratura italiana. Gli bastavano dieci minuti per mangiare un boccone, poi tornava a tavolino”<sup>59</sup>, e quest'inclinazione musicale sarà poi rintracciabile nel ritmo misurato della sua prosa, e soprattutto della sua poesia, e nella predisposizione all'uso del metro classico.

Il 1935 rappresentò per il giovane Bassani un anno importante, soprattutto per la sua formazione intellettuale, poiché dei giovani intellettuali sardi si trasferirono a Ferrara. Erano Giuseppe Dessì, Claudio Varese, Mario Pinna, Franco Dessì Fulgheri, che poi diventeranno i protagonisti di *Una città di pianura* (1940). Questi si legarono allo scrittore, che si interessò al loro messaggio antifascista. In questo periodo poi, e fino al 1937 Bassani si aprì alla cultura crociana e gentiliana, dunque di stampo storico-idealista, che influenzò il già citato *Una città di pianura* e soprattutto il racconto *Un concerto*, ma che in seguito, facendo riferimento soprattutto alla poesia, andò configurandosi in una posizione del tutto diversa rispetto alla letteratura, che da quel momento in poi si nutrirà di spunti filosofici e antifascisti: si tratta delle poesie di *Storie di poveri amanti* (1945), le quali contengono già in nuce *Le storie ferraresi*.

Nel 1938, Bassani, a Firenze, frequentò l'ambiente delle “Giubbe rosse”, Bonsanti e gli altri intellettuali del gruppo fiorentino. Pur non essendo lui stesso deportato, soffrì l'applicazione delle leggi razziali, tutti i suoi amici e contatti più cari vennero meno, procurando un vuoto nella sua vita che lo farà sentire escluso da quella che fino a quel momento era stata la sua società. Bassani, operò attivamente nell'ambiente antifascista, e

---

<sup>59</sup> M. Cancogni, *I rimorsi di Bassani*, in “L'Espresso”, 2 settembre 1962.

questa attività militante gli costò l'esperienza del carcere, dalla quale nasceranno poi le poesie di *Te lucis ante*; l'esperienza antifascista lo convinse che l'ingiusta realtà delle leggi razziali fosse prevedibile, e rappresentasse uno degli eccessi ai quali la dittatura sarebbe normalmente arrivata. Ovviamente, l'esperienza della discriminazione razziale lascerà un segno indelebile nel suo spirito e nella sua arte. Bassani conobbe l'egoismo, l'indifferenza e il cinismo, tutte attitudini che avrebbero avuto una grande importanza nella sua opera.

Anche nei confronti della sua città Ferrara, sviluppò un sentimento ambiguo e polivalente, un misto di amore e odio, di rancore e rimorso, il tutto accompagnato dalla pietà per il luogo nativo.

Dopo il liceo, spinto dalla propensione letteraria, Bassani si iscrisse alla Facoltà di lettere, presso l'Università di Bologna, e si laureò nel 1939 con una tesi su Nicolò Tommaseo. Fu un accanito lettore di Benedetto Croce, e da queste letture derivò il senso di una nitida visione della storia e dei suoi problemi, come mai avulsì l'uno dall'altro, ma sempre legati in una rigida concatenazione di causa-effetto.

Nel 1934, Bassani aveva conosciuto Attilio Bertolucci, Lanfranco Caretti, Francesco Arcangeli, Franco Giovanelli, Augusto Frassinetti, Fiorenzo Forti, si legò soprattutto, per la comunanza di idee politiche e la propensione antifascista, a Sergio Telmon e Vincenzo Cicognani, con i quali militò infine, nel Partito d'Azione.

Per quanto riguarda gli anni della formazione universitaria, e quelli subito successivi, sui suoi maestri e amici, primo fra tutti Roberto Longhi, lo scrittore scrisse moltissimo. Si tratta di pagine importanti non solo dal punto di vista biografico, ma anche per l'aspetto psicologico che ebbe poi grande importanza nella vita e nell'opera dello scrittore. Bassani stesso racconta:

Ho conosciuto Roberto Longhi a Bologna, nel tardo autunno del 1935. Facevo il secondo anno di lettere, a quell'epoca, e ancora non ero riuscito ad ambientarmi. L'anno precedente lo avevo consumato in vani tentativi di questo genere. Ogni mattina prendevo il treno che, da Ferrara, portava a Bologna in meno di un'ora. Frequentavo tutti i corsi possibili: perfino paleografia e biblioteconomia; per poi, verso l'una, ritrovarmi a pranzo con Lanfranco Caretti, anche lui ferrarese, anche lui in cerca di cambiamento e mio grande amico (eravamo stati compagni di banco, al liceo, per tre anni consecutivi), alla mensa del Dopolavoro ferroviario o alla *Croce di Malta*, una trattoria per studenti molto a buon mercato. Alle due eravamo di nuovo all'università, ansiosi di non perdere la lezione, mettiamo, di grammatica latina. E così via, una lezione dietro l'altra, fino a sera: fino a quando, cioè, non avremmo ripreso l'accelerato di Ferrara.

Non ero tipo da esami di coscienza, allora. Ero un ragazzo dotato di un fisico eccellente (giocavo al tennis nient'affatto male: ormai posso dirlo senza falsa modestia), e la vita, per me, era tutta da scoprire: qualcosa di aperto, di vasto,

di invitante, che mi stava dinanzi; e a cui mi abbandonavo con impeto cieco, senza voglia, mai, di ripiegarmi su me stesso un momento solo. Durante l'estate del '35, tuttavia, dopo quel primo anno di università, credo che un bilancio, più o meno consciamente, lo avessi fatto. Che cosa volevo fare, della mia vita? L'Artista, o lo Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della letteratura italiana, alle quali, l'anno precedente, non ero mancato una sola volta; se ricordavo l'invincibile sopore che mi prendeva, ogni volta, negli assolati pomeriggi, della passata primavera, ascoltando dal banco la voce sommessa e monotona del professore d'italiano, a cui, oltretutto, non potevo perdonare di aver parlato male di Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento; se tornavo con la mente alla noia, al sopore, alla tetraggine di quelle ore (non restava per sopportarle, che guardar fuori dai finestrini verticali dell'aula, o concentrarsi a fissare qualche compagna): se consideravo tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello storico della letteratura italiana, non poteva, assolutamente, essere per me. Ma l'Arte, d'altronde? L'università, cioè lo Studio, era la noia, la polvere, il tedio accademico. D'accordo. Ma l'arte? L'Arte era Ungaretti, i versicoli dell'*Allegria*: qualche cosa di molto problematico, vago e incantevole. Come la vita. Come il futuro che mi stava dinanzi. Come il tennis e gli amori... Si poteva, seriamente, fondare la propria vita su cose come queste?

Fu alla ripresa delle lezioni, nel novembre, che venni introdotto, per la prima volta, nell'aula di Storia dell'arte da Momi Arcangeli, se non ricordo male. Quelle di Storia dell'arte erano state le uniche lezioni che l'anno prima, chissà perché avessi disertate; Roberto Longhi, l'unico insegnante che non avessi mai visto, nemmeno di lontano. Difficile immaginare un tipo più diverso, anche fisicamente, dagli altri professori. Alto, simpatico, elegantissimo, con un viso dai tratti molto asimmetrici, di un'espressività eccezionale: più che a un professore, ad uno studioso, Longhi faceva pensare a un pittore, a un attore, a un "virtuoso" d'alta razza e d'alta scuola: ad un artista, insomma. Non c'era nulla, in lui, dell'enfasi curialesca della tradizione carducciana imperante nell'università di Bologna, di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e noia. Nessuna posa erudita, nessun sussiego di casta, nessuna boria didattica e didascalica; nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire e far capire: e per questo, non per altro, ci si sentiva ad un certo punto osservati dai suoi occhi nerissimi, che lustravano, piccoli e malinconici come per febbre, dietro il taglio spiovente del *pincenez* e delle grandi palpebre brune (occhi da spadaccino italiano del Seicento, mi sorpresi un giorno a pensare bizzarramente)...

Le lezioni di Storia dell'arte avevano luogo due giorni alla settimana, alle dieci del mattino. Ma poi, finita la lezione, e sgombratasi l'aula, cominciavo in una saletta attigua, alle undici, le cosiddette esercitazioni, alle quali partecipavano, seduti attorno ad un tavolone rettangolare, una decina soltanto di studenti. Fra questi c'erano, sì, i futuri "specialisti"... i quali, come me, in fondo non avevano troppa voglia di dedicarsi totalmente ad un particolare ramo di studi.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> G. Bassani, *Le parole preparate ed altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, p. 205.

In quel periodo Longhi lesse alcune delle prose di Bassani che erano state pubblicate sul “Corriere Padano”, e ne ebbe un’impressione molto positiva, rappresentando una spinta determinante per il giovane Bassani, allora ancora aspirante scrittore.

Ottenuta la laurea, nel 1939, cominciò a insegnare presso la scuola israelitica di Ferrara, occupandosi intensamente anche di politica; per Bassani, la politica rappresenta un’altra via, oltre all’arte per accostarsi alla vita e ai suoi problemi.

Nel 1940, pubblicò, utilizzando lo pseudonimo Giacomo Marchi, a causa delle leggi razziali, il suo primo libro: *Una città di pianura*. Il volume era diviso in sezioni: *Omaggio*, *Un concerto*, *Rondò*, *Storia di Debora*, *Ancora dei poveri amanti*, *Una città di pianura*, ed ha già in sé tematiche alle quali lo scrittore rimarrà per sempre legato, non solo riprendendo la poesia *Ancora dei poveri amanti* in *Storie dei poveri amanti* del 1945, o anche rielaborando *Storia di Debora* nel racconto *Lidia Mantovani* del 1956, ma proprio come atmosfera spirituale articolata attorno ai ricordi giovanili di un mondo ormai scomparso. Incontrò diverse volte, in missioni antifasciste, a Milano, La Malfa o Parri; a Firenze, Capitini e, a Roma, De Ruggiero.

Nel 1942, accadde un avvenimento importante, che secondo alcuni portò alla creazione del personaggio di Alberto Finzi-Contini, ma l’autore nega questa discendenza:

nel 1942, morì a Ferrara, un ragazzo di buona famiglia. Fra gli amici che lo accompagnavano al cimitero camminava un giovane con gli occhi cerulei, piccolo, assorto. Quel giovane, Giorgio Bassani, appena ardiva di tanto in tanto alzare gli occhi verso il feretro: così grossa era la pena che sentiva crescergli nel cuore. Il morto era stato suo amico, di quelli intimi, compagno in gite e cospirazioni politiche. Che gran bene gli aveva voluto. Come s’intendevano con una parola, anche con lo sguardo. E come lui, Bassani, lo aveva tradito. All’improvviso quel suo amico si era ammalato di una malattia rapida, inguaribile, mortale, e Bassani non aveva avuto la forza di andargli a fare visita. Gli descrivevano il pallore cianotico dell’infermo, i suoi rantoli, e sempre di più Bassani si sentiva mancare l’animo di andarlo a trovare. Dopo il funerale, Bassani tornò a casa, vi rimase chiuso per qualche giorno e cercò di liberarsi dal rimorso scrivendo alcune paginette di un quaderno intorno all’amico tradito e morto.<sup>61</sup>

La verità è diversa. Il giovane morto, che si chiamava Uberto Magrini, era sì amico della famiglia Bassani, ma si trattava solo di un’amicizia mondana.

---

<sup>61</sup> N. Adelfi, in “La Stampa”, 30 maggio 1962. Pur con delle inesattezze cronologiche, è un’importante fonte biografica.

Un anno dopo, il gruppo di antifascisti ferraresi di cui Bassani faceva parte fu scoperto. Moltissimi furono gli arresti. Senza alcun processo, Bassani e i suoi amici vennero messi in carcere e ne uscirono solo il 26 luglio 1943, alla caduta del regime.

Nello stesso anno Bassani si sposò con Valeria Sinigallia, ed ebbe poi due figli: Enrico e Paola. Si trasferì a Firenze, ma la vita fu abbastanza misera; per vivere intraprese il mestiere di traduttore, e tradusse *Addio alle armi* di Hemingway.

La sua attività clandestina continuò mentre la maggior parte dei suoi parenti rimasti a Ferrara finì a Buchenwald. Bassani non attese gli alleati a Firenze, e dopo lo sbarco di Anzio, si spostò a Roma. Sempre sotto falso nome Bassani continuò a collaborare con i movimenti clandestini della Resistenza; le notizie di questo periodo, come le speranze, sono contraddittorie:

da oggi – scrive nel suo diario alla data del 31 1944 – soltanto, anzi da stamattina, si è ritornati all’ansia dei primi giorni dopo lo sbarco sulle coste del Lazio, quando la situazione dei tedeschi pareva insostenibile, e ci si aspettava la presa di Roma da un’ora all’altra. Il cannoneggiamento si è improvvisamente avvicinato (i vetri delle finestre ne vibrano di tempo in tempo), ed è ormai un continuo, cupo, minaccioso suono di bordone che sussulta, a volte, in scoppi prolungati, in boati fragorosi. Che ci sia qualcosa di mutato nell’aria lo dimostra il contegno degli stessi tedeschi, nei giorni scorsi quasi assente, oggi di nuovo irritato e febbrile. Il solito monsignore ci comunica che stanno demolendo a colpi di dinamite tutta la zona di Centocelle, fortificando la Flaminia e terminando di rendere impraticabile la Casilina. E non si limitano a questo. Dopo una mattina tranquilla, spesa per le botteghe di libri attorno al Pantheon e alla Biblioteca Nazionale (senza avere tuttavia combinato niente in nessun senso), di ritorno a casa ho trovato la pensione in preda al panico più vivo. I tedeschi avevano infatti bloccato – come usano fare quando hanno fame d’uomini – via Nazionale e altre vie nei dintorni della stazione. Gli uomini senza discriminazione d’età, vengono caricati nei camion come vitelli e portati via...<sup>62</sup>

Subito dopo la Liberazione, Bassani pubblicò il suo secondo libro, un volume di poesia: *Storie dei poveri amanti e altri versi* (1945). In queste poesie Montale scorse la presenza sotterranea di quel narratore che Bassani sarebbe poi diventato. È anche evidente in questa raccolta l’attenzione per la tecnica e la capacità di rendere materia d’arte anche gli elementi più semplici della cronaca privata e corale, ed anche una componente religiosa e sentimentale, rintracciabile lungo tutto il percorso narrativo dello scrittore. È un periodo in cui, sul piano pratico, Bassani si impegna in ogni modo per poter sopravvivere, è impiegato in un Ministero come bibliotecario, insegnante all’Istituto Nautico a Napoli, ed

---

<sup>62</sup> G. Bassani, *Le parole preparate*, op. cit., pp. 214-215.

anche professore a Velletri. Tenta anche la via del cinema, come attore, e recita nel film di Emmer, *Le ragazze di piazza di Spagna*.

Man mano si avvicinò a posizioni più avanzate politicamente fino all'adesione al socialismo.

*Te lucis ante*, la sua seconda raccolta poetica fu pubblicata nel 1947. Bassani, poi, nel 1948, cioè nello stesso anno in cui venne fondata, divenne redattore della rivista "Botteghe Oscure". Entrò a far parte anche della redazione di "Paragone", la rivista di Roberto Longhi.

La terza raccolta di versi, profondamente autobiografica, *Un'altra libertà* fu stampata nel 1952 ed accolta con molto favore dalla critica.

In questo periodo lavorò oltre che a *La passeggiata prima di cena*, a diverse sceneggiature cinematografiche.

Il lavoro svolto per le sceneggiature sarà rintracciabile nel racconto, che infatti presenta una costruzione ad imbuto, come se una macchina da presa avanzando in carrellata arriva, infine, a mettere a fuoco un oggetto lontano: il protagonista Elia Corcos, che appare dunque come isolato nel campo visivo.

Quindi, se anche le pagine per il cinema furono, in un primo momento, viste da Bassani senza troppo impegno, ebbero una certa influenza sulle opere dello scrittore:

sapevo bene, lavorando, di star fornendo un libretto d'opera, sul quale, poi, sarebbe intervenuto il regista, che avrebbe provveduto per conto suo a farne quello che meglio gli sarebbe sembrato. Comunque sia, debbo dire che il lavoro subalterno dello sceneggiatore non è stato senza utilità, per la mia letteratura. Erano gli anni intorno al 1950. Come scrittore, a quell'epoca mi trovavo ancora involto nella presunzione giovanile, di origine forse ermetica, dell'ineffabilità. Scrivendo, non mi impegnavo solitamente a "tirar fuori" tutto quello che avevo dentro, convinto com'ero che ciò che avevo, o credevo di avere, dentro non *poteva*, e quindi non *doveva*, esser tirato fuori. Scrivere, significava fornire dei lampi, dei barlumi, dei segni fulminei, magari anche imprecisi, traendoli dal ribollente e indifferenziato magma interiore. Orbene, fu proprio il lavoro cinematografico, e soprattutto la vicinanza e lo sprone di un amico carissimo, che era un regista, sì, ma anche uno scrittore (parlo di Mario Soldati), il quale non soffriva affatto, ovviamente, dei complessi d'inferiorità o superiorità, nei confronti della letteratura, che affliggono tanti uomini di cinema, fu proprio questo incontro e questa collaborazione a indurmi ad uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina. Scrivendo per il cinema, facendo cioè, un lavoro affatto diverso da quello dello scrittore, mi ero reso conto, in sostanza, che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunzione. Nient'altro.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> G. Bassani, *Le parole preparate*, op. cit., pp. 236-237.



Presso la casa editrice Nistri-Lischi di Pisa, nel 1935, fu stampato il racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. In questo racconto, un giovane israelita, alla vigilia della guerra, nel 1939, cerca solidarietà tra gli antifascisti, per vincere il suo isolamento. Si lega, dunque, in amicizia con un ciabattino anarchico e con una dirigente socialista, Clelia Trotti. Molto presto, il giovane si rende conto dell'inutilità del suo tentativo e dell'impossibilità di uscire dalla sua condizione di reietto. Il racconto vinse anche, nel 1955, il premio internazionale "Veillon".

Nel '56, per Einaudi, furono stampate le *Cinque storie ferraresi*, che comprendevano le già pubblicate: *La passeggiata prima di cena*, *Storia d'amore* e *Una lapide in via Mazzini*, e alle quali si aggiungevano *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* e *Una notte del '43*. Questo volume vinse, nello stesso anno, il premio "Strega". Sempre con Einaudi, nel 1958, Bassani pubblicò *Gli occhiali d'oro*.

Nello stesso anno, in qualità di consulente editoriale per Feltrinelli, Bassani scoprì e lanciò lo scrittore Tomasi di Lampedusa, e il suo romanzo *Il Gattopardo*. Il successo dell'opera fu incredibile e ne furono vendute moltissime copie; per la prima volta, la letteratura italiana conosceva le tirature da paese anglosassone. Bassani, a cui andava il merito della scoperta, invitava a leggere il romanzo con lo stesso trasporto con cui si legge la poesia, sicuro che il lettore ne avrebbe subito il fascino, e questo proposito rappresentava allo stesso tempo una dichiarazione di poetica, e di fiducia nella letteratura dei sentimenti ma ancorata alla problematica storica, politica e letteraria del tempo.

Nel 1960, Einaudi pubblicò una nuova edizione di *Le storie ferraresi* accresciuta di due racconti: *Il muro di cinta* (1946) e *In esilio* (1956); questi due racconti, nel 1972 saranno pubblicati, con un diverso titolo (rispettivamente *L'odore del fieno* e *Cuoio grasso*) e alcune rivisitazioni nella raccolta *L'odore del fieno*.

Bassani collaborò, in questi anni con diversi periodici e quotidiani: "Emporium", "Lo spettatore italiano", "La Fiera letteraria", "Il Mondo", "Letteratura", "Nuovi Argomenti", "L'Europa letteraria", "Corriere della Sera", "Il Giorno", ecc.. E soprattutto pubblicò, quello che è considerato il maggiore dei suoi capolavori: *Il giardino dei Finzi-Contini*, nel 1962. In questo romanzo, è evidente l'insegnamento crociano secondo il quale il passato si fa presente e diventa avvenire. Lungamente elaborato nella memoria, popolato di personaggi immaginari e reali, primo fra tutti l'indimenticabile Micòl, il *Giardino*, che nello stesso anno della sua apparizione vinse il premio "Viareggio", fu, nel 1970

sceneggiato cinematograficamente da Vittorio De Sica. Quest'opera rappresentò un successo internazionale.

Dal 1958 al 1963 diresse la "Biblioteca di letteratura" dell'editore Feltrinelli, e in seguito occupò la carica di vicepresidente della Radiotelevisione Italiana, dalla quale si dimise per diventare presidente di "Italia nostra". Fu insegnante di Storia del teatro all'Accademia nazionale di arte drammatica di Roma, dal 1957 al 1967.

Il meglio della sua produzione poetica, dal 1942 al 1950, fu pubblicato, nel 1963, in *Alba ai vetri*. Nel 1964, fu pubblicato, poi, *Dietro la porta*, un altro romanzo di ambiente ferrarese.

Nel 1966 fu stampata, da Einaudi, la raccolta di saggi *Le parole preparate*. Si tratta di un volume che riunisce tutte le cose più importanti scritte su argomenti letterari dal 1944 in poi. È un'opera molto importante poiché permette di conoscere chiaramente le convinzioni etiche e estetiche dello scrittore ferrarese. Il principio primario, rintracciabile con facilità, è quello della coerenza; coerenza intesa come rapporto critico e dialettico con il passato e insieme come un atto d'amore consapevole verso il presente e il futuro, dell'uomo e degli uomini in generale.

L'ultimo romanzo di Bassani, *L'airone* è datato 1968, e nel '69 fu vincitore del premio "Campiello". Quest'opera segnò una svolta nella narrativa di Bassani.

Il protagonista, Edoardo Limentani è un israelita senza vera fede, un borghese senza ideali, indaga negli altri e in sé stesso fino a ritrovarsi in una dimensione vera e solenne, quella della morte. La morte, che rappresenterà il solo vero atto d'amore che egli saprà compiere, e che virilmente assolve quando, guardando degli animali imbalsamati, comprende che la vita acquista valore solo se contrapposta all'aldilà, al nulla.

Nel 1971, fu nominato *chevalier* presso la Legion d'onore francese e tenne alcune lezioni in università americane e canadese.

Nel 1972, Bassani pubblicò la raccolta di racconti *L'odore del fieno*, composta di dodici prose brevi, che variamente riprendono i temi narrativi tipici dello scrittore. Il fulcro centrale è ancora Ferrara, il mondo e i nomi delle *Cinque storie ferraresi*, de *Gli Occhiali d'oro* e de *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*; ma compaiono anche prose come *Un topo nel formaggio* e *Le scarpe da tennis*, dove per la prima volta compaiono altre città: Napoli, Roma.

In America, conobbe poi, nel 1978, Portia Prebys, con la quale restò dal 1991 al 2000, anno della sua morte. Nel 1982 pubblica la raccolta di tutte le sue poesie in *In rima e*

*senza*, che l'anno successivo vincerà il Premio "Bagutta", e nel 1984 la raccolta di tutti i suoi saggi e le sue riflessioni critiche in *Di là dal cuore*.

Nel 1998, tutte le sue opere furono raccolte in un unico volume de "I Meridiani" di Mondadori.

Bassani, morì, a Roma, il 13 aprile 2000, dopo un lungo periodo di malattia.

## 6.1 *Gli occhiali d'oro*

*Gli occhiali d'oro*, pubblicato nel 1958 e scritto fra il 1956 e il 1957, più che un racconto, è per l'ampiezza e lo sviluppo, un romanzo breve. Nel 1960 viene inserito nel volume, stampato per Einaudi, delle *Storie di Ferrara*.

In questo periodo di produzione narrativa Bassani intende arrivare alla scoperta di una propria verità e occorre dire che la sua concezione del vero è estremamente composita e variegata. Gli esordi come poeta, sono caratterizzati da una certa indeterminatezza, le immagini descritte nei componimenti solo raramente raggiungono una configurazione esatta, restando nel vago, anche a causa di un certo clima ermetico imperante, che seppure in Bassani ebbe scarsa presa, non riuscì a cancellarsi del tutto.

Il passaggio alla prosa, e per di più a un tipo di prosa di carattere così determinato come quello delle *Storie ferraresi*, la convinzione che occorresse dare tutto, aprirsi alla vita, o alla poesia della vita che egli veniva scoprendo, mette in luce una *recherche* tutta personale, fondata soprattutto sulla dimensione del ricordo. La chiave della memoria agisce insieme da reagente e da fissatore, nel senso che enuclea le componenti più interne e le trasferisce dallo sfumato originario ad una dimensione ben definita.

Uno degli aspetti fondamentali della narrativa di Bassani è quello della solitudine dell'uomo. L'uomo, solo perché perseguitato o diverso, si ritrova rinchiuso in una solitudine in realtà popolata, di avvenimenti, di cose; una solitudine compromessa con la vita che rappresenta un momento a volte frenante, e altre volte un momento dinamico, in funzione inversamente proporzionale rispetto allo sviluppo della storia.

La realtà storica, invece, entra nelle vicende che Bassani narra, e vi entra come uno degli elementi catalizzatori della trama, o meglio come l'ordito su cui la trama si adagia. Non si può pensare, ad opere come *Gli occhiali d'oro*, ma anche a molti altri racconti ferraresi, senza immaginare la guerra il fascismo, la Resistenza, il razzismo e altri fenomeni storici del nostro secolo. Si deve notare, però, anche che l'uso che Bassani fa della storia, è un uso piuttosto discreto, che la rende spinta di poesia; nel senso che la storia, nelle sue opere, è dotata di una dimensione narrativa sì, ma mai dominante sul resto dei fatti, giustificatrice di essi sì, ma senza mai offuscare la trama vera e propria.

Un altro tema è quello dell'ebraismo: persecuzioni, timori, riti e lasciti religiosi; tutto quello che serve a dare alla condizione israelitica un peso determinante nello sviluppo dei racconti. Delle volte la condizione ebraica assume un piano di superficie, altre volte, occupa una parte sotterranea nella stratificazione della narrazione, come ad esempio

proprio ne *Gli occhiali d'oro*, dove occupa la seconda delle linee tematiche del racconto, quella più riservata e segreta.

Il dramma che si consuma nell'animo e nel corpo del dottor Fadigati, trova il suo *pendant* ontologico, nella crescente certezza che il giovane universitario acquista delle persecuzioni e in ciò che esse rappresentano, non tanto come fatto materiale di sofferenza e di pena fisica, ma nella esclusione dalla norma, da quella normalità della buona società borghese cui egli credeva in buona fede di appartenere, in parità di diritti e di doveri.

Il tema della condizione ebraica, è integrato poi da tutto ciò che la condizione di israelita comporta in termini di carattere, di vita, di abitudini e anche di sofferenze. Ma Bassani pur denunciando chiaramente la condizione dell'israelita, la veste di un estremo pudore riguardo a quello che ne resta nascosto, e in senso lato, sofferto. Se l'essere ebreo ha spesso, nella narrativa del nostro tempo, condizionato la maggior parte delle opere, affidandogli così un emblema preciso di prelazione sui beni della vita, in Bassani l'obiettivo appare diverso. Nonostante di certo l'autore non dimentichi di denunciare le persecuzioni, gli ebrei, personaggi, dei suoi racconti sono sempre caratterizzati da un pudore, una discrezione che affascinano profondamente. Non restano in disparte ad esigere il risarcimento per le sofferenze, ma offrono collaborazione, comprensione ad amore.

Dalla condizione di solitudine, a cui abbiamo accennato prima deriva un terzo motivo, rappresentato da una morbosa incapacità di comunicare nella quale molti dei personaggi bassaniani sono rinchiusi, spesso in atteggiamenti di inerte attesa, indecisi non solo sulle azioni da compiere ma anche sui pensieri da portare a compimento.

I protagonisti dei racconti e dei romanzi di Bassani, spesso, non hanno la forza di uscire allo scoperto, di impegnarsi nella vita, e preferiscono appartarsi e nascondersi, negare la verità, perché è una verità che non amano e che non possono accettare. Pur soffrendo nella loro condizione di isolamento, spesso non riescono a rompere il cerchio nel quale sono rinchiusi. V'è poi, anche un altro genere di solitudine o di incapacità della comunicazione, che però non include una condizione di reale solitudine; anzi, alcuni dei suoi personaggi tanto più sono soli quanto sono immersi nella vita altrui e nella società.

Un altro dato importante è la caratterizzazione dei paesaggi, o meglio di un solo paesaggio: Ferrara e le campagne che la circondano.

La città di Ferrara non è però necessaria al dramma, non è nient'altro che la scena, un luogo, anche se ben determinato e caratterizzato; tutto ciò che succede infatti non avrebbe quelle peculiari caratteristiche socio-storiche, o anche socio-letterarie se non fosse accaduto lì. Il paesaggio appare, poi, sempre in funzione di commento o almeno di

completamento esteriore ai sentimenti dei personaggi. Sicché essi sono quello che sono, solo perché immersi in quell'ambiente, e da esso condizionati.

Ferrara, ci appare descritta, in un complesso sentimento di amore-odio, di attrazione-ripulsa, in ogni sua manifestazione architettonica: le piazza, il ghetto, i vicoli, i caffè, i cinema.

In Bassani l'ineffabile è rivale contro il tempo ed esaltazione della vita nei suoi momenti di verità, ricerca ansiosa in una sorta di continua pena senza appagamento, su un terreno narrativo in cui il realismo si tinge di atmosfere irreali e si carica infine di significati che oltrepassano i limiti della quotidianità.

All'indomani della Liberazione, è rintracciabile nella narrativa di Bassani, un nuovo impegno realistico, e con l'approfondimento delle sue esperienze di antifascista e perseguitato, anche il lavoro sui nuclei morali della sua poetica acquisirà una maggiore consapevolezza. Il suo mondo si arricchisce di nuove istanze ideali e morali portate avanti dalla Resistenza. Alla non precisata "città di pianura", descritta come mito e teatro della memoria si sostituirà Ferrara, città ben definita nei suoi connotati sociali ed umani. Inoltre, Bassani si orienta definitivamente verso il genere narrativo, ritenendolo più adatto ad accogliere i nuovi richiami della realtà.

Pier Paolo Pasolini vede nelle storie di Ferrara il "sovrapporsi di due piani: un piano diremo ante-guerra, di prosa da romanzo di memoria in chiave di prosa d'arte (...). Un secondo piano, diremo dopoguerra, di vera e propria ambizione romanzesca, a sfondo magari documentario e storico; e insomma in un certo modo, realistico almeno nel senso che è acquisito il coraggio di affrontare argomenti "attuali", e di dare ai fatti evocati una sistemazione morale, non semplicemente nostalgica". E la sovrapposizione dei due piani, nasce da un atteggiamento ideologico-sentimentale. Pasolini, scrive ancora che Bassani sembra considerare come "unica soluzione per uno scrittore borghese che non è più cattolico e non può essere socialista (...) un violento anticonformismo, la cui disperazione trovi risarcimento nella consolatoria capacità espressiva, poetica e al tempo stesso in un moralismo di specie empirica".<sup>64</sup>

Lo scrittore, appare mosso da una generica istanza moralistica che lo spinge ad affrontare tutta una serie di problemi morali, politici, sociali ma che al tempo stesso porta con sé una completa sfiducia per le ideologie e per le forze politiche che dividono il mondo. Ne deriva un anticonformismo individualistico, esasperato e distruttivo, che lo porta a concepire la

---

<sup>64</sup> P. P. Pasolini, in "Paragone-letteratura", agosto 1953, pp. 85-87.

realtà come sempre uguale a sé stessa, e la storia come un'arida cronaca di fatti in mezzo ai quali si nasconde la vera realtà degli uomini singoli, ciascuno chiuso in sé stesso, con il suo incomunicabile segreto, e senza la possibilità di essere compreso.

Tra lo scrittore e la realtà si viene dunque a creare quello che altri hanno definito un "sopramondo letterario"<sup>65</sup> nel quale Bassani cerca rifugio e consolazione nel suo individuale isolamento, alla sua capacità di risolvere sul piano della storia la complessa problematica di partenza. Nelle *Storie di Ferrara*, poi l'atteggiamento che lo scrittore assume nei confronti dell'antisemitismo e del fascismo appare come una rivolta solitaria. Una rivolta, che appare caratterizzata da un generale pessimismo, consapevole della sua stessa inutilità, arriva infine a interiorizzarsi, e il problema acquista una dimensione esclusivamente personale.

Alla luce del mio studio, è interessante vedere come in Bassani, e in particolare nel romanzo *Gli occhiali d'oro*, i temi dell'incontro, del dialogo e dei valori di solidarietà tra la gente siano sviluppati in una maniera, tutta personale, e tendenzialmente negativa. Per Bassani, come per gli altri scrittori, e come per Cassola, che ho già analizzato nel precedente capitolo, giocò un ruolo fondamentale la delusione delle aspettative deluse del dopoguerra, e questa crisi è evidente ad esempio nel racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* dove tutto sembra lontano e diverso dall'atmosfera della lotta di Liberazione, quando "una società vecchia e colpevole tentava disperatamente di rinnovare se stessa" e la Resistenza appare perciò come una rivoluzione mancata, come un'infuocata parentesi storica che è bruciata senza lasciare traccia. Ma per Bassani, bisogna ricordare quello che significarono le leggi razziali: la scomparsa dei suoi rapporti familiari e più intimi, e l'esclusione dal mondo, e dalla società di cui aveva sempre fatto parte, e che certo influenzeranno la sua poetica; la borghesia israelita di Ferrara, rappresenterà, per lo scrittore un'intera stagione della sua vita alla quale rimanere fedele nelle sue opere.

E quest'elemento farà approdare la narrativa bassaniana in una dimensione ancora più intima e solitaria.

Il romanzo *Gli occhiali d'oro* dipana due storie parallele. La prima è quella del dottor Athos Fadigati il quale, introdotto nella società cittadina, professionista di successo, persona simpatica a molti, viene a poco a poco allontanato dal contesto sociale dopo la scoperta della sua omosessualità. Già le frequentazioni di Fadigati, che aveva anche cercato di inserirsi nel giro degli universitari ferraresi, senza però riuscirci, non sono più

---

<sup>65</sup> M. T. Lanza De Laurentis, in "Società", ottobre 1956, p. 1012.

guardate di buon occhio. Ma lo scandalo esplose con violenza durante l'estate; il dottore è avvistato in villeggiatura con Eraldo Deliliers, un giovane bello e sfrontato. Il dottor Fadigati perderà così tutta la stima della società borghese di Ferrara, sempre più escluso, la sua storia procederà fino ad un tragico epilogo: il suicidio.

E il suo suicidio coincide con la presa di coscienza del giovane io narrante, il quale israelita in pieno clima di discriminazioni razziali, si vedrà escluso, come il Fadigati, da quella società che riteneva propria.

La prima parte del romanzo si concentra solo sul primo dei due protagonisti, il dottor Fadigati; l'uomo è sempre stato al centro del pettegolezzo cittadino, ma se in un primo momento sono pettegolezzi positivi ed è guardato con rispetto e ammirazione, nel momento in cui sceglierà di non nascondere più la sua omosessualità, nasceranno i primi pregiudizi tra la gente e l'opinione cambierà:

sì – dicevano – adesso che il suo segreto non era più un segreto, adesso che tutto era chiaro, si era capito finalmente come comportarsi con lui. Di giorno, alla luce del sole, fargli tanto da cappello; la sera, anche ad essere spinti ventre contro ventre dalla calca di via San Romano, mostrare di non conoscerlo. Come Fredric March nel *Dottor Jekyll*.<sup>66</sup>

Da questo momento l'elemento sessuale del dottore, anche se appena accennato diventa il centro della storia, la nutre.

Nella solitudine in cui si ritrova, Fadigati, cerca la solidarietà e il rapporto con dei giovani studenti, tra i quali il secondo protagonista del romanzo.

Incontrandoli ogni mattina sul treno che da Ferrara porta a Bologna si instaura un rapporto quasi quotidiano che, effettivamente, genera nel giovane protagonista un sentimento di solidarietà e comprensione nei confronti del dottore:

per noi, soprattutto per noi, lui doveva restare il dottor Fadigati di una volta, quando da bambini, vedevamo il suo largo viso, seminascosto dietro il tondo specchio frontale, piegarsi e incombere sul nostro viso. Se al mondo esistevano delle persone con le quali lui dovesse cercare di tenersi su, queste eravamo proprio noi.  
(ON, p. 240)

Ma non sarà così per tutti i giovani studenti, infatti il giovane Deliliers, che più tardi sarà coinvolto nello scandalo sulla spiaggia di Riccione, umilia più volte, durante i viaggi in

---

<sup>66</sup> G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in *Bassani Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1998, p. 224-225.



treno il dottore, confermandogli che per lui ormai non è più possibile alcuna integrazione con quel mondo borghese di cui prima faceva parte.

La situazione peggiora, appunto, durante l'estate quando il dottor Fadigati arriva in spiaggia, pronto a passare le sue vacanze in compagnia del giovane studente, e subito questa "amicizia scandalosa" risveglia le chiacchiere e i pettegolezzi dei concittadini. A partire da questo momento il senso di solidarietà tra Fadigati e il giovane studente israelita diventa fortissimo, poiché avanza il secondo tema del romanzo, e cioè l'esclusione razziale, che coinvolgerà il secondo protagonista.

Ogni giorno il dottor Fadigati passa la mattinata seduto sotto il suo ombrellone, tra gli sguardi inquisitori degli altri bagnanti, solo il giovane, e suo padre, che è ancora allo scuro della presunta relazione del dottore, appaiono solidali con lui. Ed infatti, ecco ad esempio Fadigati, ormai escluso e avvilito sulla spiaggia di Riccione, si vede ri accolto, per una circostanza casuale in quello che crede il suo mondo, ma alla fine anche quest'episodio risulterà solo un breve momento illusorio:

non gli pareva vero, lo si capiva benissimo, di ritrovarsi lì, con noi, perfino con i temuti Lavezzoli, restituito d'un tratto al suo ambiente, riaccettato dalla società di persone colte e benedicate a cui aveva sempre appartenuto. "Aah!", faceva di continuo, allargando il petto ad accogliere la brezza marina. Era chiaro che si sentiva felice, libero e insieme penetrato di gratitudine nei confronti di tutti coloro che gli permettevano di sentirsi così.(ON, p. 260)

Il personaggio del dottor Fadigati è, a partire da questa parte del romanzo tragicamente indifeso, come una vittima che spera nella benevolenza dei suoi carnefici. Una vittima ormai disumanizzata, resa inoffensiva e priva di dignità, che diventa lo specchio della condizione di tutti coloro che incapaci di assumere un atteggiamento cosciente di fronte alla società, che li opprime, vi soggiacciono, riflettendone alla fine tutta la miseria. Ed è impossibile non vedere, in questo atteggiamento, un parallelo con la soggezione di tanti italiani al fascismo, e di tanti ebrei alla brutalità nazista.

Allo stesso tempo, nel protagonista cresce sempre più un umano senso di solidarietà, una solidarietà tra esclusi; e, infatti, il giovane non sarà capace di tradire, anche lui, il dottore, andando a Rimini con l'amico Deliliers, poiché riconosce qualcosa di sé nella solitudine dell'altro:

poco più tardi, sulla spiaggia, scorgendo di lontano il dottore sotto l'ombrellone, abbandonato a una solitudine che mi parve di colpo immensa, immedicabile, mi sentii intimamente ripagato dalla rinuncia. Io almeno non lo avevo fatto fesso. Anziché associarmi a chi lo tradiva e lo sfruttava, avevo saputo resistere, conservargli un minimo di rispetto.

(ON, pp. 272-273)

Guardando alle dolorose esperienze del dottor Fadigati, lo studente israelita arriva pienamente a cogliere con umana pietà ma al tempo stesso con lucidità critica tutta una serie di sott'intesi morali della propria condizione. Immedesimandosi in un isolamento tanto diverso dal suo, viene acquistando una coscienza sempre più grande di sé.

Con l'incalzare delle leggi antisemite, il processo si approfondisce e precipita; il personaggio del giovane israelita acquista una dimensione storica in relazione al problema ebraico e alle discriminazioni, alle quali molto presto andrà incontro:

“Prossimi provvedimenti del Gran Consiglio contro *i abrei!*”, berciava indifferente, con la sua voce cavernosa. E mentre Nino pieno di disagio taceva, io sentivo nascere dentro me stesso con indicibile ripugnanza l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, cattolico, insomma *goi*. *Goi, goim*: che vergogna, che umiliazione, che ribrezzo a esprimermi così! Eppure ci riuscivo già – mi dicevo – : diventato simile ad un qualsiasi ebreo dell'Europa orientale che non fosse mai vissuto fuori dal proprio ghetto. Pensavo anche al nostro, di ghetto, a via Mazzini, a via Vignatagliata, al vicolo-mozzo Torcicoda. In un futuro abbastanza vicino, loro i *goim*, ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medievale da cui in fin dei conti non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. Ammassati l'uno sull'altro dietro i cancelli come tante bestie impaurite, non ne saremo evasi mai più. (ON, p. 291)

Il momento in cui la coscienza si fa più lucida è alla fine, quando il giovane ebreo ferrarese, di fronte alle ingenuie speranze del padre, che è stato rassicurato dai gerarchi sul carattere puramente tattico delle leggi antisemite, così dice:

per quale motivo non partecipavo alle speranze dei miei? Che cosa c'era nel loro entusiasmo che non mi andava? “Dio, Dio...”, mi dicevo fra me, serrando i denti. [...] Ero disperato, assolutamente. E certo non perché dubitassi che il Capo della Polizia avesse mentito, ma per aver visto mio padre subito così felice, o meglio così smanioso di tornare felice. Dunque era proprio questo che non sopportavo? – mi chiedevo – . Non sopportavo che lui fosse contento? Che il futuro gli sorrisse di nuovo come una volta, *come prima?* (ON, p. 312)

La gioia di mio padre era quella dello scolare ingiustamente espulso, il quale, richiamato indietro per ordine del maestro dal corridoio deserto dove rimase per poco tempo in esilio, si trovi, ad un tratto, contro ogni sua aspettativa, riammesso in aula fra i cari compagni: non soltanto assolto, ma riconosciuto innocente e riabilitato in pieno. Ebbene non era giusto, in fondo, che mio padre gioisse come quel bambino? Io però no. Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo. Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più. (ON; p. 313)

Bassani sembra voler dire che ormai non è più possibile essere felici perché qualcosa è stato rotto, violato irrimediabilmente, ed ogni ritorno indietro non può che essere soltanto un doloroso compromesso che resterà a torturare la coscienza. L'esperienza della discriminazione razziale ha ormai creato, nella società, delle ferite troppo grandi perché si possano richiudere semplicemente con una riabilitazione concessa dall'alto. In questa consapevolezza, e in questo rifiuto del compromesso, in quest'esigenza di nuovi rapporti morali Bassani riesce a dare pregnanza storica al suo personaggio; ed anche Fadigati, di riflesso, alla fine supera la soggezione degradante al suo mondo e rifiuta ogni compromesso.

Nell'ultimo incontro tra i due protagonisti, prima del suicidio del dottore, quest'ultimo, facendo riferimento ad una cagna randagia che lo segue insistentemente, dice al giovane ebreo:

sempre seguiti o preceduti dalla cagna, riprenderemo infine la nostra passeggiata. Stavamo ormai avvicinandoci a casa mia. Se ci precedeva, la cagna si fermava ad ogni incrocio come timorosa di perderci un'altra volta.

“La guardi”, diceva intanto Fadigati, indicandomela. “Forse bisognerebbe essere così, sempre accettare la propria natura. Ma d'altra parte come si fa? È possibile pagare un prezzo simile? Nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia, e soltanto una bestia?”

Scoppiai in una gran risata.

“Oh, no”, dissi. “Sarebbe come dire: può un italiano, un cittadino italiano, ammettere di essere un ebreo, e soltanto un ebreo?”

Mi guardò umiliato.

“Comprendo, cosa vuol dire”, disse poi. “In questi giorni, mi creda, ho pensato tante volte a lei e ai suoi. Però, mi permetta di dirglielo, se io fossi in lei...”

“Che cosa dovrei fare?”, lo interruppi con impeto. “Accettare di essere quello che sono? O meglio adattarmi ad essere quello che gli altri vogliono che io sia?”

“Non so perché non dovrebbe”, ribatté dolcemente. “Caro amico, se essere quello che è la rende tanto più umano (non si troverebbe qui in mia compagnia, altrimenti!), perché rifiuta, perché si ribella? Il mio caso è diverso, l'opposto esatto del suo. Dopo ciò che è accaduto l'estate scorsa non mi riesce più di tollerarmi. Non posso più, non debbo. Ci crede che alle volte non sopporto di farmi la barba davanti allo specchio? Potessi almeno vestirmi in un altro modo! Tuttavia mi vede, lei, senza questo cappello... questo pastrano... questi occhiali da tipo per bene? E d'altra parte, messo su così mi sento talmente ridicolo, grottesco, assurdo! Eh no, *inde redire negant*, è proprio il caso di dirlo. Non c'è più niente da fare, per me, senta!”

Tacqui. Pensavo a Deliliers e a Fadigati: uno carnefice, l'altro vittima. La vittima al solito perdonava, consentiva al carnefice. Ma io no, su di me Fadigati si illudeva. All'odio non sarei mai riuscito a rispondere altro che con l'odio. (ON, pp. 300-301)

E la consapevolezza, a cui ho già fatto riferimento, dell'impossibilità per Fadigati, di scendere a compromessi con un mondo estraneo, nemico, si rifletterà nel suo disperato gesto finale.

Il suicidio del Fadigati ha cause clamorose, gravissime e al suo confronto, il successivo Limentani, protagonista de *L'airone*, apparirà come un dilettante, un esteta del suicidio. Le ragioni del suicidio di innestano su una spaccatura sociale, scoprendo una separazione dalla quale Fadigati non riesce più ad uscire. La sua vita, ad un certo punto, gli presenta inevitabilmente il "vuoto delle sue giornate"<sup>67</sup>, e a questo punto l'io narrante reagisce in parte come un ebreo che sente anche sulla propria pelle il dramma della separazione sociale, ma infine, reagisce con una stupida ma virile serenità: appresa la notizia dal giornale "Respirai profondamente" dice. Ma dopo il primo tumulto "il cuore aveva ripreso a battere regolare", e quietamente ne dà l'annuncio in casa.

Il problema di fondo, del romanzo è quindi: può un uomo accettare di essere giudicato sulla base della sua natura? E anche ammesso che un tale giudizio sia possibile, può coinvolgere l'intera umanità di un individuo? Su questo problema s'innesta l'altro problema del romanzo: un ebreo, può accettare di essere considerato dagli uomini solo come tale? I due drammi sembrano però concludersi in un enigma. Il medico si uccide, portandosi dietro tutti gli interrogativi non risolti, mentre il giovane israelita si chiude in sé stesso:

li guardavo. Fino a pochi mesi prima io non avevo mai perduto la domenicale uscita delle dodici e mezzo da San Carlo o dal duomo, ed anche oggi, in fondo – riflettevo –, non l'avrei perduta. Ma poteva bastarmi? Oggi era diverso. Non mi trovavo più laggiù, mescolato agli altri, confuso in mezzo a tutti gli altri nella solita attesa tra beffarda e ansiosa. Addossato al portone del Palazzo Arcivescovile, confinato in un angolo della piazza (la presenza al mio fianco di Nino Bottecchiari aumentava semmai la mia amarezza), mi sentivo tagliato fuori, irrimediabilmente un intruso. (ON; p. 290)

L'individuo solo, isolato in una realtà non modificabile, in un mondo ostile ed inesorabilmente uguale a sé stesso. Ma, se è vero che questo motivo si trova pur sempre al centro del racconto, arrivando allora a colorarsi di toni elegiaci, è altrettanto vero che Bassani riesce ad ancorare più spesso la solitudine e la crisi dei suoi personaggi ad un solido terreno storico a farne scaturire tutta una serie di elementi che concorrono a darci il ritratto morale di una determinata società.

---

<sup>67</sup> G. Bassani, *op. cit.*, p. 276.

L'isolamento dei due protagonisti nel mondo borghese durante il ventennio dà pagine di una notevole forza umana raggiunta attraverso quell'analisi minuta di sentimenti e problemi. In sostanza, però, finché l'incomunicabilità e la solitudine dei personaggi di Bassani restano legate ad una determinata società, finché quella ricerca analitica fruga nel loro intimo per portare in luce una certa visione storica abbiamo le belle pagine di *Gli occhiali d'oro*, ma non appena lo scrittore si rifugia nel suo sopramondo, non appena i drammi umani divengono puro movimento narrativo allora affiorano tutti i dissidi tra istanze morali e suggestioni narrative.

In questo romanzo Bassani, ormai padrone della materia narrativa, la disciplina con gusto e senso della misura, conscio di ciò che il racconto richiede; ed infatti i piani narrativi si stratificano senza aggrovigliarsi, anche se a volte tendono a spostarsi su un piano antitetico, nel senso che la storia del dottor Fadigati appare solo fino ad un certo punto della narrazione contrappunta all'altra, del giovane israelita che viene fuori poco a poco, e definitivamente, solo nel finale.

Importante anche in questo romanzo, è che le dolorose esperienze del Fadigati agiscono sul giovane israelita come reagente e coagulante insieme di una virile pietà. Mentre tutti gli altri si allontanano dal protagonista, macchiato ormai ai loro occhi di una vera e propria colpa, egli lo sente, benché diverso in ogni senso da lui, sempre più vicino. L'isolamento del Fadigati diviene, a poco a poco, il suo stesso isolamento e "l'uomo solo e astratto che si muove al fondo del personaggio, si storicizza sempre più nel problema ebraico, nel complesso del ghetto e nella consapevolezza di quanto avvilente e degradante esso sia"<sup>68</sup>; si tratta di una consapevolezza antica che si sviluppa a partire da ricordi indifferenziati, ancestrali. Il giovane universitario non ha conosciuto in vita, ancora, le persecuzioni, il dolore, la morte, eppure tutto questo si fa strada nella sua sensibilità affiorando da un serbatoio di ricordi culturali e razziali.

E il merito di Bassani è quello di aver condotto questo non facile processo di recupero con mano leggera, senza mai calcare i toni, dando vita a pagine sempre calibrate.

Ciò deriva dall'essersi ispirato più a Flaubert che a James<sup>69</sup>, non trascurando la necessità di una certa ironia comunque presente nella pagina e che conferisce alla solidarietà tra i due esclusi un particolare sapore di fronte comune contro la cattiveria, sociale e politica, anzi

---

<sup>68</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, op. cit., p.47.

<sup>69</sup> A. Sensini, in "La Tribuna", 7 settembre 1959. "Il tono morale di questa storia ferrarese è alto e inequivocabile", mettendo poi l'accento sulla solidarietà fra gli esclusi.

contro la “spaccatura sociale”<sup>70</sup>, capace di evidenziare la novità del racconto in cui il De Robertis seppe vedere un “muoversi intero delle due parti”<sup>71</sup>. Si tratta però di un muoversi asincrono, con perdite di colpi e differenze di velocità, che solo alla fine recupera ogni possibilità di paragone.

Riguardo a *Gli occhiali d'oro*, spesso gli sono stati associati titoli come il *Bartleby* di Melville e *La morte a Venezia* di Mann<sup>72</sup>, ma seppure soprattutto con quest'ultimo romanzo i dettagli comuni sono molti (ad esempio la scena di Fadigati solo sulla spiaggia) le opere appaiono comunque molto diverse; nei classici citati il clima è più scandito, più determinante, più musicale; nell'opera di Bassani è invece, più grigio, più discontinuo e precario e l'ambiente costituisce poco più che un pretesto. Non è tanto la città, Ferrara, a dare vigore artistico e morale al racconto, né il clima sociale della borghesia, ma piuttosto il mondo particolare che a poco a poco conquista la pagina, piega i personaggi e li sottopone a una verifica continua: in Fadigati quella dei buoni sentimenti, e nel giovane quella delle legittime aspirazioni; ed infine, li distrugge entrambi, rendendoli cittadini di “un mondo a sé”<sup>73</sup>, il mondo dei roghi morali e materiali che tanto più si evidenziano nello scrittore ferrarese quanto più vengono sostenuti da uno stile “costruito con grandissima sapienza”<sup>74</sup> e anche con estrema economia dei mezzi.

A questo punto del suo percorso artistico Bassani ha lasciato da parte Proust e James, accostandosi come anche Piero Citati ha detto, alla tecnica narrativa di Flaubert<sup>75</sup>, descrivendo gli elementi singoli della realtà, o meglio, intarsiandoli nel vivo della narrazione di cui divengono, non elementi spuri, sì come specchi che rinfrangono, ciascuno intera, la verità finale.

---

<sup>70</sup> C. Marabini, *Gli anni Sessanta, narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 287.

<sup>71</sup> G. De Robertis, in “Il Tempo”, 9 settembre 1958. Altra fine osservazione di De Robertis è quella che si annette a come Bassani “guidi e inasprisca il coro da cui nascerà tanta pietà (e cruda verità) delle sue incumbenti solitudini (del vecchio vizioso e del giovanissimo intellettuale israelita), legate a una stessa sorte comune (che in questo avvicinamento si fa più brutta e triste). Intorno il coro di quei testimoni...”

<sup>72</sup> R. Bertacchini, in “Gazzetta dell'Emilia”, 19 agosto 1958.

<sup>73</sup> G. B. Vicari, in “Settimana Incom”, 5 luglio 1958. Questo mondo a sé stante non impedisce certo, nemmeno per Vicari, la precisa connotazione di Ferrara “un microcosmo autonomo” che si fa “leggendario mantenendo integri i capisaldi di una topografia identificabile”, divenendo anzi, “una capitale letteraria”.

<sup>74</sup> C. Salinari, in “Vie nuove”, 21 giugno 1958.

<sup>75</sup> P. Citati, in “Il Punto”, 24 maggio 1958. “Una rete continua di corrispondenze e di trame unisce segretamente questi frammenti di realtà quotidiana. Nessuno di codesti effetti, naturalmente, è lasciato al caso”, aggiunge Citati, a completamento del suo pensiero.

## Conclusioni

Con questo lavoro ho cercato di dimostrare come la prima letteratura del dopoguerra sia stata animata da un generale senso di ottimismo e dalla speranza della creazione di un nuovo ordine politico e sociale di carattere rivoluzionario, dalla volontà di creazione di una nuova cultura, e infine dal recupero di una realtà oggettiva. Le principali opere neorealiste, in cinema come in letteratura, e i primi due romanzi che ho analizzato in questa tesi, dimostrano anche un'attenzione nei riguardi del rapporto con l'altro, l'importanza del momento del dialogo e una profonda ricerca di condivisione con l'altro, con il quale avere uno scambio profondo e sincero. In un secondo momento, per il quale ho individuato come data di partenza le elezioni del 18 aprile del 1948, e la svolta conservativa di quest'ultime sul piano politico, è possibile individuare un nuovo isolamento culturale.

A partire da questo momento infatti, il punto di vista sui recenti fatti storici cambia totalmente. La Resistenza, diviene, per la maggior parte degli intellettuali una rivoluzione mancata, e assumerà i toni di un vagheggiamento mitico; il dopoguerra rappresenterà più un momento di involuzione che quello di una vittoria conquistata, e ci si renderà conto che, infine, gli ideali antifascisti non potranno trovare uno spazio di applicazione concreta nella nuova società nascente.

Questa trasformazione è evidente se si guarda all'analisi degli scrittori presi in considerazione in questo lavoro; abbiamo visto, infatti, come in Vittorini e Pratolini, e in entrambi i loro romanzi, sia forte la fiducia verso i nuovi ideali sorti all'indomani della Liberazione, e come questa fiducia animi di un ottimismo politico e culturale le opere.

I personaggi di entrambi i romanzi sono animati da una forte volontà di azione e da un intenso desiderio di condivisione delle proprie esperienze con la società che li circonda. Al contrario i personaggi di Cassola e Bassani, tendono a ripiegarsi su stessi, chiudendosi sempre più al resto della società, che non arriva, se non in alcuni brevi istanti, a comprenderli.

Ho evidenziato anche come Cassola e Bassani possano essere visti come i precursori della crisi che investì la letteratura italiana negli anni cinquanta, e soprattutto a partire dal 1956-1957.

E mi sembra a questo punto doveroso, trarre dalle conclusioni a questo proposito, che permettano di chiarire al meglio, anche la scelta di questi due scrittori come esempio di transito tra le generazioni letterarie e come specchio della crisi dei valori neorealisti.

Entrambi hanno esordi molto simili, partecipano attivamente alla Resistenza e assumono successivamente le stesse posizioni ideali. Non bisogna dimenticare, inoltre, la somiglianza dei tratti generali delle loro poetiche “chiuse”. Tutti e due, infatti, ricorrono nelle loro opere ad uno sviluppo degli stessi motivi, personaggi e luoghi che ben chiarisce la generica evoluzione dell’ambiente narrativo italiano della “generazione di mezzo”.

L’opera di Bassani appare come una ricerca, inquieta, condotta nella Ferrara del ventennio su un gruppo ristretto di personaggi che nel corso delle opere diventeranno via via familiari al lettore. Quella di Cassola, invece, come una scoperta che a poco a poco diviene un vagheggiamento del mondo popolare e regionale toscano.

Alla base di entrambi è però presente un nucleo poetico decadente da ricollegare a quel “nesso non dialettico di intelligenza e ineffabilità”, “di ragione e irrazionale” di cui ha parlato Fortini a proposito di *Un cuore arido*<sup>76</sup>, e che costituisce uno degli elementi ispiratori dei nostri scrittori.

Mi riferisco ad esempio al motivo del “mondo confuso e inutile” nel quale “ciò che si può intendere è soltanto per improvvisa rivelazione”<sup>77</sup>, per folgorazione poetica, o anche alla fuga dal mondo, dalle relazioni sociali, o alla concezione della storia come un insieme di fatti tutti uguali e indifferenti, o ancora alla mitizzazione di un segreto individuale, assoluto che si può condividere solo per rarissime affinità. Entrambi gli autori, poi, tendono a placare la loro crisi nell’elegia di una solitudine autosufficiente.

Sia per Cassola che per Bassani la Resistenza e il suo movimento ideale e morale rappresentarono il punto di partenza per lo sviluppo di una nuova coscienza e di conseguenza anche un arricchimento della loro poetica personale.

Ma come per molti altri scrittori della loro generazione, anche questi due autori, manifestarono una difficoltà ad inserirsi intimamente nella problematica, assai complessa, del dopoguerra.

Come già detto, lo sviluppo della nuova società del dopoguerra, e i suoi nuovi problemi renderà visibile la crisi degli ideali antifascisti e quindi anche l’equilibrio che, in termini di cultura, era derivato dalla lotta antifascista.

Quindi, se da un lato, è evidente in Bassani e Cassola una volontà di impegno sul piano della storia, e l’esigenza di stabilire un rapporto consapevole con la società, dall’altro si può notare anche la necessità di creare un idillio consolatorio per sfuggire ad un mondo

---

<sup>76</sup> F. Fortini, in “Comunità”, p. 103.

<sup>77</sup> G. Bassani, in “Paragone-letteratura”, febbraio 1956, p. 73.



considerato incomprensibile. Ho già detto però, che entrambi gli scrittori non sfuggono alla realtà e alla storia, poiché le esperienze ideali e morali avute durante la Resistenza e nell'immediato dopoguerra, hanno contato moltissimo e poiché alla base della crisi che ho tentato di identificare nei due scrittori si muove l'esigenza di una consapevolezza diversa verso il mondo che li circonda.

Bassani, ad esempio, si trova a fare i conti con un "sopramondo" elegiaco-letterario che compromette l'unità artistica delle sue opere; e Cassola, finisce per frammentare la sua poetica a causa di un'incapacità di svilupparla dall'interno.

Si tratta di una crisi, dunque, profondissima, nella quale Bassani e Cassola nonostante scelgano poi di far prevalere il momento idillico, non dimenticano le istanze morali e ideali tendenzialmente realistiche.

Se però è stato possibile tracciare un giudizio storico-critico comune per i due scrittori (giudizio che per certi aspetti interessa tutta la loro generazione), è molto difficile, se non impossibile dare una valutazione sulla diversa importanza culturale e artistica di ciascuno di essi.

Bassani sembra da subito, più ricco di interrogativi morali, e il suo moralismo laico appare più coerente, anche grazie alle sue origini israelitiche che lo liberano dal peso della tradizione cattolica. Bassani, vive il suo dissidio interiore con razionalità, e anche se convinto dell'immutabilità del mondo, e accettandola, non si accontenta di far parte di esso senza far nulla, ma all'interno della sua contemplazione resta, in fondo, un contrasto, un'intima necessità di fare i conti con quei fatti che si ritrova a contemplare.

Soprattutto nell'ultimo Cassola invece, il lato idillico, visto cioè come indifferenza per la vita di relazione, come fuga dai problemi e dai conflitti morali, come geloso colloquio con se stessi e con la natura, prevale di gran lunga, e lo scrittore accetta di restare nella società contemporanea così com'è pur di non turbare l'idillio.

Inoltre, al contrario di Bassani, Cassola, sembra non aver vissuto consapevolmente e direttamente la grande letteratura europea della crisi, e di autori come Proust, Joyce, Gide, Thomas Mann, Musil, James.

Bassani ha ben presente la dicotomia razionale-irrazionale, ed anche quella storia-natura che è al fondo di tutta questa letteratura, mentre Cassola vive questa esperienza in modo inconsapevole e indiretto (si è visto infatti come egli abbia respinto tutti gli scrittori della crisi), vivendo soprattutto il momento irrazionale, collegandolo poi con una certa tradizione provinciale-ottocentesca; non a caso nelle sue opere il ruolo principale è sempre

occupato dal personaggio di una ragazza istintiva e semplice, dai connotati campagnoli, che vive la sua vita guidata dai valori elementari del cuore.

Bassani, può essere generalmente considerato uno scrittore più consapevole del proprio mondo, più rigorosamente coerente a sé stesso, fedele alla sua poetica chiusa, e deciso ad arricchirla di certi aspetti della realtà, solo per difenderla dalla realtà stessa. Sembra insomma, molto più deciso a coltivare il suo ideale “giardino”, aperto solo a pochi privilegiati, e di sicuro, il suo essere ebreo, il semitismo intimizzato di fondo, e rivissuto in un ricco contesto culturale lo ha aiutato in questa estraniamento dalla realtà. Ma giunti a questo punto, bisogna anche guardare l’altro lato della medaglia, e individuare, proprio in questa gelosa e intransigente difesa di una poetica, il limite dello scrittore.

Bassani, infatti, si limita a vivere il suo dissidio, senza mai tentare di risolverlo in direzione della realtà, poiché teme di perdere il suo già precario e instabile equilibrio interno, e si limita a cercare di viverlo non troppo dolorosamente, alleviandolo con i ricordi e la memoria. Sembra vivere in una specie di pace con la realtà che gli consente di vivere in essa senza troppo soffrirne e di riassorbire e smorzare i problemi con i quali via via è costretto a misurarsi. La problematica appare dunque sempre meno sofferta, fino ad esaurirsi in un elegia, e nel rimpianto di un mondo ormai scomparso. Bassani lavorando metodicamente, servendosi di una base morale e ideale che risulta sostanzialmente limitata, sembra costruirsi un vero e proprio mondo narrativo, grazie alla sua personalità di letterato e intellettuale.

L’opera di Cassola ci appare nel suo insieme più contraddittoria, dunque, ma forse anche più aperta e sensibile alla realtà italiana contemporanea, in definitiva, più articolata.

Risulta facile per il lettore collocare i personaggi di Cassola, così istintivi e provinciali, incerti tra la vecchia tradizione cattolico-borghese e il nuovo antifascismo laico, tra i monti e nelle cittadine toscane, nel “ventennio” nero e nei giorni della Resistenza, soprattutto se paragonati al ghetto mitico e incantato dei Finzi-Contini, inserito in una Ferrara estranea e lontana.

Cassola, mostra lungo tutto il suo curriculum letterario di risentire in modo più diretto di ogni problema, dibattito e svolta politica. Appare più sprovveduto culturalmente, ma la sua poetica appare percorsa di echi perturbatori del mondo esterno, per questo arriva, spesso, a lacerarla in una serie di compromissioni con la realtà. Dunque Cassola ci appare come più istintivo ma anche più aperto al mondo che lo circonda, anche se comunque in una posizione di rifiuto, sembra disposto ad ogni possibile arricchimento o involuzione e la sua

opera presenta una gamma più vasta di motivi, stati d'animo, seppur l'ambiente rimane circoscritto.

Bassani, invece, è culturalmente più deciso e ha una sua coerente "ideologia" ma è anche più costruito come scrittore e può apparire, infine, più chiuso in sé stesso.

Non bisogna dimenticare che entrambi gli scrittori si collocano, poi, nel quadro del decadentismo italiano. Bassani in una direzione letteraria, di prosa d'arte, in una poeticità totalmente autosufficiente. In Cassola, come già detto molte volte, l'intento antiletterario è invece molto forte, e prevale una volontà di fedeltà assoluta ai moti immediati della coscienza individuale.

Tuttavia, anche queste osservazioni possono essere rovesciate, poiché ho già sottolineato la debolezza ideale e il moralismo, piuttosto convenzionale che contrassegna le diverse fasi della produzione di Cassola. Siamo insomma di fronte a due personalità ugualmente contraddittorie ma entrambe specchio di una situazione culturale e ideologica complessa, di crisi, che ben permettono di individuare quale sarà la svolta della letteratura degli anni seguenti.

Questi due autori possono, e tutta la loro generazione, possono essere considerati come il meridiano che inizia a marcare il termine della stagione neorealista e ad aprire interrogativi ben differenti. Rappresentano la fine, forse ancora celata, della rivoluzione culturale italiana del secondo dopoguerra e non saranno sufficienti nemmeno i successivi tentativi della Neoavanguardia di ridonare un significato nuovo alla parole.

La caduta della capacità di comprensione del reale trascinerà con essa anche la letteratura che si vedrà invischiata in una parola autoreferenziale, nel gioco, nella combinazione. Quindi, per concludere, dopo la breve stagione neorealista dove l'incontro umano era tornato al centro, si riprenderà prima con una letteratura della crisi, per approdare in seguito ad una letteratura dell'incomunicabilità, caratterizzata da opere come *L'odore del sangue* di Parise (1979), *Le mosche del capitale* (1989) e *Corporale* (1974) di Volponi, e *Altri libertini* di Tondelli (1980), che tra allegoria e un certo gusto per la poetica del reale peseranno i mutamenti sociali lasciando intravedere in filigrana spettacoli inquietanti.

### Bibliografia

- Asor Rosa A., *Pratolini*, Roma, Edizioni moderne, 1958.
- Asor Rosa A., *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.
- Baldacci L., *Letteratura e verità: saggi e cronache sull'otto e novecento italiani*, Milano, Ricciardi, 1963.
- Barberi Squarotti G., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978.
- Barberi Squarotti G., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappello, 1975.
- Barilli R., *La barriera del naturalismo: studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1980.
- Bassani G., *Giorgio Bassani le opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1998.
- Bassani G., *Le parole preparate ed altri scritti di letteratura*, Torino Einaudi, 1966.
- Bertacchini R., *Carlo Cassola. Introduzione e guida allo studio dell'opera cassoliniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1990.
- Bo C., *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, E.R.I., 1951.
- Calvino I., *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995.
- Camon F., *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969.
- Camon F., *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973
- Cancogni M., *Azarin e Mirò*, Roma, Fazi, 1996.
- Cardella A. (a cura di), *Carlo Cassola. Conversazione su una cultura compromessa. Intellettuali e politica dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Edizioni e/o, 1997.
- Cassola C., *Carlo Cassola racconti e romanzi*, a cura di A. Andreini, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2007.
- Cecchi E., *Di giorno in giorno: note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti, 1959.
- Chicco Vitzizzai E., *Il neorealismo*, Torino, Paravia, 1977.
- Corti M., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1968.
- Ferretti G. C., *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*, Roma, Editori riuniti, 1976.

- Forti M. e Pautasso S. (a cura di), *Il Politecnico: antologia critica*, Milano, Lerici, 1960.
- Fortini F., *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973.
- Fortini F., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni*, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- Grillandi M., *Invito alla lettura di Bassani*, Milano, Mursia, 1976.
- Guarnieri S., *Cinquant'anni di narrativa in Italia*, Firenze, Parenti, 1955.
- Lombardi O., *Narratori neorealisti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957.
- Luckács, *Saggi sulla questione del realismo*, Torino, Einaudi, 1950.
- Luperini R., *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Ideologie, 1971.
- Luti G., *Narrativa italiana del otto novecento*, Firenze, Sansoni, 1964.
- Manacorda G., *Invito alla lettura di Cassola*, Milano, Mursia, 1988.
- Manacorda G., *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1965.*, Roma, Editori Riuniti, 1967.
- Marabini C., *Gli anni sessanta narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969.
- Milanini C., *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Pasolini P. P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977.
- Pasolini P. P., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1976.
- Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962.
- Pavese C., *Saggi letterari*, 2 ed., Torino, Einaudi, 1973.
- Piccioni L., *Sui contemporanei*, Milano, F.lli Fabri, 1953.
- Pratolini V., *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 2004.
- Pullini G., *Il romanzo italiano del dopoguerra: 1940-1960*, Padova, Marsilio, 1965.
- Romano M., *Gli stregoni della fantacultura*, Torino, Paravia, 1976.
- Salinari C., *Preludio e fine del neorealismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967.
- Scalia G., *Critica, letteratura, ideologia: 1958-1963*, Padova, Marsilio, 1968.
- Trombatore G., *letteratura e popolo*, in Guglielmino S. (a cura di), *Guida al Novecento*, Milano, Principato, 1986.
- Varese C., *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967.
- Vittorini E., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.
- Vittorini E., *Vittorini le opere narrative*, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1990.

**MOTS-CLÉS** : Neorealismo, tematica dell'incontro, Generazione di mezzo, Pratolini, Vittorini, Cassola, Bassani.

### **RÉSUMÉ**

L'objectif de ce mémoire est celui de souligner les changements culturels, idéologiques et aussi stylistiques qui ont eu lieu dans la période de l'après guerre à travers l'analyse de quatre romans : *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini, *Cronache di poveri amanti* de Vasco Pratolini, *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola et *Gli occhiali d'oro* de Giorgio Bassani. Et plus précisément à travers l'analyse de la thématique de la rencontre, qui est présente, de façon différente dans tous les quatre romans.