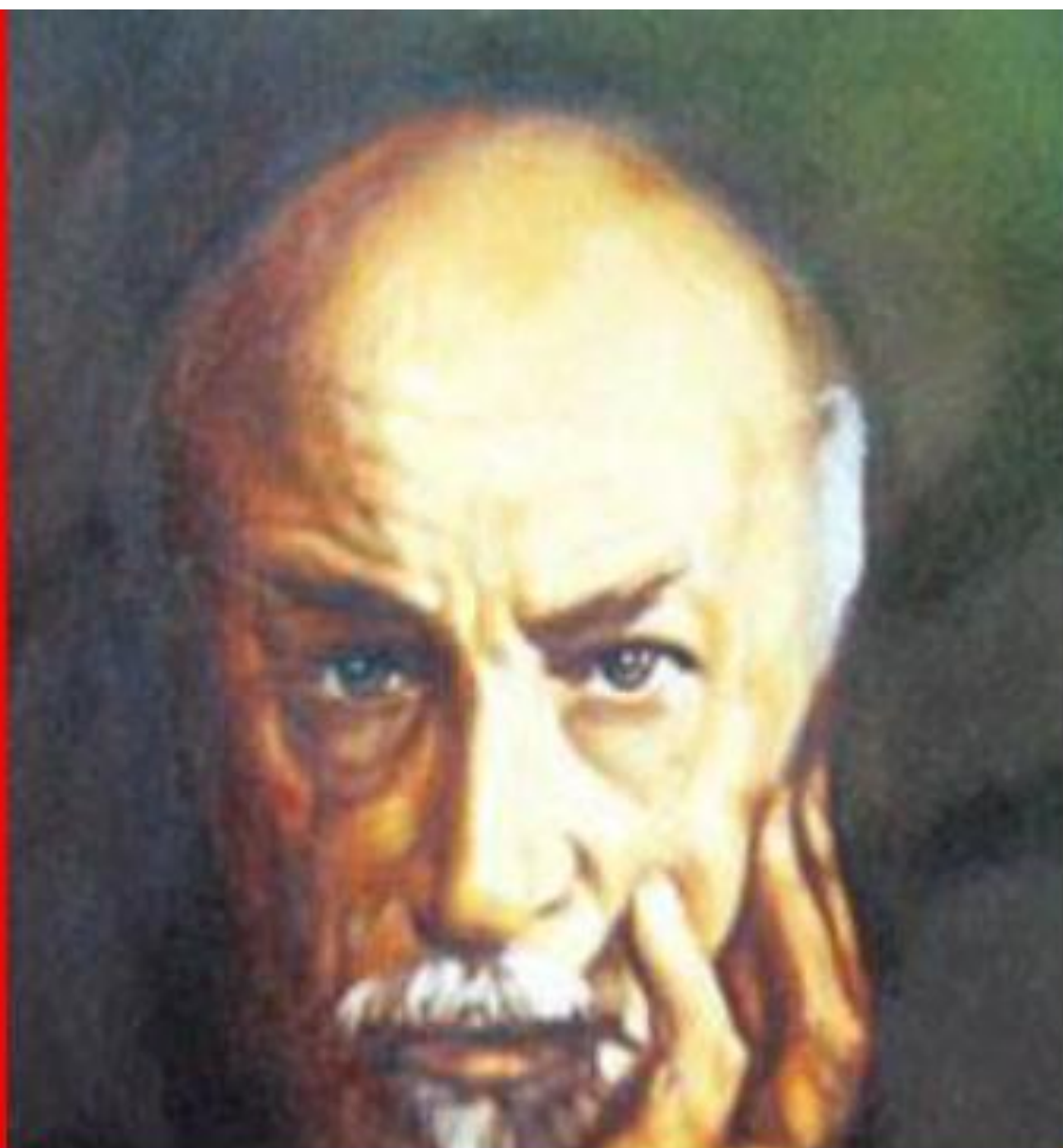


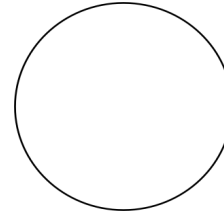
**LA LETTERATURA ITALIANA DEL '900
GLI AUTORI, IL POLITECNICO E IL NEOREALISMO**



**Percorso didattico su alcuni autori
e romanzi del '900 italiano.**



IGNAZIO SILONE



Ignazio Silone, altro nome di **Secondino Tranquilli**, nasce a Pescina, in provincia dell'Aquila, il 1° maggio del 1900, da Paolo Tranquilli, contadino, e Marianna Delli Quadri, tessitrice. Le condizioni della famiglia Tranquilli, tutta " *gente di chiesa,, ma non di sacrestia*" sono discretamente agiate. Silone viene tuttavia turbato da " *episodi desolanti* ", come quello di una povera donna assalita dal cane mandatole contro da un signorotto e poi condannata al processo perché i testimoni non hanno il coraggio di dire la verità. Dall'atteggiamento anticonformista del padre, che tra l'altro si oppone pubblicamente alla candidatura del principe Torlonia per le elezioni politiche del 1907, gli deriva il primo insegnamento contrario ad ogni compromesso e rivolto piuttosto a scegliere i poveri come compagni di vita, in una società " *vecchia, stanca, esaurita* " nelle sue strutture ancora feudali, in cui vige soprattutto la legge del " *badare ai fatti propri* ". Purtroppo il padre muore molto presto (1910) dopo un breve e sfortunato espatio in Brasile. Qualche anno dopo muore anche un fratello, per i postumi d'un incidente, e la madre, tra le macerie della casa distrutta dal terremoto (gennaio 1915).

Rimasto senza famiglia, Silone va a vivere nel quartiere più povero del comune e comincia a frequentare la baracca, dove ha sede la Lega dei contadini. Ribelle all'autorità e animato da un profondo sentimento evangelico, il giovane Silone aveva deciso infatti di dedicare la sua vita alla redenzione sociale degli umili, e tra questi i poveri e analfabeti **cafoni** marsicani, veri e propri **dannati della terra**, costretti a subire le violenze e i soprusi di strutture sociali arcaiche ed immutabili. Ha inizio, così, il suo apprendistato di militante rivoluzionario e sotto l'influsso di Lazzaro, incarnazione del cristiano autentico, **del "cafone santo"** si pone quindi dal lato di coloro che hanno fame e sete di giustizia. Questa scelta porta Silone a prenderete posizione contro la vecchia società, perché è disgustato dai soprusi della violenza dell'ipocrisia e comprende che l'unica soluzione è quella di schierarsi a loro fianco. Già nel 1917, a soli diciassette anni, aveva inviato alcuni articoli all' "**Avanti**" , in cui denunciava le indebite appropriazioni di fondi destinati al suo paese per la ricostruzione dopo il terremoto. Prende anche parte alle proteste contro l'entrata in guerra dell'Italia e viene processato per aver capeggiato una violenta manifestazione.

2

Finita la guerra si trasferisce a Roma, dove entra a far parte della Gioventù Socialista, opponendosi al fascismo. Dopo essere stato uno dei principali esponenti di tale movimento, fu nel 1921 tra i fondatori del Partito Comunista italiano. L'anno dopo, i fascisti effettuarono la marcia su Roma, mentre Silone diventava il direttore del giornale romano "**l'avanguardia**" e il redattore del giornale triestino "**Il Lavoratore**" . Nel 1926, dopo la promulgazione delle leggi speciali e la soppressione di tutti i partiti ad eccezione di quello fascista, continuò a dedicarsi clandestinamente all'attività politica nonostante i rischi che ciò comportava. Ricercato dalla polizia politica, fu costretto a fuggire dall'Italia. Compie varie missioni all'estero, ma a causa delle persecuzioni fasciste, è costretto a vivere nella clandestinità, collaborando con Gramsci. In questi anni, per Silone, comincia a profilarsi la crisi e nel 1930 esce dal Partito Comunista per la sua opposizione alla politica di Stalin. Dopo alcuni periodi trascorsi in Francia e Spagna, si stabilì per un certo periodo in Unione Sovietica, dove assistette alle ultime drammatiche fasi della lotta politica all'interno del Comintern, conclusasi con la vittoria di Stalin e l'espulsione dei suoi antagonisti Trotkij e Zinonev. È questo il periodo in cui i comunisti italiani si dividono e Togliatti espelle dal partito alcuni dirigenti, nell'illusione che la rivolta operaia contro il fascismo sia imminente e destinata alla vittoria. Da questo momento Silone sarà un socialista cristiano, non più marxista. Nello stesso periodo, si

compie un altro dramma nella tormentata vita dello scrittore: suo fratello più giovane, l'ultimo superstite della sua famiglia, viene arrestato ingiustamente nel 1928 con l'accusa di appartenere al Partito Comunista illegale e di essere uno degli organizzatori di un attentato a Milano.

Quando il fratello venne arrestato, Silone aveva già scelto la via dell'esilio in Svizzera, dove vi rimane per molti anni per proseguire all'estero la lotta antifascista. Silone, è deciso ormai a condurre una vita da **"socialista senza partito e cristiano senza chiesa"**. Maturò intorno al 1930, dopo il suo rifiuto delle purghe staliniane in senso all'organizzazione comunista internazionale, la crisi che lo condusse fuori dal P.C.I. e insieme la sua vocazione di romanziere che doveva divenire preminente. Anche lo scrittore negli anni dell'esilio, rimase legato a gruppi antifascisti all'estero, occupandosi altresì dell'organizzazione in Francia in Svizzera di gruppi socialisti italiani. Trasferitosi a Davos, in Svizzera, pubblica vari scritti degli immigrati, scrive molti articoli e saggi di interesse sul fascismo italiano.

Esordì come romanziere nel 1933 col romanzo più famoso **"Fontamara"**, in cui racconta la squallida vita dei <<cafoni>> di un piccolo borgo della Marsica, oppressi dalle sopraffazioni e dagli imbrogli di un potente speculatore appoggiato dalle autorità fasciste del luogo. L'opera scritta in tedesco ma poi tradotta in ventotto lingue, ebbe un grande successo di pubblico in tutta Europa, mostrando un ritratto drammatico e autentico dell'Italia dell'epoca, al di là dell'oleografica immagine che voleva accreditarne il regime. Sin da questo primo romanzo Silone si caratterizza come autore "impegnato" in cui la dimensione etico-politica prevale motivazioni di carattere squisitamente letterario. Lo stesso autore in un suo intervento ha messo in luce questa componente essenziale della sua opera:

"lo scrivere non è stato, e non poteva essere per me, salvo che in qualche raro momento di grazia, un sereno godimento estetico, ma la penosa e solitaria continuazione di una lotta, dopo essermi separato da compagni assai cari. Le difficoltà con cui sono talvolta alle prese nell'esprimermi non provengono certamente dall'inosservanza delle famose regole del bello scrivere, ma da una coscienza che stenta a rimarginare alcune nascoste ferite, forse inguaribili."

3

In **Fontamara** incontriamo il primo eroe anticonformista di Silone, Bernardo Viola, sconfitto nel suo tentativo di cambiare le cose e pronto a scegliere volontariamente la via del carcere pur di rivendicare in questa maniera paradossale la sua libertà. E' il romanzo più noto e significativo di Silone ma verrà pubblicato in Italia solo nel 1949, dopo avere già ottenuto all'estero alti consensi. Le vicende narrate, che si svolgono in un villaggio montano della Marsica, rappresentano l'eterna lotta tra i contadini poveri (i disperati "cafoni") e il potere, detenuto adesso dai fascisti, nuovi padroni e oppressori dai quali difendersi. Anche se non mancano elementi di carattere simbolico come l'acqua, che i contadini sono costretti a proteggere dalle ripetute espropriazioni, l'opera si colloca all'interno di un filone di narrativa impegnata e "realistica", che esprime una forte carica di indignazione civile e morale. Dopo Bernardo Viola sarà il turno di Pietro Spina, il carismatico protagonista dei due successivi romanzi, **Vino e pane** e **Il seme sotto la neve**, autentica opera "tolstojana" della lotta per l'affermazione della giustizia e la difesa degli umili. Allontanatosi definitivamente dal comunismo e dall'idea marxista, Silone manifesta in questi due romanzi la "convinzione dell'identità, alla radice, di socialismo e cristianesimo come sentimento elementare di fraternità e istintivo attaccamento alla povera gente". Questa volontà di privilegiare gli aspetti sociali e libertari della religione cristiana, radicalmente antitetica alle posizioni della "Chiesa ufficiale", rappresenta l'altro aspetto della coraggiosa scelta anticonformista di Silone, che scontò la sua indipendenza del pensiero sul completo isolamento nella vita politica e culturale italiana del secondo dopoguerra. Per tale motivo egli amava definirsi **"un socialista senza partito e un cristiano senza chiesa"**. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, Silone ritornò all'attività politica, rivestendo un ruolo di primo piano nell'organizzazione clandestina antifascista all'estero. Rientrato in Italia nel 1944, fu il direttore del quotidiano socialista **"Avanti"** e deputato alla costituente.

Nel 1948, però, si allontanò definitivamente dalla politica per seguire con maggiore libertà la sua vocazione di scrittore. Nacquero così **"Una manciata di more"** (1952), drammatica testimonianza della parallela crisi spirituale di un uomo politico e di un uomo di chiesa, **"Il segreto di Luca"** (1956) nuova apologia della libertà di coscienza nei confronti del conformismo imperante e **"La volpe e le camelie"** (1960), storia di alcuni esuli italiani nel Canton Ticino insediati dalle attività spionistiche della polizia spionistica fascista. In quest'ultima opera, tuttavia, non assistiamo "a una meccanica **spartizioni tra buoni e cattivi**, che anzi ogni filo della vicenda converge in un epilogo inteso a ravvisare, pietosamente, una comune umanità di perseguitati e persecutori; al riscatto, attraverso la morte di colui che impersona lo spionaggio persecutorio. La compassione che sostituisce all'ira: il senso profondo della storia narrata in **"La volpe e le camelie"** è in questo cristiano sentimento di pietà che lega l'uno all'altro i personaggi, siano o no dalla parte dell'autore". Il momento culminante della testimonianza ideologica e cristiana di Silone è rappresentato dall'opera teatrale **"L'avventura di un povero cristiano"** (1968), in cui viene rappresentata la tormentata e sofferta esperienza del mistico abruzzese medievale Pietro Angelerio dal Morrone, che divenuto papa con il nome di Celestino V si rifiuta di sacrificare la propria integrità spirituale ai compromessi della sua funzione istituzionale:

"Per ciò che mi riguarda, sento che, se cominciassi a prediligere il cavallo all'asino, le belle vesti di seta al panno ruvido, la tavola riccamente imbandita all'umile desco senza tovaglia, finirei col pensare e sentire che quelli che vanno a cavallo, vivono nei salotti banchettano. Ora, per conto mio non penso che un'autorità religiosa abbia assolutamente bisogno di lusso per ispirare rispetto. Comunque, anche nella nuova condizione, io non intendo separarmi dal modo di vivere della povera gente, a cui appartengo".

4

Disgustato dagli intrighi e dalle compromissioni tra l'istituzione ecclesiastica e il potere politico, egli alla fine compie il "gran rifiuto", dimettendosi dal pontificato. Tale scelta, che all'epoca venne disprezzata da Dante Alighieri come manifestazione di colpevole ignavia, viene invece approvata da Silone, che vede in essa una coraggiosa affermazione della superiorità degli ideali alle istituzioni. In questo senso **"L'avventura di un povero cristiano"** è strettamente legata al saggio **"L'uscita di sicurezza"** ove Silone spiegò le motivazioni che lo indussero ad abbandonare il comunismo ormai in preda alla degenerazione stalinista. La costante preoccupazione di carattere morale che percorre la narrativa siloniana, ha spinto la maggior parte dei critici a privilegiare in essa l'aspetto contenutistico a scapito di quello formale, ritenuto a torto meno meritevole di interesse. In realtà lo stile di Silone, è il frutto di un'attenta ricerca stilistica tesa a conciliare, anche a livello linguistico, l'espressione di alte idealità politiche e religiose con l'ambientazione prevalentemente regionalistica dei romanzi, che hanno di solito come protagonisti degli umili contadini abruzzesi. Negli ultimi anni della sua vita di scrittore si dedicò ancora alla narrativa con il romanzo **"Severina"** (1981) e alla saggistica con le **"Memorie dal carcere svizzero"** (1979). Nel 1978, dopo una lunga malattia, Silone muore in una clinica di Ginevra, fulminato da un'attacco celebrale. Viene sepolto a Piscina dei Marsi, "ai piedi del vecchio campanile di San Bernardo", senza epigrafe sulla tomba, come lui volle.

"Fontamara" (1933)

➤ Riassunto.

Questo libro racconta le vicende della popolazione di Fontamara, un piccolo e povero paese della Marsica. Anche se il narratore è uno per ogni fatto raccontato, esso rappresenta l'intera popolazione, in quanto i contadini di Fontamara vivevano più o meno tutti nelle stesse condizioni

sia economicamente sia culturalmente critiche. Vengono narrati in prima persona tutti i soprusi subiti dalla massa contadina da parte dei ricchi che li raggiravano spesso e volentieri illudendoli con improbabili accordi. Gli abitanti di Fontamara però se ne rendevano conto sempre troppo tardi causa la loro ignoranza.

A partire dal 1 giugno del 1929 nel paese avvengono strani cambiamenti che mettono in preoccupazione tutti gli abitanti. Una mattina al paese non arriva più l'elettricità. Sperando di rimediare a questa "fatalità" ogni contadino firma una misteriosa "carta bianca" che, con il passare delle pagine, si scoprirà l'autorizzazione a togliere l'acqua per l'irrigazione portandola ad irrigare i possedimenti dell'Impresario, un "galantuomo" che divenne sindaco del capoluogo. Egli era un imprenditore appoggiato dal "regime di Roma". Capito l'inganno i fontamaresi si recano a casa dell'Impresario, dove tentano di convincerlo a ridare loro l'acqua, perché essa era un bene indispensabile per la loro sopravvivenza. Essi però ottengono solo altri inganni che li lasciano senz'acqua e portano alla riduzione del loro salario. Dai soprusi ottenuti con le parole, si passò poi ai soprusi fisici (violente incursioni). Allora uno di loro, Berardo Viola, l'uomo più forte e robusto, decise di reagire tentando di trovare maggior fortuna fuori dal paese.

Durante il viaggio verso il capoluogo egli si rende conto che, al di fuori di Fontamara, sono cambiate molte cose. Quando ormai è evidente il fallimento di Berardo, egli viene a conoscenza della morte di Elvira, la sua amata che egli avrebbe dovuto sposare non appena tornato dal suo "viaggio in cerca di lavoro". Allora Berardo si convince che per lui la vita non ha più senso. Durante uno dei suoi tanti spostamenti però avviene una svolta: incontra un partigiano che lo mette al corrente dell'avvento del fascismo e di molti altri cambiamenti avvenuti in Italia e sconosciuti da tutti i fontamaresi. L'incontro a Roma con l'Avvezzanese (il partigiano), gli apre gli occhi sulla realtà che tutti stanno vivendo.

5

I due vengono arrestati per un equivoco e nel periodo in cui sono costretti alla convivenza in cella, il contadino sviluppa una notevole maturazione politica. Questo suo nuovo impegno morale lo porta ad autoaccusarsi di essere il "Solito Sconosciuto", ossia un sostenitore attivo della resistenza. Dopo questa falsa testimonianza egli viene torturato perché riveli i nomi dei suoi complici fino all'atroce e ingiusta morte. Venuti a conoscenza del fatto i fontamaresi fondano il "Che fare?", un giornale in cui scrivono degli ingiusti soprusi subiti e della ingiusta morte del loro compaesano. La conclusione è tragica in quanto il regime decide di punire tutti i fontamaresi mandando una squadra della Milizia che fece strage di abitanti. Per fortuna però non tutti morirono, ma qualcuno (tra i quali anche i vari narratori) trovò la salvezza nella fuga verso la montagna.

Il nome **Fontamara** racchiude in sé già un destino di sventure e sofferenze. Quasi tutti i nomi dei personaggi del romanzo non sono casuali: Don Circostanza, infatti si adegua alle diverse situazioni tenendo prima la parte dei contadini, quindi quella degli agiati cittadini, cercando sempre un tornaconto personale; Don Abbacchio il prete, richiama il verbo "abbacchiare" infatti egli non farà altro che deprimere i poveri abitanti della Marsica, ignorando persino il suicidio di Teofilo, sacrestano della chiesa di Fontamara; Don Carlo Magna è il ricco proprietario terriero; l'Impresario, il podestà abile a speculare su alcuni terreni acquistati da don Carlo Magna a poco prezzo e sui quali farà deviare l'acqua del ruscello di Fontamara riducendo alla miseria i cafoni; Innocenzo La Legge, il messo incaricato di portare i nuovi ordinamenti dalla città.

La fabula coincide con l'intreccio.

➤ **Sequenze narrative.**

- L'arrivo del Cav. Pelino
- Le donne vanno al capoluogo per protestare
- L'incontro con l'Impresario
- Berardo e il cursore del comune
- Tutti i cafoni ad Avezzano
- L'arrivo dei camion
- La tentata fuga di Berardo
- La paga e la messa
- La questione dell'acqua
- La rivolta di Sulmona e il cambiamento di Berardo
- Berardo e il figlio di Giuva a Roma
- Il cavaliere e l'Avezzanese
- Il carcere
- La morte di Berardo
- Il giornale e la fine di Fontamara

➤ **Personaggi**

Non c'è un protagonista ma è l'intero paese con i suoi abitanti ad esserlo; ci sono però dei personaggi che vengono nominati più spesso, come Berardo, e altri che narrano le vicende in prima persona, Giuva, la moglie e il figlio.

Berardo: è il portavoce del popolo, uomo sfortunato, ma coraggioso, ribelle e disposto a dare la sua vita per un amico. La prima descrizione che lo riguarda parla di un pezzo della sua vita e di quando fu tradito da un amico per il quale Berardo aveva picchiato delle persone: *«Egli poteva fare da paciere nella questione dell'acqua per la semplice ragione che non possedeva più terre, né irrigue né secche, e non aveva interessi da spartire con gli altri cafoni. Un buon pezzo di terra che il padre gli aveva lasciato, l'aveva venduto vari anni prima a don Circostanza per pagare le spese di una lite e comprarsi l'imbarco per l'America. Egli pensava allora di emigrare e, trovando fortuna, di non tornare più a Fontamara, poiché era rimasto assai disgustato per un tradimento, come lui diceva, di un uomo di Fossa ritenuto suo amico, ch'egli aveva conosciuto da soldato e col quale in seguito aveva spartito il pane in molte occasioni e stretto grande amicizia»*. Nonostante fosse un cafone senza terra e per questo considerato un gradino più in basso degli altri cafoni, era ammirato da tutti e amato soprattutto dai giovani che erano conquistati dai suoi discorsi e dal suo modo di ragionare. *«A Berardo però in fondo gli volevamo tutti bene. Aveva anche lui i suoi difetti, specialmente da ubriaco, ma era leale e sincero ed era stato assai sfortunato, e per questo, di buon cuore, gli auguravamo che potesse rifarsi la terra»*. Infatti era questo il suo sogno quello di avere un pezzo di terra e dopo anni di speranze alla fine riesce a ottenere un pezzo di terra in montagna arido e brullo; ma grazie alle sue cure riesce a diventare fertile e quando festeggia con i suoi amici del suo pezzo di terra un'alluvione distrugge tutto il suo lavoro. L'autore ci fornisce anche una sua descrizione fisica che sembra in contrasto con il suo carattere così impetuoso e ribelle: *«Dal nonno, secondo la testimonianza dei più vecchi che lo ricordano ancora, egli aveva certamente ereditato la potenza fisica: un'alta statura, tarchiato come il tronco di una quercia, il collo breve e taurino, la testa quadra; ma aveva gli occhi buoni: aveva conservato da adulto gli occhi che aveva da ragazzo. Era incomprensibile, e persino ridicolo, che un uomo di quella forza potesse avere gli occhi e il sorriso di un fanciullo»*. L'autore lo descrive quasi **come un eroe** *“non lasciava impunita nessuna ingiustizia che ci venisse dal capoluogo”*, ogni volta infatti che veniva fatta qualche cosa ingiusta Berardo la distruggeva e per questo era temuto e ammirato da tutti.

Il suo ragionamento era “se qualcuno vi fa un torto voi fate un torto a lui” e tutti i giovani la pensavamo come lui. Innamorato di una ragazza di nome Elvira, non la sposava perché si considerava una persona meschina per il fatto di non possedere una terra, egli diceva non aveva niente da offrirle, mentre Elvira portava la dote e questo non lo sopportava; tuttavia impediva a chiunque di sposarla, prendendolo a pugni. Ma dopo aver lottato a lungo contro le ingiustizie si accorge che tutto quello che fa è inutile, che il suo nemico è troppo forte e per questo si arrende. Quando la gente gli chiede il suo aiuto in una rivolta egli rifiuta e parte per Roma in cerca di lavoro; lì gli giunge però la notizia della morte di Elvira e così decide di sacrificarsi per il popolo: si suicida in cella e dice di essere stato lui l'uomo che portava alla ribellione molti paesi. **E' un personaggio a tutto tondo e dinamico** in quanto imprevedibile nelle sue azioni.

La famiglia, autore del libro: nel libro non è uno solo l'autore, ma è tutta la famiglia di Giuva, la moglie e il figlio, che si alterna nello scrivere le varie vicende, di cui sono stati protagonisti.

Giuva: così chiamato da tutti; probabilmente il suo nome è Giovanni e Giuva è solo in dialetto, è un cafone povero che, come tutti, cerca lavoro da una parte all'altra. L'autore non lo descrive né fisicamente né psicologicamente, quando parla di lui lo fa paragonandolo agli altri cafoni e dandone così una descrizione molto generica; anche egli però è come gli altri ignorante e viene facilmente raggirato, ma non reagisce come Berardo, anche se ammira il suo modo di fare. Amico di tutti, ha solo una rissa nel Fucino con suo cognato a causa dell'acqua ed è sempre più sorpreso da tutti gli avvenimenti che accadono a Fontamara che prima era un paese tranquillo, dove non succedeva mai nulla. All'interno del racconto non esprime una particolare opinione su quello che accade; **è un personaggio piatto e statico.**

Matalé: così viene chiamata la moglie di Giuva, anche lei vuole combattere contro le ingiustizie e per questo si incammina verso il capoluogo, accompagnata da altre donne, per protestare contro l'acqua che gli operai stanno portando via a Fontamara, ma anche lei viene raggirata da don Circostanza che dice che l'acqua sarà per $\frac{3}{4}$ loro e per $\frac{3}{4}$ dell'impresario. Si dimostra anche coraggiosa quando dei poliziotti violentano sotto i suoi occhi una donna del villaggio. Anche lei però è **fondamentalmente un personaggio piatto e statico.**

Il figlio: nel corso della narrazione non viene mai detto il suo vero nome e viene semplicemente chiamato figlio; egli racconta il viaggio insieme a Berardo a Roma e la morte di quest'ultimo. Anche egli ammirava, come gli altri giovani, Berardo; non viene descritto né fisicamente né psicologicamente, ma il suo carattere sembra molto simile a quello del padre; cerca sempre lavoro e per questo segue Berardo a Roma, ma qui viene picchiato dalla polizia per confessare delle cose che non sa. **Personaggio statico e piatto.**

Don Circostanza: è il vero nemico dei fontamaresi. Anche se da loro si fa chiamare “L'amico del popolo”, in realtà non fa altro che truffarli e raggirarli e invece di stare dalla loro parte, come gli fa sempre credere, è dalla parte dei più forti e potenti. Nelle prime due descrizioni che l'autore fa, di lui descrive il suo aspetto fisico e il suo comportamento con i fontamaresi: «*Intanto i commensali ubriachi si erano raccolti sul balcone della villa. Tra essi adesso spiccava l'avvocato don Circostanza, col cappello a melone, il naso poroso a spugna, le orecchie a ventola, la pancia al terzo stadio*». «*Don Circostanza, detto anche l'amico del Popolo, aveva sempre avuto una speciale benevolenza per la gente di Fontamara, egli era il nostro Protettore, e il parlare di lui richiederebbe ora una lunga litania. Egli era sempre stato la nostra difesa, ma anche la nostra rovina. Tutte le liti dei Fontamaresi passavano per il suo studio. E la maggior parte delle galline e delle uova di Fontamara da una quarantina d'anni finivano nella cucina di don Circostanza*».

Lo scrittore descrive molti episodi in cui si capisce come questo avvocato, fingendo di essere loro amico, li raggirava. Il primo di questi racconta che per ottenere i voti dei fontamaresi egli inviò un maestro che insegnasse loro a scrivere il suo nome. In questo modo, quando andavano a votare, poiché non sapevano scrivere altro nome, scrivevano quello dell'avvocato; per ottenere ancora più voti aveva inventato anche un trucco: siccome egli doveva registrare le persone morte a Fontamara, invece di scrivere che erano morte, le dava per vive e al momento delle votazioni aggiungeva il suo nome come se avessero votato queste persone morte. Le famiglie dei parenti morti ricevevano all'inizio cinque lire per ogni morto a testa, successivamente l'avvocato decise di farli continuare a dare i voti di questi a suo nome senza però dare più i soldi alle famiglie.

Un altro raggiro lo compie quando si discute dell'acqua che deve andare nei campi di Fontamara, come era sempre successo, e quella che deve andare nei campi dell'impresario; l'avvocato si autonominava rappresentante dei fontamaresi, ma invece di difendere i loro diritti, li raggiro promettendo loro che dopo dieci lustri riavranno l'acqua. senza però specificare quanto duri un lustro, così l'acqua va tutta all'impresario. Gli ultimi due inganni riguardano Berardo : in uno gli ruba il pezzo di terra ereditato da suo padre, in un altro diminuisce del 60% la paga dei lavoratori, dicendo che questa è la nuova legge. **Personaggio statico e piatto.**

L'Impresario: è il secondo nemico dei fontamaresi che insieme a don Circostanza egli raggiro; i cafoni lo vedono come una persona autoritaria, che si arricchisce tramando alle loro spalle; la prima descrizione che l'autore fa di lui ci fornisce un'immagine malvagia, perché è visto come il diavolo che da tutto riesce a trarre ricchezza. *«Chiacchiere a parte, non c'era dubbio che quell'uomo straordinario avesse trovato l'America nostra contrada. Egli aveva trovato la ricetta per trasformare in oro anche le spine. Qualcuno affermò ch'egli avesse venduto l'anima al Diavolo in cambio della ricchezza, e forse aveva ragione. A ogni modo, dopo l'inchiesta dei carabinieri sulla carta moneta, l'autorità dell'Impresario era cresciuta enormemente. Egli rappresentava la Banca. Egli aveva a disposizione una grande fabbrica di biglietti. I vecchi proprietari cominciarono a tremare di fronte a lui. Con tutto ciò, non riuscivamo a capacitarci come gli avessero ceduto perfino il posto di sindaco o di podestà»*. In un'altra descrizione, fatta da Matalé, si capisce come la gente lo odiava, ma non poteva fare a meno di ammirarlo e quando lo vedono arrivare avvertono che è un personaggio potente, per questo motivo si sentono a disagio. Egli comunque non li ascolta e non li prende in considerazione, considerandoli persone inferiori rispetto a lui: *«Egli intanto si avvicinava discutendo animatamente con alcuni operai; era in abito da lavoro, con la giacca piegata sul braccio, un livello idrico in una mano, un doppio metro sporgente nella tasca dei pantaloni, le scarpe bianche di calce. Nessuno, che non lo conoscesse, avrebbe supposto ch'egli fosse ormai l'uomo più ricco della contrada e il nuovo capo del comune»*. **Personaggio negativo, statico e piatto.**

Don Abbacchio: è il prete dei piccoli villaggi che però celebra la messa a Fontamara solo quando gli abitanti del paese gli offrono dei soldi e egli ne approfitta per aumentare ogni volta il compenso. Anche egli è sempre dalla parte dei più forti e dei potenti ed usa molte volte le messe come mezzo per rimproverare i paesani che non pagano le tasse. Nella prima descrizione che l'autore fa di lui si nota come sia molto simile a quella di don Circostanza: entrambi hanno lo stesso fisico di chi si lascia abbindolare dalle persone per un buon banchetto, mangiando e bevendo a sazietà: *«Davanti a tutti scese il canonico don Abbacchio, grasso, e sbuffante, col collo gonfio di vene, il viso paonazzo, gli occhi socchiusi in un'espressione beata. Il canonico si reggeva in piedi per l'ubriachezza e si mise a fare acqua contro un albero del giardino, tenendo la testa appoggiata contro l'albero per non cadere»*. Nella descrizione successiva invece lo scrittore ci fa notare come don Abbacchio, pur essendo un prete, non difendeva affatto i più deboli dalle ingiustizie delle persone ricche: *«Egli non era un uomo malvagio, ma fiacco, timoroso e, nelle questioni serie, da non fidarsi. Non era*

*certamente un pastore capace di rischiare la vita per difendere le sue pecore contro i lupi, ma era abbastanza istruito nella sua religione per spiegare come, dal momento che Dio ha creato i lupi, abbia riconosciuto ad essi il diritto di divorare di tanto in tanto qualche pecora. Noi ricorrevamo a lui per i sacramenti; ma sapevamo, per esperienza, di non poter ricevere da lui nessun aiuto e consiglio nelle disgrazie che ci venivano dalla cattiveria dei ricchi e delle autorità». Uomo corrotto e **personaggio negativo, piatto e statico.***

Don Carlo Magna: era l'antico riccone del villaggio prima che arrivasse l'*Impresario*; viene ampiamente descritto al momento della sua apparizione, ma durante il racconto viene citato solo qualche volta. Anche lui, come gli altri, è un truffatore come dimostra la parola "Magna" che veniva aggiunta al suo nome non nel significato di *grande*, ma perché ogni volta che lo cercavano sua moglie diceva che stava mangiando. Aveva ereditato una grande fortuna dai suoi antenati, ma si è rovinato per mano sua. «Altrimenti, siccome don Carlo Magna era un noto buontempone, donnaiole, giocatore, bevitore, mangione, uomo pauroso e fiacco, da gran tempo egli avrebbe finito di scialacquare le proprietà lasciategli dal padre,(...). Egli si era sposato tardi e donna Clorinda non aveva potuto raccogliere che i resti del naufragio. Dalle numerose e vaste terre che gli antenati di don Carlo Magna avevano messe insieme, ricomprando a prezzo vile i beni in quel tempo sequestrati alle parrocchie e ai monasteri, e che i buoni cristiani non osavano ricomprare, ben poche ne restavano. Una volta don Carlo Magna possedeva quasi tutta la contrada di Fontamara e le ragazze nostre che più gli piacevano erano costrette ad andare in servizio a casa sua e a subire i suoi capricci; ma ora non gli restavano che le terre portate in dote dalla moglie». E' un **personaggio piatto e statico.**

Cav. Pelino: al servizio del comune inganna i fontamaresi, facendo firmare loro un foglio e sostenendo che grazie a quel foglio i cafoni potranno dire la loro opinione alle autorità; in realtà quel foglio sarà la loro rovina. Convinti dal forestiero, i cafoni firmano ma il documento verrà usato più tardi dall'*Impresario* per portare l'acqua di Fontamara nelle sue terre. Dalla descrizione che l'autore fa di lui si capisce come le persone provenienti dalla città fossero così diverse da quelli di paese e per questo disprezzati: «D'aspetto era un giovanotto elefantino. Aveva una faccia delicata, rasata, una boccuccia rosea, come un gatto. Con una mano teneva la bicicletta per il manubrio, e la mano era piccola, viscida, come la pancia delle lucertole, e su un dito portava un grande anello, da monsignore. Sulle scarpe portava delle ghette bianche». Anche lui è presente più tardi alla spartizione dell'acqua che andrà a Fontamara e quella per i campi dell'*Impresario* e in questa occasione ovviamente aiuterà quest'ultimo ad appropriarsene. E' **personaggio negativo, statico e piatto.**

Don Ciccone: avvocato, è un altro di quegli uomini corrotti dall'*Impresario* con un banchetto e proprio mentre esce dalla casa di quest'ultimo la moglie lo descrive; dopo quest'episodio però non viene più nominato: «Dopo scese l'avvocato don Ciccone, con un giovanotto che reggeva per un braccio; egli era ubriaco fradicio e dietro il mucchio di mattoni lo vedemmo cadere a ginocchioni sulla propria umidità».

Innocenzo la Legge: questo nome è significativo perché infatti è lui che deve far rispettare le leggi e riscuotere le tasse. E' maltrattato sempre dai fontamaresi che non possono permettersi di pagare le tasse che lui chiede, l'autore lo nomina solo qualche volta e sempre in compagnia dei più potenti, ovviamente schierato dalla loro parte, tanto che è stato ridotto dalla moglie dell'*Impresario* a suo servo. Una sera si presenta a Fontamara per appendere un cartello "IN QUESTO LOCALE E' PROIBITO PARLARE DI POLITICA" e per questo viene giustamente contestato da Berardo.

Don Achille Pazienza: chiamato cavaliere, è un cliente della locanda il *Buon Ladrone*, un tempo persona importante, finge di voler aiutare Berardo e il figlio di Giuva a trovare un lavoro, ma in realtà cerca solo di guadagnare dei soldi e rimediare qualcosa da mangiare. Berardo finge di voler dargli tutto quello che chiede. L'imbroglione però prende i soldi da loro e non gli trova un lavoro; il figlio di Giuva lo descrive nella stanzetta della locanda, come un vecchio malato disteso sul letto: *«Trovammo don Achille Pazienza interamente disteso sul letto; egli era un povero vecchietto catarroso, con una barba di una decina di giorni, un vestito giallo, delle scarpe di tela bianca, un cappello di paglia sulla testa, una medaglia di bronzo sul petto e uno stecchino di legno in bocca, e in questi paramenti egli si era messo, per riceverci».*

Baldissera: chiamato anche il generale Baldissera, è un abitante di Fontamara fa lo scarparo e la sua mentalità si contrappone a quella di Berardo perché, mentre quest'ultimo pensa ai fatti, il generale si limita solo alle parole e per questo motivo molte volte i due litigano. L'autore fa su di lui un'ampia descrizione ma durante l'intera vicenda non lo cita se non genericamente insieme agli altri cafoni. *«Il suo ardire però non arrivava mai ai fatti, e non solo per la sua vecchiaia, ma per la sua timidità. Da ragazzo, a Fossa, dove esercitava il mestiere dello scarparo, egli aveva imparato le cerimonie da un vecchio barone decaduto, presso il quale, nei pomeriggi dei giorni di festa, esercitava l'antico e dignitoso ufficio del domenichino. L'incarico era gratuito, ma di soddisfazione e per nulla stancante, poiché consisteva unicamente nell'accompagnare il signor barone, a riguardosa distanza, nella passeggiata pomeridiana.»* *«Il generale Baldissera era assai povero, forse il più misero di tutti i Fontamaresi, ma soffriva che si risapesse e ricorreva a piccoli raggiri per nascondere la fame che da molti anni lo divorava. Fra l'altro egli coglieva i pretesti più bizzarri per allontanarsi la domenica da Fontamara e tornarvi verso sera, in realtà più che mai digiuno e sobrio, ma con uno stecchino fra i denti e traballante, come uno che avesse mangiato carne e bevuto fino all'ubriachezza, per apparire uomo in grado di spendere e togliersi i capricci».* Da queste descrizioni emerge un uomo orgoglioso che, nonostante la sua povertà, non vuole che questo fatto si sappia e fa di tutto per dimostrare il contrario.

10

Elvira: E' una bella ragazza figlia della sorella di Giuva e dichiarata promessa sposa di Berardo, anche se lui non la chiede in sposa perché non possiede alcuna terra mentre Elvira ha la dote e il corredo. Ragazza semplice e modesta viene da tutti quasi considerata una santa, tanto che al suo passaggio nessuno bestemmia; in un'occasione salva i fontamaresi affacciandosi dal campanile viene scambiata dai poliziotti per la Madonna e per questo scappano. In un pellegrinaggio chiede alla Madonna di prendere la sua vita e in cambio di aiutare Berardo, la sua preghiera viene esaudita, Elvira muore sul letto per la febbre altissima. *«Elvira, la figlia della buon'anima di Nazzarena, mia sorella, morta l'anno prima. La ragazza era considerata a Fontamara la promessa di Berardo, benché forse non si fossero mai scambiati una sola parola. Ma quando la ragazza andava in chiesa o alla fontana, Berardo impallidiva e tratteneva il respiro nel vederla e la seguiva con lo sguardo in modo da non lasciar dubbi sul suo sentimento. E siccome Elvira aveva ben presto risaputo dalle sue compagne di questa intesa attenzione di Berardo e non aveva protestato, né aveva cambiato l'ora e l'itinerario delle sue uscite (...). Più che bella, bisogna anzi dire ch'era gentile e delicata, di statura media, col viso dolce e quieto, nessuno l'aveva mai udita ridere ad alta voce, o anche schiamazzare, o dimenarsi in pubblico, o piangere. Era di una modestia e riservatezza straordinarie; era come una madonnina. Al suo avvicinarsi, nessuno osava bestemiare o pronunciare parole sconce. (...) Oltre a ciò si sapeva che la ragazza aveva una discreta dote: mille in contanti e il corredo in ordine, lenzuola, federe, tovaglie, camicie, coperte, tutto assortito, una madia nuova, due comò di noce e la lettiera a due piazze di ottone, già comprata e pagata».* Personaggio statico e piatto.

Donna Clorinda: è la moglie di don Carlo Magna e se non fosse per lei don Carlo non avrebbe più niente, dirige lei tutti gli affari ma quando qualcuno dei cafoni deve vedere don Carlo lei dice sempre che è occupato. L'autore la descrive ma ha un ruolo molto marginale: *«Donna Clorinda vestiva un abito nero con molte trine sul petto e portava sulla testa una specie di cuffia pure nera. Guardandola in faccia e ascoltando la sua voce si capiva perché nel paese era stata soprannominata il Corvo. (...) Quando noi finimmo di spiegarci a proposito dell'acqua, donna Clorinda era pallida come se fosse per svenire. Sulla sua faccia scarna si vedeva, nelle mascelle irrigidite, lo sforzo per frenare lagrime di rabbia».*

Maria Rosa: è la madre di Berardo, povera e sofferente per la sua condizione vorrebbe tanto vederlo sposato con Elvira e si dispera con lui quando il campo viene distrutto da un'alluvione. «La madre gli stava aggrappata a una spalla, tutta invasa dal terrore, col viso di cenere come quello di una morta, aggrappata come Maria al Calvario; e lui guardava la montagna e ripeteva: "Ecco, ecco, naturalmente"». *«Così parlava la vecchia Maria Rosa, che passava la maggior parte della sua giornata, e durante l'estate anche la notte, su una pietra davanti all'entrata della sua abitazione, ch'era in realtà una grotta, Maria Rosa filava e cuciva, o aspettava il ritorno del figlio ch'essa ammirava e vantava con parole poco abituali nelle madri. Non potendo Berardo primeggiare sulla ricchezza, Maria Rosa trovava inevitabile ch'egli eccellesse almeno nella sventura».*

La Zappa: un capraro di Fontamara; viene solo nominato mentre si reca dall'Impresario per protestare ed incontra il gruppo di donne fontamaresi, giunte anch'esse per dimostrare contro di lui, si unisce a loro : *«Per strada incontrammo La Zappa, un capraio di Fontamara che cercava anche lui l'Impresario. Egli si trovava con le sue capre nel tratturo, quando una guardia campestre l'aveva avvertito che doveva allontanarsi».* «Noi conoscevamo La Zappa come giovanotto di poco ragionamento, però, in quel caso, aveva ragione».

Marietta: Vedova abitante a Fontamara, accoglie lei tutte le persone importanti e conosce un po' meglio gli usi e costumi della gente ricca. Alla domanda che le fanno i fontamaresi: *“Perché non ti risposi?”* Lei risponde che se si risposasse non riceverebbe più la pensione del marito e per questo gli uomini le danno ragione, mentre le donne la disprezzano; scrive anche con la sua bella calligrafia il giornale di Fontamara.

L'Avezzanese o Solito sconosciuto: viene chiamato il Solito sconosciuto perché lui è lo sconosciuto che fa ribellare i vari paesi; finito poi in carcere, conosce Berardo e gli racconta ciò che ha fatto. Nonostante le sue azioni è un truffatore, perché convince Berardo a confessarsi e a scontare la pena per tutto quello che lui ha fatto. Abitante di Avezzano, i cafoni l'avevano incontrato lì dove lui li aveva messi in guardia da un poliziotto.

Maria Grazia, la Ciammaruga, Filomena, Castagna, la Recchiuta, la figlia di Cannarozzo, Maria Cristina: sono il resto delle donne del villaggio, l'autore le nomina solo un paio di volte e solo sull'ultima fa una breve descrizione: *«Maria Cristina vestita a nero per la morte recente del marito, che ventilava il poco grano raccolto nel suo campo, facendo cadere il grano dalla cascina tenuta in alto, a braccia tese, a ritroso del vento».*

I “cafoni” : sono i miseri contadini meridionali proprietari al massimo di un asino o di un mulo, non hanno mezzi per difendersi e vivono in una perpetua ignoranza, di cui approfitta persino colui che è considerato *“l'amico del popolo”*, Don Circostanza, che rappresenta allo stesso tempo la difesa e la rovina dei fontamaresi; la loro vita si ripete uguale di generazione in generazione segnata dal lavoro e dalla fatica. Essi sono consapevoli della disperata condizione in cui vivono, come spiegano ad un forestiero.

*In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa.
Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra.
Poi vengono le guardie del principe.
Poi vengono i cani delle guardie del principe.
Poi, nulla.
Poi, ancora nulla.
Poi, ancora nulla.
Poi vengono i cafoni.
E si può dire ch'è finito.*

➤ **Spazio**

Nel romanzo **le descrizioni sono poche e brevi**, riportiamo quelle che ci sono apparse le più interessanti. La prima e unica descrizione lunga e completa riguarda Fontamara, un paese sulla montagna e per questo un po' isolato dal resto del mondo, in essa sembra riflettersi la mentalità dei paesani che abitando in un posto isolato non conoscono niente del mondo che li circonda. Nel loro paesino i fontamaresi si sono creati un mondo estraneo alle regole della città; in questo paese povero non esiste un cittadino più ricco che abbia una casa più bella e maestosa delle altre, tutte le case si assomigliano e riflettono una stessa condizione sociale. «A chi sale a Fontamara dal piano del Fucino il villaggio appare disposto sul fianco della montagna grigia brulla e arida come su una gradinata. Dal piano sono ben visibili le porte e le finestre della maggior parte delle case: un centinaio di cosucce quasi tutte a un piano, irregolari, informi, annerite dal tempo e sgretolate dal vento, dalla pioggia, dagli incendi, coi tetti malcoperti da tegole e rottami d'ogni sorta. La maggior parte di quelle catapecchie non hanno che un'apertura che serve da porta, da finestra e da camino. Nell'interno, per lo più senza pavimento, con i muri a secco, abitano, dormono, mangiano, procreano; talvolta nello stesso vano, gli uomini, le donne, i loro figli, le capre, le galline, i porci, gli asini. Fanno eccezione una decina di case di piccoli proprietari e un antico palazzo ora disabitato, quasi cadente. La parte superiore di Fontamara è dominata dalla chiesa col campanile e da una piazzetta a terrazzo, alla quale si arriva per una via ripida che attraversa l'intero abitato, e che è l'unica via da dove possano transitare i carri. Ai fianchi di questa sono stretti vicoli laterali, per lo più a scale, scoscesi, brevi, coi tetti delle case che quasi si toccano e lasciano appena scorgere il cielo. A chi guarda Fontamara da lontano, dal Feudo del Fucino, l'abitato sembra un gregge di pecore scure e il campanile un pastore. Un villaggio insomma come tanti altri; ma per chi vi nasce e cresce, il cosmo». «E a Fontamara non c'è bosco: la montagna è arida, brulla, come la maggior parte dell'Appennino. Gli uccelli sono pochi e paurosi, per la caccia spietata che a essi si fa. Non c'è usignolo; nel dialetto non c'è neppure la parola per designarlo».

12

Nel passo seguente l'autore parla di Fontamara durante notte, dopo che è stata tolta la luce: «a mano a mano che si faceva scuro e vedevamo le luci dei paesi vicini accendersi e Fontamara sbiadirsi, velarsi, annebbiarsi, confondersi con le rocce, con le fratte, con i mucchi di letame, capimmo subito di che si trattava». La casa di don Carlo Magna viene descritta brevemente, ma da queste poche parole si capisce quanto sia ricco: «Dal soffitto della cucina pendevano prosciutti, salami, salsicce, vesciche di strutto, fitte corone di sorbe, di agli, di cipolle, di funghi. Sul tavolo era un mezzo agnello sanguinante e dai fornelli veniva un buon odore da svenire». Dopo che Berardo era riuscito finalmente a ottenere un pezzo di terra su in montagna e averlo lavorato sodo, un'alluvione lo distrugge e l'autore riporta la scena con molti aggettivi: «E all'alba del terzo giorno venne giù dalla montagna, col fragore di un terremoto, in direzione della contrada dei Serpari, come se la montagna crollasse, un'enorme fiumana d'acqua che portò via il campiello di Berardo, come un

affamato vuota un piatto di minestra, scavando la terra fino alla roccia e disperdendo nella valle le piantine verdi del granturco. Al posto del campo coltivato rimase un'enorme fossa, una specie di cava, una specie di cratere».

Significativa risulta anche la descrizione della piazza di Avezzano e della magnificenza di questa città: *«Fummo condotti su una grande piazza dove ci venne assegnato un buon posto, dietro il palazzo del tribunale, all'ombra. Altri mucchi di cafonì erano stati addossati ai vari edifici attorno alla piazza. Tra un mucchio e l'altro vi erano pattuglie di carabinieri. Staffette di carabinieri in bicicletta attraversavano la piazza in tutti i sensi. Appena arrivava un nuovo camion i cafonì venivano fatti scendere e accompagnati dai carabinieri in un punto convenuto della piazza. Sembravano i preparativi di una grande festa. A un certo momento attraversò la piazza un ufficiale dei carabinieri a cavallo. Berardo trovò il cavallo bellissimo».*

Un'altra descrizione riguarda i campi aridi dopo che l'acqua di Fontamara era stata deviata verso i campi dell'Impresario, le brevi frasi che l'autore ha scritto sui campi danno un'impressione di devastazione, come se fossero stati campi di battaglia: *«Ai piedi della collina, i campi e gli orti, abbandonati dal ruscello, assumevano ogni giorno un aspetto più desolante. (...) Il raccolto bruciava lentamente. Sulla terra arida e assetata si aprivano larghi crepacci. Visti da lontano, soltanto i campi di granturco di Pilato e di Ranocchia sembravano far eccezione, ma non era che apparenza; le parti erbacee del granturco si erano sviluppate, ma le pannocchie erano rimaste rare e piccole, con grani minuscoli, magri. Avrebbe potuto servire tutt'al più come foraggio per le bestie. Ancora più triste era la sorte di Michele Zompa, di Baldovino e il mio, seminato a fagioli: i fagioli somigliavano a gramigna bruciata dal sole; sugli orti di Barletta, Venerdì Santo, Braciola, Papasisto sembrava che fosse passato un fiume di lava».* La penultima brevissima descrizione narra delle fontane di Roma, così magnifiche agli occhi del narratore: *«A ogni fontana Berardo si fermava per bere, come i nostri asini al mattino camminando verso Fucino; ma ne incontravamo anche di grandiose che gettavano zampilli d'acqua in aria, a incredibili altezze, e da quelle non si poteva bere».*

Nell'ultima descrizione l'autore, il figlio di Giuva, osserva la cella dove sono rinchiusi lui e Berardo insieme all'Avezzanese, molto ricca di particolari e nonostante il luogo sia orribile l'autore non pare spaventato da questo luogo, anzi ne è soddisfatto perché ha trovato un giaciglio per la notte: *«La metà della cella era occupata da un rialzo in cemento, un po' più alto d'un marciapiede ordinario, e quel rialzo aveva la funzione di letto. In un angolo vi era un buco puzzolente la cui funzione era ancora più evidente. I due detenuti che ci avevano preceduti nella cella, erano rannicchiati in un angolo, col capo appoggiato sulla giacca piegata in forma di cuscino».*

➤ Tempo

La vicenda si svolge nel corso di un'estate all'epoca della dittatura fascista negli anni '30. In un primo momento i fatti si svolgono a Fontamara, nelle campagne e nei paesi vicini. Nell'ultima parte del romanzo l'azione si sposta a Roma. Il regime fascista viene criticato dall'autore. I fascisti vengono presentati come personaggi negativi che fanno di tutto per imbrogliare e beffeggiare i fontamaresi. Nel romanzo si possono trovare tutti i modi di agire dei fascisti verso i contadini e gli oppositori al regime: soprusi, imbrogli, violenze.

➤ Tecniche narrative e stilistiche

La tecnica utilizzata è quella dell'io narrante, infatti, il narratore è interno ed è protagonista e testimone delle vicende. Nell'organizzazione sintattica del discorso prevale la costruzione

paratattica del periodo: le frasi sono semplici e chiare, i periodi brevi e facili da capire. Il linguaggio adoperato dall'autore è di tipo basso, infatti deve rispecchiare le caratteristiche dei "cafoni", come l'ignoranza e l'incapacità di esprimersi in un italiano corretto. Il latino e frasi complicate e articolate sono presenti solo quando coloro che parlano sono istruiti e ricchi. L'aggettivazione è abbondante solo nelle descrizioni ed è di tipo oggettivo.

Silone dunque utilizza tre diversi narratori in prima persona, e di conseguenza tre diversi punti di vista. L'autore cerca di immedesimarsi nei panni dei tre rappresentanti di una famiglia di Fontamara, padre, madre e figlio, i quali raccontano le proprie esperienze vissute assieme agli altri abitanti del paese. Questo metodo gli dà modo di non utilizzare il linguaggio popolare, ma di fare una traduzione poco ricercata di esso, per rappresentare meglio la realtà contadina del tempo. Essendo questo romanzo appartenente al genere realisti del '900, rispecchia perfettamente le sue caratteristiche principali: una rappresentazione oggettiva e dolorosamente realistica del mondo contadino e dei problemi del Sud.

➤ Temi e simboli

In questo il tema fondamentale è la lotta di Silone contro l'ingiustizia e gli abusi del potere istituzionale, fra i "cafoni" e i ricchi e la sua funzione è di denunciare l'oppressione e i soprusi subiti dai contadini abruzzesi.

Un altro tema è quello della povertà, della continua lotta per i bisogni materiali. La povertà è infatti il vero problema, alla base di tutte le liti, sia tra i fontamaresi stessi che tra "cafoni" e borghesi. I fontamaresi sono abbandonati a loro stessi, non c'è nessuno che li aiuti e senza alcun sostegno non usciranno mai dalla loro situazione disastrosa.

➤ Commento

Il significato complessivo del romanzo si può riassumere nella graduale presa di coscienza da parte del popolo dei propri diritti civili e politici, grazie anche al sacrificio di un singolo individuo (l'eroe Berardo Viola) per il bene della comunità. La ribellione ai soprusi e alla violenza legalizzata ai danni dei fontamaresi da parte delle "autorità" nel periodo fascista avviene in maniera sempre più consapevole: si assiste infatti nel romanzo a un processo di "formazione" politica da parte dei fontamaresi, che da contadini sprovveduti e ignoranti, facili prede di un sistema illegale e prevaricatorio, acquisiscono alla fine chiara coscienza di sé, come uomini e come cittadini depositari di diritti inalienabili (quale è certamente quello all'accesso alle risorse naturali). Inizialmente la ribellione si concretizza nell'iniziativa disorganizzata e scomposta delle donne fontamaresi che decidono di chiedere e ottenere giustizia recandosi in corteo, scarmigliate e urlanti, sotto un sole implacabile, distrutte dalla stanchezza e dall'arsura, direttamente dall'Impresario-podestà. Non a caso la protesta parte dalle donne, quasi a sottolineare il collegamento ancestrale e primordiale tra l'acqua e la vita: il ruscello è innanzitutto per i fontamaresi fonte di sostentamento, perché permette loro di irrigare i campi, quindi ciò che essi istintivamente reclamano è il diritto alla vita. Risulta a questo punto evidente l'equazione: terra-acqua-vita-donna. Ma l'iniziativa delle donne risulta totalmente fallimentare, in quanto la protesta non può e non deve consistere in azioni disorganizzare e improvvisate, bensì deve coinvolgere consapevolmente tutto il popolo; bisogna cioè giungere a un tipo di protesta in cui tutti abbiano piena coscienza di essere dalla parte della giustizia e del diritto e in cui la prima arma di difesa e il primo strumento di lotta sia l'istruzione e la cultura, punto di partenza assolutamente irrinunciabile per riconoscere e combattere il raggio e l'imbroglio e per porsi obiettivi concreti e realizzabili.

Nel libro si possono individuare caratteristiche simili a quelle dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni. Nel nostro testo i personaggi sono i cafoni, nei Promessi Sposi gli umili. Come Manzoni, Silone entra nella narrazione, la sua presenza è chiara. La storia dei cafoni è la sua storia, non perché è figlio di cafoni, ma perché quella è la parte sociale alla quale idealmente si riallaccia, e quelle terre sono le sue terre, quelle dalle quali è dovuto emigrare per ragioni politiche. Però i suoi cafoni non somigliano agli umili di Manzoni. La cultura, in entrambi i testi, viene usata come sopruso, i cafonisubiscono raggiri dai galantuomini, gli umili dagli acculturati come Azecca-Garbugli.. Molti personaggi di Fontamara hanno caratteristiche simili a quelle dei protagonisti dei Promessi Sposi.

Uno di questi è Berardo che in alcuni tratti assomiglia a Fra Cristoforo, perché non sopporta i soprusi da parte dei ricchi e si ribella. Queste ingiustizie sono compiute dall'Impresario che, quindi, svolge il ruolo di Don Rodrigo. Berardo, inoltre ha alcune caratteristiche simili a quelle di Renzo, infatti quando conosce Elvira vuole a tutti i costi sposarla e cerca di superare tutti gli ostacoli che gli impediscono di farlo. La sua fidanzata, Elvira, ha lo stesso carattere di Lucia, infatti tutte e due arrossiscono spesso e hanno una grande fede, il personaggio di Fontamara però in molti casi appare più deciso di quello dei Promessi Sposi infatti anche lei come tutte le donne del paese cerca di ribellarsi ai soprusi. Lo Stato Fascista assomiglia molto al villaggio di Don Rodrigo, per esempio due caratteristiche simili sono le ingiustizie che avvengono all'interno di entrambi e il mantenimento del potere attraverso la violenza; di conseguenza le squadre fasciste che attaccano Fontamara hanno lo stesso ruolo dei bravi al servizio di Don Rodrigo. Don Abbacchio, come Don Abbondio, è interessato ad avere un buon rapporto con i nobili a costo di venir meno al suo dovere di aiutare i poveri. Infine, ho trovato una certa somiglianza tra Don Circostanza e Azecca-Garbugli: entrambi sono avvocati e hanno la capacità di sfruttare qualsiasi circostanza a proprio vantaggio.

➤ Bibliografia

Invito alla lettura di Ignazio Silone Annoni Carlo ; Mursia (Gruppo Editoriale)

Fontamara Silone Ignazio ;

Dizionario critico della letteratura italiana

L'avventura di un povero cristiano: Arnoldo Mondadori Editore, collezione Narratori Italiani

Il segreto di Luca: Arnoldo Mondadori Editore, collezione Narratori Italiani

Leggere Europa: Carmelo Sambugar, Doretta Ermini

Itinerari di ricerca 2: Cosimo Strazzeri, Loescher Editore

Il lavoro dell'uomo: Giorgio De Vecchi, Giorgio Giovannetti, Emilio Zanette

Silone: di Ferdinando Virdia

Opere, pubblicate all'estero, *Fontamara* (1933 a Zurigo), *Pane e vino* (1936), *La scuola dei dittatori* (1938), *Il seme sotto la neve* (1941), l'opera teatrale *Ed egli si nascose* (1944)

Le opere scritte dopo la **Liberazione** - *Una manciata di more* (1952), *Il segreto di Luca* (1956), *La volpe e le camelie* (1960), *Uscita di sicurezza* (1965), *L'avventura d'un povero cristiano* (1968).

➤ Sitografia

www.italialibri.net

www.baruffiinfosys.it

www.umanitaria.it

➤ **Approfondimenti : il “caso Silone”**

Nella nostra letteratura contemporanea esiste un « caso Silone » allo stesso modo nel quale esiste o è esistito un « caso Svevo », un « caso Tomasi di Lampedusa »? E' la domanda che ci si pone ogni volta, almeno, che uno scrittore, per anni vissuto nell'ombra, nel silenzio della critica, lontano dal mondo letterario, emerge e si impone a un pubblico più vasto, è sistemato nei parametri della critica, è accolto nelle collane dei grandi editori. In questo senso il « caso Silone » si esaurisce con l'immediato dopoguerra; con la Liberazione, infatti, i suoi romanzi, caduta l'interdizione della censura fascista per il loro contenuto di protesta civile e sociale, incominciano a circolare nel nostro paese, e lo scrittore si inserisce nel panorama generale della nostra letteratura militante. Prima d'allora il nome di Ignazio Silone, uno dei pochissimi, se non l'unico, narratore veramente antifascista, che proponesse con una impostazione tutta sua particolare, in termini polemici, i problemi di una tragica realtà politica e sociale dell'Italia contemporanea e delle ragioni storiche dello stato di sottosviluppo, di avvilimento, di costante inferiorità civile e morale del mondo contadino di alcune zone del nostro Mezzogiorno, il nome di Ignazio Silone, dicevamo, era conosciuto soltanto all'estero, dove i suoi libri ottenevano successi non troppo consueti per uno scrittore italiano. Per tutto il ventennio fascista, la posizione politica di Silone del regime, e per giunta appartenente a quella schiera di emigrati politici che escludevano ogni possibilità di compromesso con i dirigenti del regime stesso e con le stesse classi dirigenti italiane che bene o male lo sostenevano. Non soltanto era proibita ogni diffusione della sua opera, ma era vietato alla stessa critica di occuparsene, così come era vietata, ovviamente, la circolazione nel paese dei suoi libri.

16

Si conoscevano, è vero, il suo nome e la sua vicenda, ma soltanto di riflesso, e ben poche copie di Fontamara o del Seme sotto la neve o di Pane e vino circolavano in quegli anni, anche clandestinamente, in Italia. Ricordiamo di aver letto, forse un anno prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale, Fontamara nella traduzione francese e in un esemplare introdotto clandestinamente, che veniva passato in gran segreto - e non senza circospezione - da amico ad amico, quasi come un documento politico compromettente. Esso anzi alimentò la nostra tematica, in privatissime discussioni letterarie, nelle quali si tentava di trovare una via per uscire dall'impasse del calligrafismo e della prosa d'arte e di ritrovare un nesso operante tra la letteratura e la realtà italiana.

La Liberazione faceva naturalmente cadere ogni proibizione, ma nel tempo stesso toglieva all'opera dello scrittore in esilio, ormai rientrato in Italia, quel certo alone di mistero e di attesa che la lontananza e l'esilio stesso accrescevano. Subito dopo la Liberazione Silone fu letto quasi con avidità da una parte del pubblico italiano, la parte che, all'indomani della caduta del fascismo, sentì più perentorio il bisogno di una verità non formale, non artefatta, non resa forzatamente ottimistica, non ricalcata sugli schemi predisposti dall'ideologia di un partito politico. Tuttavia la critica fu sostanzialmente reticente o, se non altro, riluttante ad inserire la narrativa di questo scrittore nella dialettica della nostra cultura letteraria militante. Il « caso Silone », in altre parole, rimase confinato in una sorta di limbo, nel limbo di una letteratura tipicamente irregolare e pressoché d'occasione, quasi ai margini di un giornalismo a sfondo sociale, se non altro come espressione quasi secondaria di una vocazione o di una battaglia politica.

Emilio Cecchi, parlando proprio del « caso Silone », scriveva nel 1952, in una nota ristampata nel volume Di giorno in giorno (Milano, Garzanti, 1954): « Dopo dieci anni la nostra critica nei suoi riguardi, è ancora perplessa e reticente.

D'un suo influsso su altri romanzieri, italiani o di fuorivia, non c'è da parlare nemmeno. La sproporzione tra la fama e il successo all'estero e la riservatezza dell'accoglienza in patria, ha finito col costituire un vero problema critico; ed è la prima cosa che si presenta alla mente di tutti coloro che si occupano di lui e della sua letteratura ».

Se nell'opinione straniera il fuoruscito Silone, autore di Fontamara, aveva finito - aggiunge il Cecchi - con l'apparire press'a poco l'unico nostro scrittore « che avesse prodotto qualche cosa di vitale sotto il fascismo » (e ventidue traduzioni di Fontamara e dodici di Pane e vino documentavano ampiamente tale opinione), è anche vero che una quantità di notevoli romanzieri nuovi o meno nuovi, Tecchi, Moravia, Brancati, Vittorini, Pratolini, ai quali potremmo aggiungere anche i nomi di Alvaro, Bernari, Bilenchi, Bigiaretti, Benedetti, Delfini, « erano apparsi od avevano finito di formarsi in Italia ... in vario modo giudicati dai lettori e dalla critica ». Per giunta, « il fatto che Silone arrivava dall'estero, con tutti i crismi della democrazia internazionale, sembrava essere di per sé sufficiente ad imporlo in un paese con le larghe disponibilità di pacchianeria che ha il nostro. Questa volta invece non fu così; e sulla bilancia dei valori narrativi, non si ebbe a osservare nessuna oscillazione ». Secondo Cecchi, si sarebbe tacitamente stabilito tra lo scrittore, la critica (timorosa di peccare di cattivo gusto se avesse fatto il viso d'allarme ad uno che rientrava dall'esilio) e il pubblico, « una specie di rispettoso 'modus vivendi'; in cui né Pane e vino né Il seme sotto la neve valsero successivamente a immettere un po' di calore». Escludendo che l'essersi tenuto appartato, lo scrittore stesso, dalla letteratura, a causa dei suoi impegni politici, potesse avere influito su questa freddezza e su questa reticenza, il Cecchi si domandava se la ragione di un tale disinteresse della critica (esclusa un'assurda congiura del silenzio) non fosse in « qualcosa di intrinseco all'opera », che, almeno fino a qualche tempo avrebbe impedito « un incontro più convinto tra Silone e quella parte, pur limitata, del pubblico italiano, che non legge per ammazzare il tempo, ed ha una certa capacità di chiarire a se stessa le proprie intenzioni».

Recensendo successivamente il romanzo Una manciata di more, che giudicava « il libro più impegnativo e studiato di Silone » sino a quel tempo, il Cecchi annotava che, « strettamente dal punto di vista dell'invenzione e coordinazione dei fatti, e per la competenza delle cose trattate, il neorealismo nostrano (Pavese e Vittorini qui non c'entrano) non ha dato molto di meglio ». Il difficile incontro di Silone col pubblico era forse nel « risalto più crudamente pittoresco » di altre opere, nelle quali l'intento caricaturale « puntava tutto in una sola direzione », con un « naturale riflesso del bozzettismo paesano; ed agli stranieri non dovette parer vero di sentirsi spiegare il fascismo l'antifascismo in termini di folclore >>.

In altre parole, un sospetto di naturalismo, superato dalla narrativa più recente degli Alvaro, dei Pavese, dei Vittorini ecc., teneva lontano dai libri di Silone critica e pubblico italiani. E, annota nello stesso scritto che « la vera nota di Silone è nel suo sentimento di profonda e virile pietà per gli umiliati e offesi.

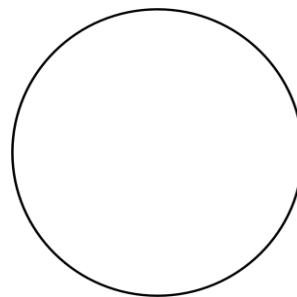
In una sorta di laico evangelismo; che dove più liberamente respira e si fa sentire di dentro la macchina del racconto, porta come un'eco di religiosità popolare ». Il Cecchi tuttavia non tralasciava di ricordare anche « una qualche convenzionalità della scrittura ... nella qualità d'una scrittura paziente, solida, che espone piuttosto che realizzare, che presenta il proprio oggetto invece d'immedesimarvisi ». Non si tratta - precisava - d'ornamenti, eleganze, raffinatezze, che nessuno desidera: « Alludo alla povertà d'interna vibrazione ». Il Cecchi citava inoltre un articolo letto molti anni prima su una rivista inglese, « Horizon », sulla letteratura tra le due guerre, nel quale si osservava che libri come quelli di Koestler, Silone e altri, erano d'effetto più sicuro leggendoli tradotti, anziché nella loro lingua: « Proprio perché allora meno si percepisce quella mancanza di vibrazione interna >>.

Tutto qui, dunque, il « caso Silone? E esso si ridurrebbe a una sorta di mancato adeguamento dello scrittore abruzzese alle linee di sviluppo che la critica italiana dettava per la nostra narrativa. Silone, in altre parole, rientrava in Italia con opere che erano riuscite a suscitare il favore degli stranieri solo a causa del loro contenuto e delle buone traduzioni; e tuttavia, oggi, come ieri, non ci sembra di poter aderire a questa limitazione.

Critica al romanzo " Una manciata di more " :

Nonostante l'ostinato perdurare di certi silenzi, la critica fu costretta a riflettere davanti a Una manciata di more. A dare il « la » fu Emilio Cecchi che, avendo in precedenza contestato - pubblicamente e non senza un certo imbarazzo - la tesi di una congiura del mondo letterario italiano ai danni di Silone, indica al colleghi, nella lettura di questo libro, l'occasione per recuperare il tempo perduto e tentare, quindi, un primo discorso sistematico sulla sua opera e la sua presenza. Fu lo stesso Cecchi ad avanzare proposte e indicazioni in tal senso (riscotendo fin troppo rispettosi consensi), come quella riguardante l'inserimento della narrativa siloniana nel quadro del neorealismo italiano degli anni '40; ma, ripetiamo, buona parte degli interventi che gli faranno eco, presenterà a prima vista il vistoso limite di riferirsi quasi esclusivamente a questo libro, il quale, proprio perché veramente « il più studiato » rimane il meno adatto per offrire una visione fedele ed esauriente dell'intera produzione siloniana. Se, infatti, il taglio sapiente dei personaggi, la misura dosata dei dialoghi ed il respiro lirico nella descrizione di caratteri ed ambienti garantiscono di una scrittura più sorvegliata ed esperta la notevole diminuzione di quella carica narrativa e di quella spontaneità che caratterizzavano le prove precedenti non consente l'impostazione di confronti e di misure di giudizio che si rendono in questa circostanza quanto mai indispensabili. Lo stesso processo di maturazione di quel « laico evangelismo » di cui parla felicemente Cecchi a proposito della crisi di Rocco De Donatis risulta incomprensibile o poco convincente, se non si tiene conto di quelle che sono le sue radici più lontane, identificabili nel travaglio interiore di Pietro Spina molto più approfondito anche se sotto alcuni aspetti meno coerente.

ELIO VITTORINI

➤ **Biografia**

Figlio di un ferroviere, interrompe gli studi tecnici e, nel '24, va via dalla Sicilia per lavorare, come edile, nella Venezia Giulia. Inizia a collaborare, sin dal 1927, a varie testate; dipoi, entra in contatto con il gruppo di "Solaria", per la quale pubblica il suo primo racconto. Nuovamente sulla rivista fiorentina, appare a puntate il suo romanzo d'esordio, "Il garofano rosso" (1933-34), ma le uscite vengono interrotte dalla censura.

Nel 1938 si trasferisce a Milano: le proprie posizioni politiche, dall'iniziale "fascismo di sinistra", divengono di radicale opposizione al regime, ciò che lo conduce nel 1945 ad iscriversi al PCI (ne uscirà nel '50). Intanto, "Letteratura" comincia a pubblicare, a puntate, "Conversazione in Sicilia" (1941), per molti la sua opera più importante. L'anno stesso vede la luce "Americana", antologia di narratori statunitensi tradotti da lui e da altri scrittori: la prefazione incappa, ancora, nelle maglie censorie.

Dopo aver preso parte attiva alla Resistenza, nel '45 fonda "Il Politecnico" e ingaggia una battaglia per liberare la letteratura da ogni funzione servile nei confronti dei partiti. Mentre licenzia diversi altri romanzi ("Uomini e no", 1945; "Il Sempione strizza l'occhio al Frejus", 1947; "Le donne di Messina", 1949), prosegue nell'attività editoriale: per Einaudi inventa, nel 1951, la collana de "I gettoni", ove - dimostrandosi, per dirla con Pautasso, "rabbdomantico scopritore di talenti" - propone testi di Fenoglio, Tobino, Ottieri, etc.

Nel 1957 compare "Diario in pubblico", che vede raccolti suoi interventi militanti e politico-culturali; nel '59 dà vita, assieme a Italo Calvino, a "Il Menabò", in cui s'avvia il dibattito sullo sperimentalismo letterario degli anni '60. Successivamente, si dedica alla direzione di collane editoriali per la Mondadori; il suo lungo silenzio creativo è, infine, interrotto dall'uscita postuma de "Le città del mondo" (1969), frutto d'una complessa gestazione principiata negli anni '50, da annoverarsi tra i suoi lavori più significativi.

TITOLO: Conversazione in Sicilia (1941)

AUTORE: Elio Vittorini

CASA EDITRICE: Edizione: RIZZOLI – 1986

GENERE : romanzo storico

“Conversazione in Sicilia”

Conversazione in Sicilia nasce dalla crisi dello scrittore generata dalla guerra di Spagna. Silvestro, il protagonista del romanzo, in seguito alla lettera del padre che lo informa di aver lasciato la madre, intraprende un viaggio che lo porterà nei luoghi più reconditi della Sicilia, fino alla casa materna. Egli rispolvera qui i ricordi infantili, e scopre la realtà di miseria, sofferenza e disperata rassegnazione in cui giace la popolazione siciliana. Emerge dunque il motivo del “mondo offeso”, che coinvolgerà anche l'arrotino, il sellaio e il venditore di panni, portatori di un messaggio di ribellione. In una notte surreale, Silvestro avrà un incontro con il fratello morto in Spagna. Nella parte conclusiva, tutti i protagonisti del romanzo si raccolgono intorno al protagonista che comprende di esser ormai pronto per ripartire. Il romanzo si apre con la presentazione del

protagonista, Silvestro Ferrato, intellettuale e tipografo milanese in preda ad una cupa disperazione per le vicende italiane. A tale suo stato d'animo si aggiunge una lettera del padre, dalla quale egli apprende che questo ha lasciato la madre per un'altra donna. Silvestro decide, in seguito a ciò e improvvisamente, di partire e tornare nel paesino natale, in Sicilia nell'occasione dell'onomastico di sua madre. Durante il lungo itinerario verrà a contatto con numerosi individui, ma è significativa, tra tutte, la figura del Gran Lombardo; padrone di terre in Sicilia, quest'ultimo parla e afferma che, ormai, è giunta l'ora "di assumere una nuova coscienza, di aspirare a nuovi e più alti doveri". Ed è in questo momento che si scorge il primo accenno al tema del risveglio interiore che l'autore ricollega subito a se stesso, passando anche attraverso la figura del nonno.

La seconda parte del romanzo narra dell'incontro tra Silvestro e la madre Concetta. La madre, per vivere, pratica iniezioni a domicilio. Il figlio, un giorno, l'accompagna e, davanti alle bianche natiche dei pazienti, si avvia una conversazione sulla misera e sul significato della malattia.

In seguito, Silvestro farà incontri straordinari. Si giunge, quindi alla parte più pregnante dal punto di vista simbolico: il protagonista incontra e stringe amicizia con Calogero, l'arrotino del paese. E' proprio questo a condurlo nella bottega del sellaio Ezechiele là dove palpita il "cuore puro della Sicilia non ancora contaminato dalle offese del mondo". Ad Ezechiele e Calogero si aggiunge anche la figura di Porfirio, un mercante di panni, che predica la necessità dell'acqua viva". Attraverso Calogero l'autore presenta l'ideologia marxista e rivoluzionaria, con Ezechiele il pensiero contenente la "filosofia" del "mondo offeso", ovvero la cultura idealistica dell'uomo schiacciato dalla vita. Infine Porfirio rappresenta la cultura cattolica e la sua rassegnazione. Attraverso questi tre personaggi possiamo vedere in carne ed ossa la rappresentazione delle principali ideologie antifasciste, ma nessuna di esse verrà realmente accolta. Nel romanzo, infatti, Silvestro ed i tre uomini si recheranno presso un'osteria in cui tutti si addormenteranno inebetiti dal vino, tranne Silvestro, l'unico che l'avrà rifiutato. Il vino, a ben guardare, rappresenta l'ideologia borghese, controrivoluzionaria, l'elemento che serve a rivelare l'inefficacia delle altre, addormentatesi senza opporre resistenza,

20

Nella quinta parte si assiste alla visita di Silvestro al cimitero, dove egli parlerà a lungo con l'ombra di un soldato ucciso che, in seguito, riconoscerà essere suo fratello Liborio. Tutti i personaggi, in un'immagine che si avvicina alla conclusione del romanzo, si troveranno riuniti nella piazza del paese, proprio sotto il monumento ai caduti, a discutere della sofferenza grandemente ripagata dalla gloria. Il romanzo termina lasciando un dubbio: Silvestro si reca dalla madre per salutarla e la trova intenta a lavare i piedi ad un uomo dai capelli bianchi e sarà tentato di pensare che si tratti di suo padre. L'uomo piange nascondendosi il volto tra le mani. Silvestro si allontanerà avvolto da e nel silenzio.

➤ La struttura del testo

Il romanzo è suddiviso in cinque parti, ognuna delle quali è introdotta da un capitolo, e di ogni parte si può stabilire un oggetto specifico, un contenuto. La prima si può dire che affronti il tema dell'angoscia personale, della povertà e dei nuovi doveri da compiere; la seconda, ricchissima di ricordi infantili, può forse indicare la certezza e la felicità della vita libera; la terza può essere detta quella della scoperta della malattia e della morte; la quarta è una discussione politica sui rimedi da usare per combattere l'offesa; nella quinta si può dire che Vittorini affermi il dovere dello scrittore di rivelare la verità sulla storia e sulla sofferenza degli offesi.

➤ I personaggi

Silvestro: è il protagonista del romanzo, un tipografo intorno ai trent'anni, che soffre di un inquieto desiderio di azione che non trova sbocchi concreti nella realtà di un presente vuoto di stimoli, che sente di dover tendere verso nuovi doveri, non comprensibili all'inizio del suo cammino, ma che prenderanno forma grazie ai vari incontri che il protagonista affronterà, sempre teso ad apprendere e ad ascoltare. I valori e le sensazioni del personaggio sono quelle della maggior parte della popolazione; la paralisi di Silvestro è la stessa di tutti coloro che si sentono umiliati e sopraffatti dall'angoscia; privi d'armi per difendersi. Caratterizzati da pochi tratti essenziali, partecipi della "conversazione", rappresentano ognuno un tratto caratteristico della società e sono al tempo stesso portatori di messaggi e ideali.

Tra i primi personaggi s'incontrano **Coi Baffi** e **Senza Baffi**, che sono di professione questurini, simboli del potere oppressivo, convinti che "*l'umanità sia nata per delinquere*". Il loro dialogo si struttura su una serie di ripetizioni e di riprese rallentanti, il cui oggetto è "*la delinquenza politica*", che per entrambi è la mancanza di rispetto e di considerazione, che va imputata all'umanità intera, senza distinzione di ceto o di classe sociale. La loro presenza è sgradita agli altri viaggiatori che ne sentono la "puzza".

Il Gran Lombardo, un vecchio e saggio siciliano, simbolo dell'umanità forte, che parla con insistenza e con passione di sé e dei suoi problemi di coscienza, alla costante ricerca di nuovi valori su cui fondare i propri, nella consapevolezza che anche l'umanità è matura "*per nuovi, per altri doveri*".

La madre di Silvestro, **Concezione**, una donna orgogliosa di mantenersi da sola, una donna offesa e tradita, una contadina con le "mani grandi, consumate, nodose. La sua è la figura dell'umanità lavoratrice instancabile, attaccata ai valori dell'uomo.

Da contrasto le fanno, oltre al figlio e alle sue domande, le figure **dell'arrotino, del sellaio e del venditore di pelli**, espressione di un messaggio rinnovatore, simbolo del cambiamento in atto nella società, idealisti localizzati da un aquilone simbolo della libertà fanciullesca di cui è in cerca Silvestro.

Liborio, fratello di Silvestro, appare sotto forma di fantasma, un soldato, ma è al tempo stesso bambino di sette anni nel ricordo del fratello; la sua figura è il simbolo dell'ingiustizia e della crudeltà del mondo che condanna, per falso nazionalismo, troppi giovani ad una morte prematura e violenta, assurda.

➤ Il sistema dei personaggi in *Conversazione in Sicilia*

➤ Un romanzo a stratificazione plurima.

Il romanzo del Novecento si caratterizza per la sua posizione *liminare*, dunque di soglia, di passaggio, di contaminazione fra tipologie diverse e ruoli cangianti del personaggio, che, se da un lato è il protagonista di una dissoluzione o di una eclissi, dall'altro pur si inserisce in un "sistema" della narrazione. Un esempio eclatante di tale novità è *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, scritto nel 1936-37 e pubblicato nel 1938-39.

L'opera, infatti, si colloca in un territorio di confine tra vari tipi di romanzo: il "romanzo familiare" incentrato sull'incontro-scontro fra rappresentanti di varie generazioni in uno stesso nucleo familiare; l'epopea del *nostos* come ritorno alla purezza delle origini; il "romanzo di formazione" *in cui il protagonista si costruisce, si educa e perviene alla maturità*; il "romanzo di viaggio nella coscienza", in cui non mancano gli elementi psicoanalitici (il rapporto edipico con il padre, la presenza del Super-Io incarnato dal nonno e dal Gran Lombardo e la discesa al "regno delle madri").

➤ Ideologia e linguaggio nel Capitolo I.

Il primo capitolo di *Conversazione in Sicilia* si sofferma a descrivere lo stato psicologico del protagonista, il tipografo Silvestro Ferrauto, prima della decisione di partire per la Sicilia, per rivedere, dopo quindici anni, sua madre e i luoghi della sua infanzia. Silvestro si dichiara "in preda ad astratti furori", di trovarsi cioè in uno stato di rabbia sterile ed impotente nei confronti della realtà che lo circonda. Gli accenni allusivi alla situazione storica consentono la contestualizzazione del passo e dell'intero romanzo nel periodo della Guerra civile spagnola (1936-39), che funge da "contesto dentro il messaggio". La preoccupazione di non incorrere nella censura fascista impone a Vittorini un riferimento solo allusivo alla condizione storica concreta, ma sullo sfondo emerge con chiarezza che il malessere di Silvestro è determinato dalla cupa atmosfera politica che grava sull'Italia sul finire degli anni Trenta, divenuta ancora più drammatica dopo l'appoggio di Mussolini al generale Franco contro i repubblicani spagnoli ed europei ("massacri sui manifesti dei giornali").

➤ Il livello tematico-contenutistico

Silvestro vive una condizione esistenziale di "sradicamento". Ogni cosa gli è indifferente, ogni sentimento si è inaridito, ogni ricordo si è dissolto, come se l'incessante diluvio della ridondante e retorica Storia ufficiale avesse cancellato ogni traccia della storia e dell'identità personale.

Questa drammatica crisi esistenziale, che coinvolge non solo il singolo uomo, ma un intero gruppo sociale (si noti l'insistente riferimento agli amici), impone una radicale rigenerazione individuale e collettiva, un urgente recupero di valori e significati, che il protagonista comincerà a compiere a partire dai primi contatti con la gente della sua terra. L'uscita dalla astrattezza intellettuale passerà soprattutto attraverso il **ritrovamento del linguaggio dialogante**, della conversazione come fonte di scambio e arricchimento, che gli consentirà di ritrovare la solidarietà umana.

Nello stato di "non speranza", in cui si trova il protagonista prima della partenza, invece, non c'è spazio per la parola: muto è il rapporto con gli amici, muta la relazione con la "ragazza o moglie". **Il linguaggio è in possesso dei potenti** che ne fanno un uso strumentale e propagandistico ("manifesti di giornali squillanti"), rendendolo inservibile per ogni altro contatto umano.

➤ Il livello formale

Sul piano formale il brano rivela la ricerca di Vittorini di uno stile del tutto nuovo e originale che sia in grado di coniugare l'efficacia rappresentativa del realismo, anche di ascendenza verghiana, e l'universalità del simbolismo. Perciò alla denotatività temporale ("quell'inverno") e ad un lessico medio e colloquiale (che esprime il ricorso ad elementi della vita quotidiana come "giornali", "ragazza" e "scarpe rotte") si affianca una ricercatezza espressiva che sfocia nel lirismo per il frequente uso di **metafore** ("giornali squillanti"), **ossimori** ("astratti furori"), similitudini ("la vita in me come un sordo sogno") e **simboli** (la pioggia, simbolo del diluviare della violenza e del radicarsi del male, e le scarpe rotte, simbolo della "rottura" di un equilibrio internazionale e di un

rapporto con la realtà delle persone e dei sentimenti). Il ricorso insistito alle ripetizioni (“capo chino” ed “ero quieto”), e la tendenza ad un sintassi frammentaria conferiscono inoltre al passo un **aspetto quasi surreale** (nel senso di una “lacerazione dolorosa della realtà”), come se il linguaggio si sforzasse di esprimere, al di là delle singole immagini, un sentimento profondo di angoscia e prostrazione che dalla coscienza individuale si proietta diffusamente sulle cose e sul mondo.

➤ **La dialettica io narrante vs io narrato.**

La specificità della narrazione di “Conversazione in Sicilia” è data dalla dialettica **io narrante vs io narrato**, che viene affermata fin dall’inizio, caratterizzata da quattro espressioni verbali diverse fra loro e rivanti dunque a condizioni diverse eppur complementari. Cominciamo dall’*incipit* “Io ero, quell’inverno”, frase che innesca tutta una serie suggestivamente cangiante di prospettive temporali. L’espressione succitata (tipica dell’io narrato) indica un passato duraturo (data dall’**imperfetto**: dunque un perdurare in una situazione di forte disagio). Immediatamente dopo l’attenzione viene proiettata sul **futuro** dell’io narrante (“Non dirò”), un futuro ugualmente offuscato dalla frustrazione, qui espressa dalla negazione “non” e dal vero “dire”, che introduce il campo semantico-chiave dell’intero romanzo (il “dire”, il “comunicare”, il “conversare” come azione fondamentali per la ricerca della verità e del significato dell’azione sociale). L’io narrante ha comunque dalla sua parte la forte della ragione pacata di contro agli “astratti furori”: di qui l’espressione verbale “mi sono messo a raccontare” che, con il suo **passato prossimo** indica un’azione iniziata e che per certi versi ha già sortito il suo effetto benefico del “racconto” inteso come “viaggio” alla ricerca della “parola” che esprima i “doveri”. “Doveri” che emergono dall’espressione che segue: “bisogna dica” (peraltro priva del connettivo sintattico “che”, in modo da esprimere una immediatezza epigrafica e stringata). Il **presente** dell’io narrante, dunque, è il presente di una necessità incisiva, quasi iussiva: un imperativo categorico che viene da dentro e che poi troverà la sua concretizzazione esterna e pratica ed emblematica nel personaggio del “Gran Lombardo” del IV e del V cap.

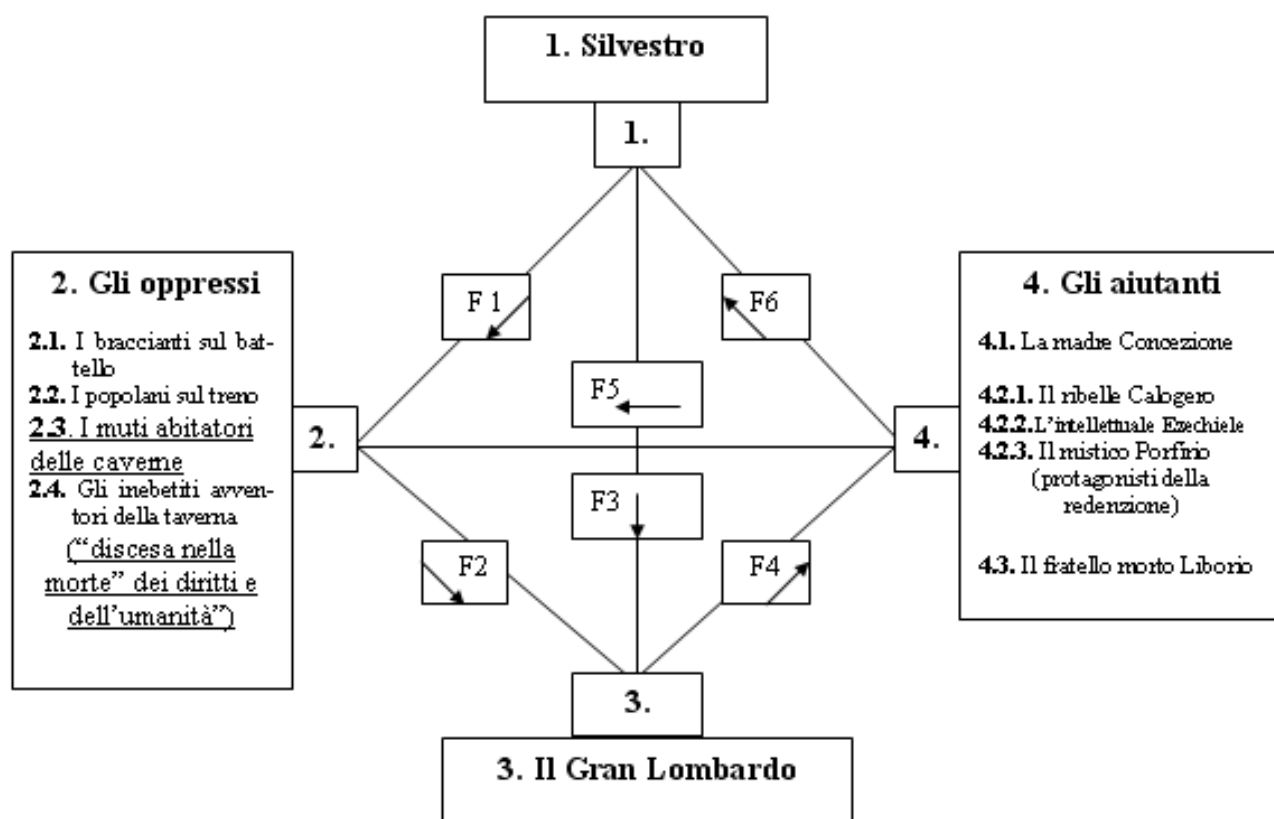
23

➤ **Lo schema attanziale.**

Ora, tutti questi elementi strutturali, che sembrano disorganici e frammentari, potrebbero trovare, secondo l’analisi che svilupperemo, un collegamento fra loro nell’ambito di un “sistema dei personaggi”, costruito con il metodo dell’*analisi attanziale* proposto da Algirdas Julien Greimas. I gruppi di attanti (per *attante* si intende il *ruolo attoriale* o la *funzione simbolico-narrativa*) nei personaggi di *Conversazione in Sicilia* potrebbero essere quattro:

1. il protagonista (Silvestro Ferrauto), che compie il viaggio;
2. gli oppressi, che egli incontra;
3. il Gran Lombardo, modello di impegno morale;
4. gli aiutanti nei confronti del protagonista Silvestro (la madre Concezione, i tre portatori di una redenzione impersonificata da Calogero, Ezechiele e Porfirio, e il fratello morto Liborio).

Questi quattro attanti rendono possibili sei tipi di rapporti fra loro o “funzioni” (che indicheremo con **F** e un numero progressivo) e, dunque, rappresentano le sei fasi del **viaggio di formazione e di iniziazione** di Silvestro. Il fine di questo *itinerarium mentis atque corporis* è quello di superare la difficoltà della conversazione/comunicazione -in una società che la nega perché la riserva ai potenti- affrontando un percorso di prove e di mutamenti, alla fine del quale anche una semplice interiezione varrà a creare una identità e una coscienza in una comunità umiliata e offesa.



F 1 = Ricognizione
 F2 = Differenziazione
 F3 = Rivelazione
 F4 = Interiorizzazione
 F5 = Contrapposizione
 F6 = Iniziazione

➤ I sei tipi di funzioni nei rapporti fra i personaggi.

La prima funzione (F1) o tipo di rapporto, che esprime la fase iniziale della **ricognizione**, collega Silvestro e una serie di personaggi minori, "offesi" dalla violenza della società. Silvestro è un "clamoroso ognuno al grado zero" (come ha scritto Edoardo Sanguineti): dunque, si identifica con il lettore stesso. In tal senso, il protagonista, che è il "mittente nel messaggio" si raccorda con il pubblico dell'opera, che è il "destinatario del messaggio. Già in questo rapporto semiologico, Vittorini afferma un'esigenza di comunicazione. Silvestro inizia il suo viaggio dormendo ("Mi addormentai, mi risvegliai e tornai ad addormentarmi" al suono "melodioso" di un "piffero", cap. III): la *dormitio* è tipica del processo di iniziazione, in cui il sonno significa "morire alla condizione precedente" e "rinascere" ad una condizione rinnovata. I personaggi "minori", che inter-agiscono in questa prima fase con il protagonista, sono, in ordine, i braccianti incontrati sul battello e segnati da un'embrionale attività di consapevolezza (cap. IV), poi i popolani sul treno che si oppongono alle guardie Coi Baffi e Senza Baffi (cap. V), poi ancora i muti abitatori delle caverne durante il viaggio

in Sicilia. Questo gruppo di personaggi ha, infine, nella quarta parte del libro un *pendant* negli inebetiti avventori della taverna dello gnomo Colombo (capp. XXXVIII-XXXIX).

Tutti questi personaggi, disposti in sequenza discensionale, rappresentano, nella loro linea catabatica, la “discesa nella morte” dei diritti e dell’umanità.

La seconda funzione (F2), che esprime la fase della **differenziazione**, collega i suddetti personaggi popolari con il Gran Lombardo, una persona da Silvestro incontrata sul treno, a cui sono dedicati ben tre capitoli (VI-VIII). La sua è una “fronte olimpica”, tipica di una sorta di divinità che si differenzia dalla piatta in-differenza degli altri che accettano la loro subalternità. Emergendo da uno sfondo di miseria e di non consapevolezza, egli incarna i grandi Valori: la libertà e la giustizia, “i nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini”. E’ perciò il simbolo esplicito della fase di distacco di Vittorini rispetto al fascismo: siamo, infatti, all’epoca della guerra di Spagna (1936-39), che provoca il ripensamento in molti “fascisti di sinistra”, come Vittorini, convinti ormai dell’impossibilità che il fascismo possa configurarsi come una “rivoluzione anti-borghese”.

La terza funzione (F3), che esprime la fase della **rivelazione**, collega il protagonista al Gran Lombardo, il quale -pur nel suo alludere teorico- fa riferimenti ad esempi concreti. Dinanzi alla incapacità a capire da parte di Silvestro, egli gli *rivela* la “puzza” delle due guardie, espressione di un disprezzabile ordine totalitario. Anche il lettore apprende uno strano, ma emblematico, dato: la provenienza geografica del Gran Lombardo. Questi, in realtà, è un siciliano e, con il suo condensare in sé la settentrionalità e la meridionalità, ha già compiuto il suo personale viaggio di formazione e perciò parla con la conoscenza di “chi sa”.

La quarta funzione (F4), che esprime la fase dell’**interiorizzazione**, collega il Gran Lombardo ad un nuovo gruppo di attanti: Concezione, la madre di Silvestro che da lei è guidato durante il viaggio di formazione; i tre portatori di redenzione (il ribelle Calogero, che cerca “lame da affilare” e incarna l’istanza pratica; l’intellettuale Ezechiele, che vuole “scrivere la storia del mondo offeso” e incarna l’istanza intellettuale; il mistico Porfirio, che vuole “lavare le offese del mondo” e incarna l’istanza morale) e, infine, Liborio, il fratello morto di Silvestro. Questi attanti portano dentro di loro i “nuovi doveri” teorizzati dal Gran Lombardo; non a caso Silvestro identifica, parlando con la madre, il padre di quest’ultima con il Gran Lombardo (il nonno materno diventa, così, un attante *in absentia*, circonfuso com’è di un’aura mitica e emblematica).

La quinta funzione (F5), che esprime la fase della **contrapposizione**, collega per contrasto il predetto gruppo di attanti al gruppo di F1 che soffrivano senza (o con scarsa) consapevolezza. Di contro alla staticità degli oppressi, gli attanti di F4 (veri e propri “aiutanti” della madre) si connotano per il loro dinamismo: agiscono, si muovono, cercano di realizzare un loro obiettivo etico e, dunque, di comunicare. Anche Liborio viene dal mondo dei morti, per dire il suo “ehm”, la sua parola “suggellata”. Anche se questa è rappresentata da una sola sillaba, essa si configura come altamente espressiva e comunicativa.

La sesta funzione (F6), che esprime la fase della **iniziazione**, collega la madre Concezione al figlio Silvestro. Tale rapporto, che è il più completo e il più complesso dell’intero romanzo, è bilaterale. Da una parte, infatti, Silvestro *inizia* la madre alla scoperta dei valori (quando identifica, parlando con lei, il nonno materno con il Gran Lombardo) e, dall’altra, Concezione *inizia* Silvestro alla scoperta del paese, degli uomini, del dolore (fa il giro delle iniezioni) e soprattutto della donna. Concezione contiene in sé anche le altre funzioni: va con il figlio alla *ricognizione* (F1) del microcosmo paesano che è un riflesso del macrocosmo; è segnata, per la sua complessità, da una marcata *differenziazione* (F2) rispetto a tutti gli altri personaggi; è causa di *rivelazione* (F3) per il figlio; è protagonista di una *interiorizzazione* (F4), perché coltiva e vive dentro di sé i valori del Gran Lombardo; ed è, infine, attrice di *contrapposizione* (F5) rispetto al marito chiuso nel suo mutismo, ma soprattutto rispetto alla retorica della società del fascismo. Ella, infatti, rinfaccia al figlio di averle mentito sulla sorte e sulla morte dei Gracchi, figli della romana Cornelia: essi non

morirono sul campo di battaglia, ma in difesa dei diritti della plebe, quegli stessi diritti che sono esaltati dal Gran Lombardo e che la madre manifesta all'esterno -dopo averli interiorizzati, senza averli appresi dai libri- nella sua lotta quotidiana contro la solitudine e l'emarginazione.¹

➤ Tecniche narrative e stilistiche

Nel romanzo di Vittorini il tempo ha un ordine isocronico, dato che le azioni della fabula scorrono parallele a quelle dell'intreccio, sebbene una particolarità dello scritto sia quella di fondere presente e ricordo nella narrazione tramite l'uso di flashback. Sono presenti anche pause del narratore costituite da riflessioni personali sulla condizione dell'uomo. In tutto il romanzo predomina il racconto in prima persona, che isola il luogo delle narrazioni da coordinate geografiche e storiche precise. Il romanzo è dominato dai dialoghi, le frasi sono brevi, semplici e asciutte, spesso prive di verbo e ripetitive. Il lessico è normale e colloquiale; si tratta di un lessico comune, parole di natura semplice e colorite. Talvolta sono presenti espressioni tipiche dell'italiano regionale o popolare.

La lingua, apparentemente immediata e poco elaborata, esprime una continua tensione dell'anima verso le cose, un bisogno di comunicare velocemente i sentimenti, l'invenzione, la realtà presente. La lingua di "Conversazione in Sicilia" ha anche un'intenzione polemica verso la retorica che era diventata l'ispiratrice del linguaggio della cultura di massa fascista: per Vittorini questa lingua retorica non è solo brutta, sonante e tuttavia priva di significati, ma è anche la lingua dell'imbroglio politico e ideologico: la retorica nasconde la verità tragica della storia, per esempio: chiama gloriose le azioni umane più crudeli, esalta la guerra, loda la morte, cerca di consolare i vivi per i dolori che li colpiscono. La lingua retorica è insomma la lingua del potere, il quale opprime i più poveri, i braccianti, gli operai, i disperati; scegliendo di stare dalla loro parte, Vittorini sceglie anche un linguaggio diverso da quello del potere. Quindi convinzioni politiche (antifascismo) e scelte linguistiche (antiretorica) coincidono.

Lo stile del romanzo dunque, liberato dalle mistificazioni intellettualistiche, recupera lo slancio della poesia e della musica e crea un suo linguaggio antinaturalistico e melodioso. In "Conversazione in Sicilia" il tono pare spesso "cantato", fondato su un ritmo misurato dalle continue ripetizioni, dai dialoghi scanditi e martellanti, quasi come ritornelli.

➤ Spazio e tempo della vicenda

La descrizione degli ambienti siciliani attraversati per raggiungere il proprio paese è generica, descrizione che si assottiglia sempre più fino a scomparire all'interno del villaggio: soltanto gli interni delle case sono analizzati con lo scopo di testimoniare la miseria, la povertà e la morte che incombono sugli elementi più deboli della società. Grande rilevanza è la presenza di due soli colori nelle descrizioni di ogni paesaggio, luogo o personaggio: il bianco e il nero. Il giro delle iniezioni è per gran parte in interni bui, dove le forme delle persone compaiono grazie alla luce di un fiammifero. La comparsa dei colori è rara. Ci sono solo piccole note di colore come l'arancia in mano all'operaio siciliano sul traghetto per Messina, il melone verde, la coperta rossa sulle spalle della madre e la bandiera "rossa" di Porfirio. L'unico pezzo interamente a colori è, sotto il sole, l'inizio della parte seconda: vagoni verdi, fichidindia celesti, rossi i cappelli e le bandierine dei capostazione. Possiamo collocare la vicenda durante il periodo fascista agli inizi della seconda guerra mondiale, attraverso l'esistenza dei treni, il basso costo dei biglietti, il mito dell'America, la

¹ Franco Salerno

Conferenza tenuta nell'Aula Magna del Liceo "E. Morin"

Mestre, marzo 2003

denominazione delle città in lingua latina, i manifesti inneggianti alla guerra e la razione giornaliera (un piatto di zuppa al giorno) consegnata ai ragazzini più poveri. Il tempo del racconto è di 4-5 giorni.

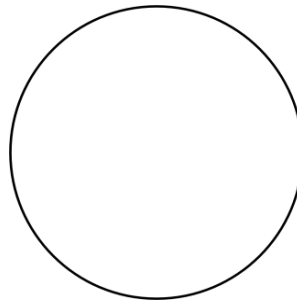
Breve commento

Il libro è vivo per le immagini che continuamente si succedono una dietro l'altra, perché rivela un "cervello" sempre attivo, pieno di risorse, capace di offrire situazioni sorprendenti quasi ad ogni capitolo. E' un libro dove si mescolano realtà e fantasia, dove l'atto, il gesto entrano in contatto con il pensiero, dà risposte a problemi soggettivi. E' un libro "coraggioso", di chi sa ricominciare da capo, cogliere l'occasione se appena appena si mostra la strada della liberazione (gli antifascisti armati in Spagna) e farsi guidare dalla speranza. E' un libro "giovane", perché è il libro dell'inquietudine, della mancanza di rassegnazione, anche dell'istinto; ed è un libro aggressivo e violento, di chi ama gettarsi nella mischia prendendo le cose di petto, mettendo in risalto i contrasti, rivelando una concezione eroica della vita umana; è anche il libro del sentimento elementare, quasi fisico, della giustizia e dell'ingiustizia. E, infine, è un libro dolce, di chi è tenacemente attaccato alle immagini più belle dell'infanzia, un libro sereno nel ricordo di una vita piena e favolosa.

Ritengo utile riportare questo passo tratto dalla prefazione all'edizione tascabile (Rizzoli, 1988) di Giovanni Falaschi, poiché lo condivido pienamente in ogni sua parte e poiché, a mio giudizio, rende perfettamente l'idea dell'intero romanzo.

"Il libro è bello, è vivo per le immagini che continuamente scoppiano una dietro l'altra, perché rivela un cervello sempre attivo, pieno di risorse, capace di offrire situazioni sorprendenti quasi ad ogni capitolo. Ed è un libro dove si mescolano realtà e fantasia, dove l'atto, il gesto, tutto ciò che è oggettivamente esterno al pensiero entra in contatto con esso, dà risposte a problemi soggettivi, tira nella rete della realtà la mente concentrata in se stessa. Ed è un libro coraggioso, di chi sa ricominciare da capo, cogliere l'occasione se appena appena si mostra la strada della liberazione (gli antifascisti armati in Spagna) e farsi guidare dalla speranza. Ed è un libro giovane, perché è il libro dell'inquietudine, della mancanza di rassegnazione, anche dell'istinto; ed è un libro aggressivo e violento, di chi ama gettarsi nella mischia prendendo le cose di petto, mettendo in risalto i contrasti, rivelando una concezione eroica della vita umana; è anche il libro del sentimento elementare, quasi fisico, della giustizia e dell'ingiustizia. E, infine, è un libro dolce, di chi è tenacemente attaccato alle immagini più belle dell'infanzia, un libro sereno nel ricordo di una vita piena e favolosa."

CARLO LEVI



➤ Biografia

Nato da una famiglia dell'alta borghesia illuminata, si laureò in medicina, senza esercitare, perché le sue condizioni economiche gli permettevano di non lavorare. Si dedicò invece alle sue passioni, la pittura e la politica. La famiglia era di tradizioni socialiste e in quell'ambiente l'autore non trovò difficile collaborare con Pietro Gobetti alla redazione de «La rivoluzione liberale». Attivista nella diffusione delle idee di Giustizia e Libertà con Nello Rosselli diresse «Lotta Politica» un giornale clandestino. L'impegno che mise nella lotta antifascista non poteva non giungere all'orecchio vigile del Regime che lo fece arrestare nel 1934; l'anno dopo fu mandato in confino in Lucania. Ci rimase solo un anno, probabilmente l'anno più significativo di tutta la sua vita. Liberato si rifugiò in Francia da dove ritornò solo nel '42 per partecipare alla Guerra Partigiana. Dal 1962 al 1973 fu senatore nelle liste della sinistra.

La vita di Carlo Levi fu profondamente segnata dall'anno trascorso al confino, in Lucania, precisamente ad Aliano, allora Agliano. Da quei giorni interminabili è nato il suo libro più noto, *Cristo si è fermato a Eboli*. Scritto nel dicembre '43, l'opera è un classico esempio di commistione di generi letterari. È un *reportage* — su una terra che allora era remota — che contiene una forte denuncia politica e sociale delle condizioni di estrema arretratezza in cui versava la classe contadina dell'Italia fascista.

28

L'arrivo nel piccolo centro lucano è per Levi uno dei momenti più desolanti della sua vita. Abituato al tenore di una grande città ed agli stimoli culturali di Torino, si ritrova immerso in uno scenario opposto. Ad aspettarlo, diffidenza, miseria e solitudine. Agli occhi della gente era un “conquistatore”, essendo Piemontese, in una terra di “conquistati”. Inoltre i conquistatori che in quel momento rappresentava non avevano portato l'emancipazione desiderata. La situazione quindi non era ideale, ma Levi, da piemontese, non si lasciò scoraggiare, cercò piuttosto di capire cosa stava accadendo intorno a sé. Per Levi comprendere e fermare una situazione significava dipingere, la sua prima passione, il che lo si vedeva fare spesso nei pressi del cimitero di Aliano. Certo i momenti di sconforto non mancavano perché l'inattività a cui era costretto doveva essere difficile da affrontare.

Inizialmente non aveva potuto neppure esercitare la professione medica perché i medici della zona gli mettevano i bastoni fra le ruote. Le cose presto cambiarono. La diffidenza dei colleghi si stemperò come neve al sole di fronte alle esigenze della popolazione. Forse l'essere medico lo aveva portato, nonostante tutto, ad avvicinarsi alla gente, a capirla, a conoscerla bene. Lo si intuisce ancora oggi visitando i luoghi del suo confino. Da allora il paese si è ovviamente trasformato ma, molti dei problemi che Levi ha descritto restano. La *questione meridionale* non è più quella di allora, ma è mutata solo nei termini. Tuttavia si percepisce che Levi è ancora presente. Nelle parole della gente, dei ragazzi, dei giovani, che vedono nella casa dove ha vissuto non solo il relitto di un passato ma una denuncia e il segno di una possibilità di riscatto da una condizione.

Il viaggio di Levi nella politica e nella società italiana continuò in seguito con la pubblicazione de *L'orologio* (1950) nel quale descrive la cronaca politica del dopoguerra. Le parole di condanna della situazione italiana si fanno ancora più dure ne *Le parole sono pietre* (1955), racconto di un

viaggio in Sicilia. Dopo questo libro, forse a causa dell'età, forse a causa della mancanza di reali stimoli, la sua prosa si addolcisce e quel carattere di denuncia del *Cristo* svanisce quasi ne *Il futuro ha un cuore antico* (1956), dove descrive le gesta della rivoluzione. Sempre con lo stesso registro descrive un viaggio in Germania ne *La doppia notte dei tigli* (1956). Di spessore ancor minore *Tutto il miele è finito* (1964), sulla Sardegna. L'ultimo scritto è postumo e risale al 1979, *Quaderno a cancelli*. Narra la parziale infermità, dovuta alla cecità, trascorsa in una stanza d'ospedale.

La notorietà di Levi come scrittore è da attribuire al libro che scrisse in seguito al confino. Ma se questa opera non avesse mutato il corso della sua vita probabilmente ora lo ricorderemmo esclusivamente come pittore. Il suo primo ispiratore fu Felice Casorati grande amico dell'autore. Il legame si nota nel *Ritratto del padre* (1923) ed in *Arcadia* esposto nel 1924 alla Biennale di Venezia. L'influenza di Casorati si attenua progressivamente, sino a scomparire dopo il primo viaggio a Parigi. Al ritorno Levi ha una diversa visione della pittura, come si nota in *Aria* 1929.

Alla fine degli anni venti Levi aderisce al Gruppo dei Sei, pittori di Torino, e conduce un'aspra critica all'accadentismo nazionalistico del Novecento. A sancire il legame con la pittura europea, specie con quella francese sono *Figura gialla*, *Signora con Scarpa*, *Daniel*, *L'uomo rosso*, tutti dipinti negli anni '30 e '31. L'esperienza del confino deve essere considerata fondamentale anche nell'ambito artistico. Le figure lucane che descrive nel '36 lo porteranno nel 1954 ad approdare al gruppo neorealista nella Biennale di Venezia.

Muore a Roma il 4 gennaio 1975. Ottemperando alle sue ultime volontà, la sua salma fu trasportata ad Aliano, dove giace nel cimitero presso il quale lo si vedeva aggirarsi con cavalletto e colori.

Cristo si è fermato ad Eboli

➤ Riassunto

L'autore narra in prima persona vicende veramente accadute, che lo vedono protagonista di un'avventura forzata in un mondo solitario e primitivo, lontano duemila chilometri da quello civilizzato, eppure appartenente allo stesso dannatissimo Stato, cioè l'Italia fascista del 1935. Il racconto inizia in medias res quando, dopo aver trascorso alcuni mesi a Grassano, il confinato Carlo Levi, medico e pittore affermato, viene trasferito in Lucania, a Gagliano; questo paese di montagna "ai confini del mondo conosciuto", circondato dalle desolate e brulle valli dell'Appennino calabrese, è abitato solo da cafoni, contadini poveri- ignoranti superstiziosi- sfruttati- incompresi- cattolici solo per bisogno- vittime dello Stato fascista. Il letterato che giunge qui sconvolge la loro vita abitudinaria e tediosa, ed essi lo accolgono benevolmente, come se fosse una divinità; persino le autorità fanno a gara per invitarlo a cena e propiziarselo, perché tutti gli attribuiscono un grande potere. Levi infatti è *straniero*, acculturato, buono d'animo, e conosce la medicina e le arti; la sua figura di uomo potente mette in suggestione gli umili personaggi del villaggio che cercano in lui un protettore e una guida; quello che doveva essere il *nemico dello Stato* diviene così il migliore amico dei contadini e della borghesia locale. Al suo cospetto tutti, dal podestà alla vecchia più rozza, si mostrano benevoli e ospitali, sicché egli trova presto una comoda sistemazione. Dopo essersi ambientato e aver scoperto che anche nei cafoni, sotto l'aspetto brutale e le mani rovinate dal lavoro, ci sono uomini bisognosi d'aiuto, il Poeta prende coraggiose decisioni e diviene il medico del paese.

Egli svolge la sua attività gratuitamente, ma col massimo impegno, e ottiene il rispetto e l'amore reverenziale di tutti: i bambini lo accompagnano a pitturare, trasportandogli gli attrezzi del lavoro e

fanno a gara per portare quelli più pesanti; le donne gli sorridono sdentate e lo vorrebbero come ospite per qualche sera; la domestica Giulia lavora per lui tutto il giorno e ama essere comandata; il podestà e le famiglie più illustri del paese lo accontentano nei suoi desideri perché questi prenda le loro parti nella guerra tra clan. Il paese è infatti diviso in cosche che detengono il potere e cercano ogni mezzo per affermarsi l'una ai danni dell'altra; alla base ci sono odii che risalgono alla notte dei tempi, ma che non si sono mai affievoliti, e che piccole scaramucce rinforzano notevolmente: un letterato come Levi è certamente un prezioso aiuto per il prestigio della famiglia e per il benessere di Gagliano. Levi, durante i suoi mesi di esilio, conosce a fondo la società contadina e può valutare con un'ottica nuova la politica del fascismo, che allora aveva appena iniziato la campagna d'Africa. Gagliano è un paese alienato dalla realtà del resto d'Italia; qui non sono giunte la medicina, l'istruzione, l'industria e neppure la religione nel vero senso del termine.

I contadini sono braccianti indigenti per destino, e neanche l'America li potrà mai rendere benestanti: privi di cultura, essi hanno però una furbizia innata, la furbizia contadina, assai simile all'istinto degli animali. L'istruzione obbligatoria qui non è arrivata, nelle scuole si impara soltanto a osannare il Duce e le sue camicie nere, né il governo centrale ha interesse che avvenga altrimenti, perché una massa ignorante è inoffensiva. Le medicine sono così costose, che possono essere acquistate solo dai galantuomini, e i pochi farmacisti esistenti approfittano dell'ignoranza dei cafoni per aumentare i prezzi; per Gagliano è come se non fossero mai esistiti né Copernico né Galileo, né Edison né Meucci, né Ippocrate né Jenner. La malaria imperversa perché le condizioni igieniche sono davvero pessime e gli ambienti delle foreste diboscate, divenute paludi malsane, sono i più favorevoli per la proliferazione dei batteri. Levi si occupa di curare i malati, e nonostante la carenza di mezzi, riesce benissimo nel suo lavoro: desta così l'invidia degli altri medici del paese, incapaci ma altezzosi e avidi, che inviano numerose lettere a Matera per denunciare il fatto che un confinato eserciti una professione senza licenza.

30

L'ottusità del podestà e i provvedimenti di una burocrazia lontanissima dai veri problemi della gente impediscono allo scrittore di continuare la sua opera benefica e un uomo, il primo da quando Levi è giunto laggiù, muore. I contadini si ribellano, vorrebbero sfogare gli odii repressi e tenuti troppo a lungo nascosti dietro a un'apparente indifferenza, ma ancora una volta Levi prende il comando della situazione e riporta la pace. I contadini cercano allora nuove vie di espressione, e trovano quella più efficace nel teatro: vengono organizzati spettacoli che mettono in ridicolo il podestà e Roma intera, ma nulla muta; soltanto la malattia che colpisce il figlio di don Luigino offre l'occasione (per la verità si tratta quasi di un ordine) perché Levi torni a curare la povera gente. Il lavoro dei braccianti prosegue sempre uguale per tutto l'anno: spaccarsi la schiena per poche lire, che finiranno certamente nelle tasche dei galantuomini o dei farmacisti, per i fuochi dei giorni di festa o per il sanaporcelle, un vero chirurgo degli animali che, passando una volta sola ogni anno, offre uno spettacolo cruento quanto singolare mentre rende sterili le scrofe di tutta la contrada.

In paese ci sono piccole botteghe di artigiani, che lavorano poche ore al giorno e ben tre parrucchieri, dei quali però soltanto uno lavora effettivamente. Si tratta di un giovane che, migrato in America, è il simbolo di tutti quelli che partirono in cerca di fortuna: tutti coloro che migrarono si arricchirono, spedirono beni preziosi alle proprie famiglie (Gagliano è infatti rifornita di coltelli e rasoi così all'avanguardia che nel resto dell'Italia non sono ancora arrivati), non si integrarono mai nel paese ospitante e tornarono in patria, proprio a Gagliano. Si sposarono, fecero figli e ben presto la ricchezza si dissipò, sicché essi si ritrovarono più poveri di prima ma con numerose bocche in più da sfamare... *Chi nasce contadino non potrà mai cambiare la propria condizione, almeno fintanto che non muterà l'Italia intera.*

Per i cafoni non esiste neanche una fonte di consolazione o di speranza in un futuro migliore; la religione non è arrivata a Gagliano, perché si è fermata prima, così come il progresso, la Storia (quella vera, che porta con sé rivoluzioni e personaggi celebri), e lo stesso tempo, che lì non scorre mai. I cafoni sono bestie dimenticate da Dio e dagli uomini; in Lucania nessuno giunse mai, se non per conquistare e depredare, e perfino Cristo non volle occuparsi dei suoi figli più negletti: *Cristo si è fermato a Eboli*, tra Salerno e l'Appennino. I cafoni non si battezzano, se non quando stanno per morire, non vanno a messa, non conoscono le preghiere e raramente si rivolgono a Dio. E come potrebbero, visto che sembra così lontano e indifferente, e persino i preti sono dalla parte dei potenti e non li aiutano in alcun modo. Sono gli anni del Concordato, per il quale Stato e Chiesa si spartiscono il potere, temporale e politico: non ci si stupisca dunque se i preti sono opulenti e avidi, pretendono imposte per terreni incolti e si fanno pagare per celebrare le messe, durante le quali non sono in grado di predicare nulla di costruttivo. L'unico modo per attirare la gente in Chiesa è trasformare la messa in uno spettacolo, come ha intenzione di fare don Liguri alla fine del romanzo, facendo suonare a Levi l'organo.

Nella tradizione contadina si è fatta invece strada una vastissima epopea che ha per argomento il brigantaggio (i briganti erano eroi perché agivano contro lo Stato) e una interminabile serie di miti e di superstizioni curiose: a Gagliano molte donne sarebbero delle streghe in grado di preparare filtri d'amore o di morte; i bambini morti senza essere battezzati diventerebbero *monachicchi*, spiritelli dispettosi ed annati; tre spiriti veglierebbero ogni notte sulle misere case, perché non vengano assalite dai lupi, ma occorre fare attenzione a non calpestare quello sulla soglia, perché si spazientirebbe e non ritornerebbe mai più. Sono veramente molte le superstizioni cagionate da paura e ignoranza che regolano i *mores* dei contadini; sono le loro leggi e nessuno le mette in discussione, perché frutto di secoli di tradizione; e più sono curiose e particolareggiate, più meritano il rispetto del lettore.

Così tra queste nullità s'annega il pensiero di Levi, sempre più affezionato ai suoi amici e sempre più consapevole della loro situazione; la vita in paese trascorre monotona, movimentata solo da occasionali motivi di festa (come Natale, Carnevale o altre feste religiose) o dall'incontro con viandanti e artigiani di passaggio. Levi si dedica alla sua pittura, scrive lettere alla famiglia (ma con la censura del pettegolo podestà), riceve la visita di una sorella, parte per Torino grazie a un permesso limitato a pochi giorni, scrive un trattato con le risoluzioni (fittizie e allora utopistiche) per i problemi di Gagliano, ritorna a Grassano per qualche giorno e riceve numerosi inviti dai personaggi più illustri del luogo. E quando un giorno riceve la notizia di essere libero e di potere tornare a casa, (a cagione di una grazia concessa dopo la conquista di Addis Abeba), lo fa a malincuore e senza fretta, ripromettendosi di tornare a Gagliano per riscoprire quello che ormai era anche il suo mondo. Ma non vi fece mai ritorno, neanche dopo tanti anni.

➤ Commento

E' l'opera più nota di **Carlo Levi** e in essa l'autore racconta la storia del suo esilio in Lucania e l'incontro con la realtà contadina del Sud, arretrata e costretta a vivere in condizioni di miseria e di ignoranza. *"Noi non siamo cristiani, non siamo uomini, non siamo considerati come uomini, ma bestie, bestie da soma, e ancora meno che le bestie, i fruschi, i frusculicchi..., perché noi dobbiamo invece subire il mondo dei cristiani, che sono al di là dell'orizzonte, e sopportarne il peso e il confronto."* (Noi non siamo cristiani vuol significare essere fuori dalla Civiltà, al contrario essere cristiani ancora oggi indica come espressione aver raggiunto livelli accettabili di Civiltà). *Bisogna subito affermare che la civiltà nel significato che le veniva dato in quel periodo a Levi non piaceva*, lo studente per comprendere questo discorso deve partire da una distinzione diventata molto diffusa anni dopo una distinzione che ci aiuta a comprendere, quella tra *Progresso e Sviluppo*, il progresso ha un legame con i valori, le

libertà la cultura materiale di una comunità, lo sviluppo è un fatto essenzialmente economico non necessariamente coincide con il progresso, confondere le due cose spesso crea posizioni che favoriscono esclusione, razzismo e incapacità di comprendere il mondo "Opulento" ove viviamo e le sue contraddizioni (chi non possiede merci tipiche del mondo occidentale è considerato arretrato sotto tutti i punti di vista). Ciò senza mitizzare al contrario il passato o mondi immuni da corruzione e decadenza "consumistica", al contrario vuol dire non avere una idea "Totalizzante" del progresso ma critica

Vediamo di fare qualche es.:

Con Levi parliamo di Civiltà contadina

La Superstizione che è una caratteristica degli abitanti di queste zone, e non solo, interessa Levi, lo incuriosisce molto più della cultura dei *galantuomini* locali, essa è espressione di un mondo millenario privo di scienza

Vediamo invece nel mondo industrializzato quante persone sono superstiziose pur vivendo con strumenti e possibilità impensabili per quei contadini, superstizioni prive di qualsiasi nobiltà o interesse, es...-secondo una indagine di qualche tempo fa oltre il 50 % degli italiani era convinto che l'acqua facesse ingrassare, una credenza priva di ogni fondamento ...la si confronti con quella dei contadini di Levi!

➤ ***L'intellettuale antifascista Levi scopre un altro mondo:***

Tutto il libro va letto in duplice chiave: quella linguistica, tipica del letterato che scopre innanzi tutto un linguaggio del tutto inedito e sconosciuto alla civiltà, e di questo linguaggio sottolinea tutta la carica amara e ironica e talvolta grottesca e animalesca (a questo proposito ci sembra utile sottolineare il valore simbolico delle attribuzioni umane al mondo animale: "*denti di lupo*"; "*occhi rossi di coniglio*", presente nel linguaggio di Levi e dei contadini); e quella sociologico-politica, secondo cui si denuncia e si evidenzia, attraverso il realismo descrittivo e l'analisi oggettiva del racconto, la condizione di miseria e di disperazione in cui vivono in quelle terre abbandonate sia i galantuomini (cioè i possidenti) che i poveri. Ma in realtà quasi tutti sono poveri, perché chi non è bisognoso è *nevrotico*, (*piccola Borghesia*) maledice la sua permanenza in un paese disgraziato, in cui i medici sono ciucci e ignoranti, in cui si è odiati e bersagliati dalla invidia e dal rancore atavico e istintivo.

Il primo incontro del dottor Levi, confinato politico, con i contadini di Gaglianico avviene lo stesso giorno del suo arrivo; ed è subito caratterizzato dal segno della morte. Infatti egli era appena entrato nella casa di una vedova, presso la quale avrebbe trovato provvisoriamente alloggio, in attesa di una sistemazione definitiva, quando alcuni contadini vengono a chiamarlo perché un loro parente sta morendo per un attacco di malaria. Levi si schermisce gentilmente, adducendo il fatto che egli da tempo non esercita la professione del medico; ma quelli insistono, dicendo che i due medici del paese sono piuttosto *medicaciucci* che medici di cristiani. Da quel primo incontro i contadini comprendono la profonda pietà, la comprensione che quel medico settentrionale ha per la povera gente. Egli, infatti, accorre al capezzale del povero moribondo; ma le condizioni del malato sono tali che nulla per lui può essere più fatto, e da lì a poco morirà. Ai bambini, come ai contadini,

Levi si accosterà con profonda comprensione e simpatia, tanto che essi ne avvertiranno la grande umanità e lo chiameranno fiduciosamente come medico e come maestro che possa

insegnare loro a leggere e a scrivere. La grande istanza di questo libro è appunto nella scoperta di una nuova dimensione dell'anima umana, quella, finora del tutto sconosciuta, del contadino meridionale chiuso irreparabilmente in un destino di miseria e in una dignità interiore.

Dopo la prima notte passata a Gagliano, Levi avverte il rumore della quotidiana emigrazione dei contadini. Essi fanno tre o quattro ore di cammino per raggiungere i campi lontani e altrettante ore per ritornare a casa la sera. La terra che lavorano sui greti dell'Agri e del Sauro è infestata dalla malaria; e dalla malaria essi sono impestati sin dall'infanzia. Nulla di strano, quindi, se una mattina egli viene svegliato da grida di donne che attendono fiduciose quel medico settentrionale che possa curare i loro bambini.

Levi cerca di evitare di occuparsi di malati, dichiarando la sua poca competenza, ma comprende che non può resistere a lungo alle loro preghiere, *"quelle donne mi pregavano, mi benedicevano, mi baciavano le mani. Una speranza, una fiducia assoluta era in loro"*. Levi trascorre le sue giornate del confino tra passeggiate in compagnia del cane Barone entro i confini imposti dalle autorità, le ore dedicate alla pittura e qualche pratica medica, che malgrado i consigli proibitivi dei due medici del paese egli continua ad esercitare. Una gradevole parentesi è rappresentata dall'arrivo della sorella, che con un permesso speciale delle autorità fasciste è venuta a trattenersi a Cagliano per quattro giorni. *Qui Levi coglie l'occasione per descriverci, tramite la sorella, Matera, la città fantasma tutta racchiusa nel baratro dei Sassi di Matera*, (Oggi bene artistico internazionale forse anche grazie al nostro scrittore) dalle abitazioni scavate nelle grotte e sovrapposte le une alle altre in strati precipitanti sul Basento. (risalenti ad epoche arcaiche) Con la descrizione del paesaggio brullo e bruciato dal sole si armonizzano anche le folle dei bambini denutriti, scheletrici e condannati sin dall'infanzia alla malaria e a una vita di disumani patimenti. A Matera la sorella non riuscirà a trovare in farmacia uno stetoscopio per il fratello medico; anzi si sentirà rispondere: "Lo stetoscopio? E cos'è?". Dimenticati dallo Stato, dalla civiltà, dalla religione, i contadini di Lucania considerano la magia come un mezzo di difesa contro i mali fisici che li affliggono da ogni parte e nello stesso tempo la coltivano come estrema illusione per dominare gli eventi. E Levi entra anche in quel mondo misterioso della magia, scoprendovi ancora meglio la disperazione contadina.

Una magia che ha un grande significato antropologico e che Levi non condanna superficialmente come superstizione. Ma l'incomprensione della burocrazia, invece di sanare, acuisce il dissidio e la diffidenza dei contadini; infatti la questura di Matera, per istigazione dei due medici del paese, proibisce a Levi di esercitare la sua professione medica; e un malato, che aveva bisogno di cure urgenti, stava per morire, prima che le autorità concedessero a lui il permesso di visitarlo.

A distanza di anni questo testo appare in modo molto diverso dall'epoca in cui venne scritta e successivamente letta, sembra quasi un racconto fuori dalla Storia, simbolico, di un simbolismo antropologico, etnologico come nel romanzo di Silone *Fontamara*, (ove però prevale il gusto per il racconto) un realismo che descrive un mondo ormai sparito ma che fissa nel tempo alcuni valori di emancipazione e di libertà di carattere universale. Come un alcune novelle di Verga pensiamo alla "Lupa" ove le forme della tragedia classica traspaiono da un dramma di una cultura "altra" diversa (Civiltà contadina) da quella borghese-industriale

➤ Note

"Cristo si e' fermato ad Eboli", venne scritto durante una fase dolorosa della nostra storia, Firenze, dicembre 1943-luglio 1944, era caduto il Fascismo e il Paese viveva una drammatica transizione. Nel dopoguerra suscitò un dibattito enorme oggi in gran parte superato, per opera di critici vicini al PCI, con il quale Levi, sciolto il partito D'azione ebbe sempre un rapporto "Dialettico" si diceva all'epoca. Oggi è possibile leggere il testo di Levi con una ottica diversa intorno ai temi del :

Rapporto-civiltà contadina e modernizzazione- e come una tappa fondamentale della nostra Storia, rimane poi un mondo oggi scomparso che ci interroga sul nostro Progresso.

Rapporto con Verga ad esempio *La Lupa* -Novella di Verga di grande spessore Antropologico

Il libro di Levi diede un notevole contributo agli studi di Antropologia in Italia, in particolare intorno alla figura di Ernesto De Martino si venne a sviluppare una vera e propria scuola, anche C.Pavese contribuì alla diffusione di saggi e autori nel campo dell'antropologia.

Il regista *Francesco Rosi* trasse dal libro di Levi un bel film nel 1979 con *G.M.Volontè*-e la fotografia di un grande fotografo del cinema *P.De Santis*

dice Rosi:

Il libro è stato uno dei primi ad aver funzionato come strumento di vera conoscenza del Sud per tutti gli italiani, e il suo successo dimostra la forza della sua chiave di penetrazione, che a mio parere sta proprio nell'approfondimento conoscitivo che passa attraverso l'amore, la simpatia, la solidarietà di uno venuto da fuori che scopre una società, e cerca di capirla con tutti gli strumenti storici e culturali che può avere a disposizione.

In questo libro Carlo Levi ci narra le vicende da lui vissute durante i due anni di confino ad Aliano, un paese sperduto tra i monti della Lucania. Durante la sua permanenza, può notare lo stato di precarietà e di miseria in cui la gente del posto era costretta a vivere. Levi con le persone più povere instaura un rapporto di amicizia e di simpatia e presto si troverà a stretto contatto con loro a causa del lavoro spontaneamente attribuitogli dai contadini quello di medico (professione che lui pur laureato non esercitava).

Non era felice di praticare quest'attività perché ciò gli comportava una certa rivalità con i due medici del paese. Ma proprio in questa attività finì per scoprire alcuni aspetti tragici e profondamente umani dei contadini, così come la cultura stracciona e arretrata dei professionisti locali medici e farmacisti. Di questi i contadini diffidavano, ricambiati, invece gran fiducia avevano i poveri contadini del dott.Levi.(Galantuomini erano chiamati gli esponenti della piccola borghesia locale) Levi era rispettato da tutti soprattutto per la sua preparazione culturale. Il podestà *Magalone* e sua sorella, *donna Caterina*, erano contenti e fieri di averlo nel loro paese. Levi resterà ad Aliano all'incirca fino al 1936. Nel 1934, era stato arrestato a Torino per la prima volta a causa della sua attività politica (anti-fascista), quale responsabile del movimento "Giustizia e Libertà". Nel 1935, viene arrestato per la seconda volta e inviato al confino prima a *Grassano*, e poi a *Gagliano*.

“Sono arrivato a Gagliano un pomeriggio di agosto, portato da una piccola auto sgangherata. Avevo le mani impediti, ed accompagnato da due robusti rappresentanti dello Stato, dalle bande rosse ai pantaloni e dalle facce inespressive”.

Levi lasciato Grassano, prima tappa del suo confino, si diresse ad Aliano scortato da due carabinieri. I nuovi paesaggi che durante il viaggio gli passavano davanti velocemente sembravano tutti sgradevoli. Lasciare Grassano per Carlo Levi fu un dispiacere enorme. Qui, come spiega l'autore, *"imparò ad apprezzare la Lucania"* e a conoscerne le culture e le tradizioni. Arrivato ad Aliano (o Gagliano: infatti nel libro viene scritto nel modo in cui veniva pronunciato dai contadini, con l'aspirazione all'inizio, che sembra una G: [G]aliano) Levi viene consegnato al segretario comunale e successivamente presentato al *podestà Magalone* e al brigadiere. Per Levi, il primo impatto con il nuovo paese fu molto brusco, una prima occhiata lo convinse che i due anni di confino sarebbero stati molto lunghi e oziosi, l'idea di un paese chiuso e sperduto dal mondo prevalse nella sua mente. Quando Levi arrivò trovò subito alloggio dalla cognata vedova del segretario comunale e non appena la conobbe abbastanza, incominciò a farle domande e a chiederle notizie sul paese. *La sua prima camminata ebbe come meta la piazza del paese*; qui fa la conoscenza dei due medici *Gibilisco e Milillo*. *Loro sono gli unici medici del paese e come ci sottolinea Levi di medicina non sanno nulla.*

Infatti quando i contadini seppero del suo arrivo per ogni intervento o malattia si rivolgevano a lui. Questa situazione non piacque del tutto a Levi il quale non si voleva mettere in competizione con i due *"medicaciucci"* e quindi diventare loro rivale; inoltre Levi non praticava la professione di medico da parecchio e quindi si trovava un po' a disagio e imbarazzato dalle continue e insistenti richieste da parte dei contadini. Le giornate di Levi trascorrevano lente e noiose, passeggiava su e giù per il paese fino al limite concessogli cioè sino al cimitero. Ogni giorno Carlo Levi conosceva persone nuove e quindi venne il turno dell'Arciprete; questi era un uomo mal visto da tutti e pertanto bersaglio continuo di scherzi da parte dei ragazzini del posto. *Don Trajella*, questo era il suo nome, era un uomo solitario forse una volta anche "colto" come dimostravano i numerosi libri presenti nella sua casa; si era lasciato andare quando divenne parroco di Aliano. Lui odiava tutti e passava il tempo a scrivere epigrammi latini contro le persone del paese. *A spezzare quei giorni noiosi, per Levi, fu la notizia dell'arrivo di sua sorella*, lui fu molto contento poiché non la vedeva da molto tempo. La permanenza della donna durò solo quattro giorni dopodiché lo scrittore si ritrovò nuovamente solo. La Sorella gli permette di avere notizie di una nuova realtà della Lucania quella dei **Sassi di Matera**

Al cimitero non andava solo per ozio, infatti, quello era l'unico posto dove non ci fossero case, e qualche albero variava il monotono paesaggio lucano, per questo lo scelse come soggetto dei suoi quadri. *Qui Levi passava i suoi pomeriggi a dipingere in compagnia del suo cane, Barone. Questa nuova attività sembrò sospetta al brigadiere e quindi avvertito il podestà mandò un carabiniere il quale doveva sorvegliarlo.*

Levi stette dalla vedova per una ventina di giorni dopodiché si trasferì nella sua nuova residenza. La casa apparteneva all'eredità del prete, *Don Rocco Macioppi*. Nella sua nuova abitazione si trovava a proprio agio e gli piaceva molto soprattutto per la posizione lontana da sguardi indiscreti. Dopo poco tempo Levi trovò una domestica, Giulia, l'unica che potesse praticare questo lavoro infatti lei era una "strega". ciò perché la tradizione di Gagliano vietava che una donna entrasse in casa di un uomo non sposato. Il primo periodo di permanenza del suo soggiorno gaglianese, . Ora Levi amava questa sua nuova solitudine ed era contento, nel

suo piccolo, di aver "cambiato vita". Ormai Levi si era abituato a quel posto e aveva imparato ad apprezzarne le culture e le tradizioni, come ad esempio la leggenda dei *monachicchi*, o del tesoro dei briganti. Egli restava in casa quasi tutto il giorno per evitare i discorsi monotoni con i signorotti del posto. *A tenergli compagnia c'era Giulia con i suoi discorsi "stregoneschi"*. Dopo giorni di lunga attesa, da Matera gli giunge la lettera che il permesso di trasferirsi per poco tempo a Grassano è stato accettato. Levi parte e l'arrivo nel vecchio paese gli fa riaffiorare gli antichi ricordi legati a quel luogo. Lì incontra i vecchi amici, rivede la locanda di Prisco, si sente nuovamente rinascere e prova una sensazione di libertà che ad Aliano aveva perso. La breve "vacanza" finisce e, come ogni cosa bella, finisce troppo presto. Levi, tornato a Gagliano, recuperò sensazioni di solitudine e monotonia che la permanenza a Grassano riuscì a fargli dimenticare; quel luogo gli sembrava ancor più desolato e sperduto di prima. Ormai l'inverno era alle porte, e Carlo Levi gradiva stare ad ascoltare il rumore del vento e della pioggia.

Ad animare quelle giornate tediose fu un evento che tutti i contadini aspettavano da tempo l'arrivo del *sanaporcelle*. Levi spinto dalla curiosità, decise di andare e assistere alla cura dei maiali che consisteva nel tagliare loro alcuni organi per far sì che questi ingrassassero di più e meglio. La stagione invernale passò velocemente a causa dei vari problemi con i contadini che il suo lavoro clandestino (medico) gli aveva comportato, e le giornate cominciarono ad allungarsi. Il tempo si fece sereno e le giornate calde a poco a poco presero il sopravvento su quelle fredde: era aprile. Levi in questo periodo dovette tornare a Torino per pochi giorni a causa di un lutto familiare. Il viaggio nel suo paese natio fu molto deludente, rivede Torino con un occhio diverso non trovandola più come l'aveva lasciata. Al suo ritorno a Gagliano ci furono molti cambiamenti, dalla scomparsa di Giulia, la domestica, all'allontanamento del parroco Trajella. Il soggiorno ad Aliano durato ben due anni stava ormai volgendo al termine, la comunicazione del suo rientro a Torino non si fece aspettare da Matera. I contadini, come tutti in paese, rimasero dispiaciuti per la sua partenza ormai lo consideravano un loro paesano. Levi salutò tutti, il podestà, i contadini, donna Caterina, Milillo, Gibilisco; e una mattina partì quasi a malincuore, lasciandosi alle spalle i sentimenti di quella gente che tanto lo aveva amato.

➤ ***I personaggi principali di "Cristo si è Fermato ad Eboli"***

Personaggio principale, e la voce narrante - poiché è lo stesso Carlo Levi che narra sul filo della memoria. Accanto a Levi possiamo definire personaggi i contadini di Gagliano, e la piccola -borghesia locale, i Galantuomini, poiché essi diventano allo stesso tempo soggetti che agiscono e oggetti osservati dal narratore.

Luisa : Carlo Levi, nel libro, ricorda *sua sorella*, che da Torino lo viene a trovare con un permesso speciale. *La sorella di Carlo si chiamava Luisa ed era un medico*. Prima di arrivare ad Aliano scopre i Sassi di Matera, a Torino, Luisa non aveva mai visto una realtà simile. L'autore, infatti, scrive: «*Ma quello che soprattutto la meravigliava e scandalizzava, era che nessuno facesse nulla per questo paese*». La sorella a Torino aveva visto la malaria, la miseria, ma non era simile a quella di Gagliano. Qui non c'era nessuno che curasse queste malattie e Luisa fece da buona sorella, rinfrescandogli la memoria su quali medicinali dovesse adoperare e gli insegnò come comportarsi in determinati casi. A Carlo, Luisa mancò molto, anche perché la sua permanenza fu breve, a causa del pernottamento a Matera per documenti. «*Mi rimasero i libri, le medicine e i consigli, e mi servirono subito*». Carlo dice : «*Luisa non cessava di stupirsi di un così strano entusiasmo della gente per il fatto, così semplice, che io avessi una sorella*». Infatti per la gente del luogo era il massimo vedere un fratello ed una

sorella così colti insieme. Tale situazione era inammissibile, ma questa assurda e opaca parvenza produceva ai contadini un senso di devozione verso i due fratelli.

Parroccola : *«Quel suo faccione, con il largo naso piatto, le due enormi narici aperte, la boccaccia sgangherata, i capelli radi, la pelle ruvida e giallastra, era davvero mostruosa; e di corpo era piccola e tozza, infagottata negli stracci sotto il velo. Ma era una buona donna»*. I consigli servirono anche a curare il povero ragazzo della Parroccola. Egli provocava la Parroccola che per sopravvivere si accontentava del suo letto che metteva a disposizione di qualche carabiniere o di qualche giovanotto, oltre ad essere una lavandaia. Carlo vedendola da casa sua, la provocava facendogli credere di provare sentimenti verso di lei. Ella diceva: *«Non faccio per te, don Carlo. Io sò zambra»*. La Parroccola aveva un figlio con se, purtroppo questo si ammalò di carbonchio, una grave malattia. Qui l'autore indica di nuovo il comportamento scorretto e volgare della piccola borghesia locale. Poiché Carlo per curare il figlio della Parroccola, la mandò in farmacia, situata molto lontana dal paese, poiché doveva acquistare medicinali specifici. Arrivata in farmacia il farmacista la derubò, dandole due fiale al posto di tre, come le aveva prescritto Carlo, e facendogliela pagare al prezzo di tre.

Don Cosimino : *«Don Cosimino stava dietro il suo sportello, alla Posta, tutto avvolto in una tunica di tela nera che gli copriva la gobba, e ascoltava i discorsi di tutti, guardava con i suoi occhi arguti e melanconici, e sorrideva col suo sorriso pieno di amara bontà»*. Don Cosimino consegnava la posta di nascosto, prima che passasse la censura. Questa avveniva a Matera ma dopo, avvenne a Gagliano. A Carlo infastidiva che la sua posta venisse letta da questo uomo che considerava così fanatico e invidioso.

Don Pietro Liguari : *«Il Vescovo aveva fatto fare un concorso per la parrocchia di Gagliano, e proibito a don Trajella di parteciparvi. Il suo successore, don Pietro Liguari, erano già arrivato da Miglionico»*. *«Era un uomo di una cinquantina d'anni, di media statura, grosso e piuttosto grasso, di un grasso pallido e giallastro. Gli occhi erano neri, spagnoli, pieni di astuzia. Aveva un viso grande e complesso, con un naso un pò arcuato, labbra sottili, capelli neri»*. *«Quando entrai in casa sua, fui colpito dalla grande quantità di salami, salsicce, prosciutti, provole, provoloni, trecce di fichi secchi, di peperoni, di cipolle e di aglio che pendevano dalle travi del soffitto, dai barattoli di conserve e di marmellate, e dalle bottiglie di olio e di vino che ingombravano la dispensa»*. Don Liguari era un bravo parroco, che aveva intenzioni molto serie, a far convertire i contadini. A Gagliano la gente non era battezzata, non si confessava, e non partecipava alla messa sia nei giorni feriali che festivi. *«Se il podestà crede di poter essere lui a comandare, si illude»*. I Contadini avevano in pratica una cultura religiosa autonoma e diversa.

Giulia : a trovare la nuova domestica di Carlo, in occasione della nuova casa, fu donna Caterina. Ella disse a Carlo: *«Una sola fa veramente per lei : e' pulita, e' onesta, sa far da mangiare, e poi, la casa dove lei va ad abitare e' un pò come fosse la sua. Ci ha vissuto molti anni col prete buon'anima, fino alla sua morte»*. Carlo la cercò per chiedergli se volesse accettare la sua proposta. Ella accettò. Aveva quarantun anni. L'autore la descrive: *«Giulia era una donna alta e formosa, con un vitino sottile come quello di un'anfora, tra il petto e i fianchi robusti. Il viso era ormai rugoso per gli anni e giallo per la malaria»*. Giulia, non era una donna qualsiasi poiché aveva quindici mariti diversi e diciassette gravidanze. Infatti la tradizione di Gagliano vietava che una donna entrasse in casa di un uomo non sposato. Essa viveva in una civiltà contadina, dalla quale ne prendeva le sembianze. Molto familiare nel rapporto con l'autore, ma anche molto rispettosa. Anche essendo domestica, manteneva integre le sue usanze nell'ambito gastronomico, cioè non portare la pattumiera di sera.

Quando Carlo le chiese di mettersi nuda per dipingerla, ella non volle. Ma il padrone va sempre obbedito, e con degli atteggiamenti provocatori, da parte dell'autore, cedette. Giulia non aveva rapporti con i signori del luogo, soltanto con Carlo, che era per lei un medico colto. Queste considerazioni si scorgono dallo sguardo, dalle attenzioni che Giulia aveva su Carlo, anche quando gli insegnava elementi di stregoneria, come ad esempio: *l'abracadabra*.

L'ufficiale esattoriale : «Era un giovane con dei minuscoli baffetti rossi che portava un astuccio di pelle marrone. Era mal vestito, aveva le scarpe impolverate, ma aveva il colletto e la cravatta e portava in capo un curioso berretto alto e tondo, con una visiera di tela cerata sul tipo di quelli che un tempo avevano gli accademisti, dove sul fondo grigio spiccavano fiammanti su tutta l'altezza due grandi lettere ritagliate e cucite, di panno vermiglio: "U.E." era l'ufficiale esattoriale di Stigliano: veniva spesso a Gagliano per i doveri del suo ufficio; non parlava volentieri del suo mestiere, ma con molta soddisfazione mi mostrò subito il contenuto del suo astuccio: era un clarinetto. Non se ne separava mai: lo portava sempre con sé nei suoi viaggi alla caccia del denaro dei contadini. "Studiava il clarino soltanto da un anno ma si esercitava continuamente». (pag. 28). L'ironia di Levi, nei confronti di questo personaggio, raggiunge il culmine nel XXII capitolo, quando passando per Gaglianello vide «quattrocento persone senza strade, ne medici, ne levatrice, ne carabinieri, ne funzionari di nessun genere, ma anche lì, vide l'ufficiale esattoriale ed il suo berretto con le iniziali rosse»

La vedova : «... un vecchio cane giallo stava sdraiato in terra, pieno di una noia secolare. La stessa noia, e un'aria di disgusto, di ingiustizia subita e di orrore, stavano sul viso pallido della vedova, una donna di mezza età, che non portava il costume, ma l'abito comune delle persone di condizione civile, soltanto un velo nero sul capo.». e' la donna che per prima affitta una stanza all'autore. e' rimasta vedova da tre anni per colpa di una strega. Nella sua cucina, Levi chiese al lei le prime notizie riguardo il paese. E molto interessata a Carlo, e fa sì che non gli manchi nulla. e' madre di un ragazzo di dieci anni ed e' povera; per questo affitta una stanza alle persone che arrivano in paese. «La sua condizione era così intermedia tra quelle dei galantuomini e quelle dei contadini; aveva insieme degli uni e degli altri le maniere e la povertà» (pag. 8). Anche suo figlio, che viveva in collegio con i preti, quando torna a casa per le vacanze, Levi lo vede «... silenzioso, ubbidiente e mite, già segnato dall'educazione religiosa, con i capelli rasi, ed il vestitino grigio del collegio abbottonato fino al collo».

Don Trajella : « Era un vecchio piccolo e magro, con degli occhiali di ferro a stanghetta su un naso affilato, all'ombra del pendaglio rosso che scendeva dal cappello, e dietro gli occhiali degli occhietti pungenti [...] Da tutto il suo aspetto spirava un'aria stanca di miseri mal sopportata; come le rovine di una catapecchia incendiata, nera e piena di erbacce. Don Giuseppe Trajella non era amato da nessuno in paese, e dai signori del luogo,...». Uomo solitario, ma molto colto, come dimostravano i molti libri presenti nella sua casa. Condivideva la casa con sua madre, odiava tutti, e passava il tempo a scrivere epigrammi latini contro le persone del paese, come ad esempio: «e' un gran bevitore, dissacratore del potere politico, insultato, deriso persino dai bambini». La notte di Natale il povero parroco arrivò in ritardo all'appuntamento dato alla gente. Ma in quel povero dissacratore, vi era una forte personalità e quella sera si avverò un miracolo. Don Trajella, durante l'omelia della notte del ventiquattro dicembre, interruppe il discorso, poiché non aveva il foglio, il quale aveva preparato con grande cura. Riuscì a dire «fratelli carissimi! Carissimi fratelli! Fratelli!». Ma don Luigino indignato con questo sacerdote si mise a gridare: «...e' ubriaco! La sera di Natale[...] e' uno scandalo, e' una profanazione della Casa di Dio. Fascisti a me!!!». Don Luigino concluse col cantare: "Faccetta nera, bella Abissinia". Il povero prete si mise a pregare sul pulpito, trovò il

foglietto e gridò al miracolo. Partì, dopo aver fatto l'omelia per Gaglianello, la sua vera sede. Lì Gesù Bambino, nacque alle quattro del mattino. Dopo, egli si ubriacò. Questo fatto, venne riferito al Vescovo, al Prefetto, alla Questura. Il Vescovo lo trasferì a Gaglianello, e don Luigino gioì.

Dottor Milillo : mentre Carlo parlava con il podestà, don Luigino, si avvicinò il medico del paese, il dottor Milillo. Carlo lo descrive così: «Ha una settantina d'anni o poco meno. Ha le guance cascanti e gli occhi lagrimosi e bonari di un vecchio cane da caccia[...]. Le mani gli tremano, le parole gli escono balbettanti, tra un labbro superiore enormemente lungo, e uno inferiore cadente». e' una persona, che ha perso le sue conoscenze mediche, ma, per non mettersi in cattiva luce nell'incontro con Levi, cerca di ricordare antiquati termini medici imparati all'università di Napoli, e racchiusi negli angoli più oscuri della sua memoria, come ad esempio il sangue catameniale (o sangue mestruale). Sia lui, che il dottor Giblisco, altro medico del paese, curano gli ammalati, con un'unica medicina, usata da loro per curare tutte le malattie: il chinino (medicina usata nell'antichità, per curare ogni sorta di male).

Sanaporcelle : durante il confino in Lucania, C. Levi viene a conoscenza di uno strano personaggio, alquanto insolito, sia nel nome, che nel mestiere che svolgeva; costui era il sanaporcelle. L'attività che svolgeva, era quella di castrare le porcelle, alle quali venivano prelevate le ovaie. «In mezzo al Timbone stava ritto un uomo alto quasi due metri, e robusto, col viso acceso, i capelli rossi, gli occhi azzurri e dei gran baffi spioventi, che lo facevano assomigliare a un barbaro antico, a un Vercingetorige (famoso capo dei Galli, di cui guidò la rivolta contro Giulio Cesare), capitato per caso in questi paesi di uomini neri». Come avevamo già detto, quest'arte e' rara, e si tramanda da padre in figlio. Durante questo rito, Carlo, osserva bene la venerazione che avevano le donne per le porcelle, dalle quali ricavano gran parte del necessario per la sopravvivenza. Era un uomo alquanto misterioso, pieno di forza. Anche questo dopo aver finito il rito andò a mangiare dalla vedova.

Dottor Giblisco : Carlo, parlando con il dottor Milillo ed il podestà, osserva il dottor Giblisco, e lo descrive così: «e' un uomo anziano, grosso, panciuto impettito, con una barba grigia, con dei baffi che piovono su una bocca grandissima, piena zeppa di denti gialli e irregolari[...]. Il dottor Giblisco è furente». Il dottor Giblisco ed il dottor Milillo, sono i due medicaciucci del paese. e' il nemico del podestà e del dottor Milillo. Il dottor Milillo, possedeva una farmacia, mediante la quale egli riusciva ad abusare della povera gente; e d' e' proprio questo, uno dei tanti motivi per cui e' nemico di Levi.

Il podestà : « Il podestà mi riconosce e mi chiama. e' un giovanotto alto, grosso e grasso, con un ciuffo di capelli neri e untati che gli piovono in disordine sulla fronte, un viso giallo e imberbe da luna piena, e degli occhietti neri e maligni, pieni di falsità e di soddisfazione. Porta gli stivaloni, un paio di braghe a quadretti da cavallerizzo, una giacchetta corta e giocherella con un frustino. e' il professore Magalone Luigi: ma non e' un professore. E il maestro delle scuole elementari di Gagliano; ma il suo compito principale e' quello di sorvegliare i confinati del paese ». Uomo pusillanime e succube dell'autorità della sorella, incapace, se non quando costretto di prendere decisioni importanti. L'autore utilizza nei suoi confronti numerosi appellativi ironici. «Oltre ad essere uomo di legge era anche maestro di scuola ». Levi lo descrive così: «Stava seduto al balcone della sua classe, e fumava guardando la gente sulla piazza, e interpellando democraticamente tutti i passanti. Aveva in mano delle lunghe canne, con le quali, ogni tanto, ristabiliva l'ordine senza muoversi dalla seggiola attraverso la finestra aperta, colpendo, con un colpetto abilissimo e ben aggiustato, la testa o

le mani dei ragazzo che, lasciati soli, facevano troppo chiasso». E continua «Di lassù con la sua bacchetta in mano si sentiva veramente un padrone affabile, popolare e giusto, e nulla poteva sfuggire alla sua vista ».

Donna Caterina Magalone Cuscianna : « *Era una donna di una trentina d'anni, piccola e grassoccia [...]. Gli occhi aveva nerissimi, come i capelli; la pelle lucida e giallastra e i denti guasti le davano un aspetto malsano*». Donna Caterina si trovava in una condizione familiare disastrosa. Era una donna astuta ed autoritaria. Siccome suo marito aveva rapporti extraconiugali con la figlia del dottor Giblisco, lo invia in Africa, dove vi era la guerra. Era molto disponibile, infatti, si dà fare per trovare la domestica al confino.

APPROFONDIMENTI

➤ Il confino lucano di Carlo Levi (di Andrea Di Consoli)

Il libro più importante di Carlo Levi (Torino 1902 – Roma 1975), finanche a livello internazionale, è *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato da Einaudi nel 1945. Il romanzo fu scritto a Firenze nei due anni precedenti, e rievocava, a quasi dieci anni di distanza, l'esperienza del confino in Lucania per attività antifascista. Quando Carlo Levi "scese" in Lucania, costretto dalla polizia fascista, aveva già all'attivo alcuni saggi sul Sud, come quello famoso su Antonio Calandra e "l'ottusa borghesia" meridionale pubblicato su *La rivoluzione liberale* di Piero Gobetti.

Prima del confino lucano, Carlo Levi, oltre alla laurea in medicina e chirurgia, aveva alle spalle una intensa attività pittorica, culminata, nel 1929, nella costituzione del "Gruppo dei Sei" (Gigi Chessa, Francesco Menzio, Enrico Paulucci, Nicola Galante, Jessie Boswell), tutti raccolti intorno al magistero di Lionello Venturi; pure, sin da giovanissimo, Carlo Levi aveva aderito al lavoro politico di Gobetti, per poi abbracciare le posizioni del movimento antifascista "Giustizia e Libertà", fondato a Parigi nel 1929 da personaggi quali Carlo Rosselli, Emilio Lussu, Alberto Torchiani, divenendone a Torino uno dei principali attivisti.

40

Ricostruisce assai bene tutta la storia della formazione politica e del confino lucano di Carlo Levi lo storico V. Angelo Colangelo, in un volume appena pubblicato, intitolato *Cronistoria di un confino. L'esilio in Lucania di Carlo Levi raccontato attraverso i documenti* (Scrittura&Scritture, 133 pagine, 12,00 euro). Scrive Colangelo: "Il 15 maggio 1935 è di nuovo arrestato, questa volta a Torino. In seguito ad alcuni rapporti fiduciari che si susseguono tra il novembre 1934 e il marzo 1935, Carlo Levi è indicato come un elemento di primissimo piano nell'ambito del movimento antifascista torinese e in un promemoria della Polizia Politica del mese di marzo si sottolinea: 'Da anni il Levi svolge un'attiva e subdola opera antifascista. Elemento intelligente e scaltro, sa abilmente mascherare la sua azione sì da essere difficilmente compromesso'".

Carlo Levi viene quindi arrestato. Il 23 maggio 1935 viene trasferito presso il carcere di Regina Coeli di Roma, dove gli viene assegnato il confino "per anni 3" nella remota Lucania, precisamente a Grassano, in provincia di Matera, dove giunge il 3 agosto del 1935, e dove viene ospitato nell'albergo "Prisco" al n. 49 di Corso Umberto I. Colangelo racconta molto bene il trauma di un così repentino passaggio dalla Torino moderna, industrializzata e antifascista, alla Lucania contadina, povera, ancora lontana delle strutture e delle sovrastrutture della modernità; una terra, la Lucania, scelta come *provincia di confino* (per citare un famoso studio di Leonardo Sacco) proprio in virtù del suo isolamento e della sua arretratezza economica e culturale, tanto che dal 1928 al 1943 furono ben 2.500 i confinati politici nella terra di Orazio.

Ma Carlo Levi, che sapeva fare tesoro di ogni novità, e che era confortato da un carattere curioso, fiero e “olimpico”, non si fece abbattere dall’esilio – come accadde invece a Cesare Pavese, confinato per un anno a Brancaleone calabro, che di quell’esperienza ci lasciò soltanto un’amara poesia intitolata *Lo steddazzu* – e subito provò a focalizzare lo sguardo su quella popolazione così “diversa” dal resto degli italiani. Infatti, dopo appena due giorni, scrisse alla madre quanto segue: “E’ un’esperienza nuova, che non avrei mai fatto altrimenti, mi si rivela un mondo veramente ignoto, lontanissimo da quanto siamo soliti pensare e vedere, con altre abitudini, altri sentimenti e pensieri, altro aspetto delle cose, delle terre, degli alberi, delle case. Per quanto riguarda gli uomini... per ora non posso che lodarmene: e credo davvero che diventerò un grande amatore e estimatore di questa gente di Basilicata. Mi sono ormai totalmente dimenticato della prigione e di tutte quelle cose poliziesche, che mi paiono appartenere a un passato lontano e estraneo. Ora aspetto i bauli e le casse per iniziare il periodo grassanese della mia pittura (ho trovato anche qui persone che mi conoscevano come pittore, dai giornali e dai resoconti delle mie esposizioni) – e trasformare i mali del confino nei beni dell’attività artistica”.

Dopo appena due settimane dall’arrivo a Grassano, però, succede un misterioso “incidente”, che costringe Carlo Levi a lasciare il paese assegnatoli (di quasi ottomila abitanti) per un paese di neanche duemila abitanti di nome Aliano (che nel *Cristo si è fermato a Eboli* è chiamato Gagliano), rovinato su calanchi scoscesi e suggestivi. I motivi dell’incidente ce li racconta lo stesso Colangelo: “Il 20 agosto, infatti, e una seconda volta sette giorni più tardi, Paola Levi, il cui rapporto matrimoniale con l’ingegner Adriano Olivetti si è da qualche tempo irrimediabilmente deteriorato, va a trovare Carlo, con il quale ha stretto una relazione sentimentale, dopo aver fatto visita al fratello Alberto, confinato a sua volta a Ferrandina nello stesso giorno in cui Levi è arrivato a Grassano”. Insomma, il Regime non può tollerare che a un antifascista sia permessa una relazione extraconiugale in una terra presa a modello (dopo il famoso “Discorso dell’Ascensione” di Mussolini sulla straordinaria fertilità della Lucania) dell’ideale fascista della famiglia numerosa.

41

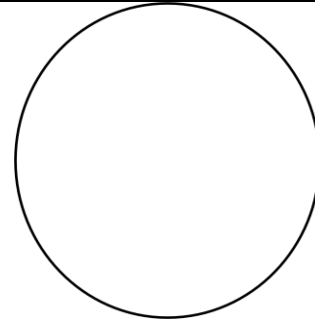
Quindi Levi viene trasferito ad Aliano, dove vivrà per circa dieci mesi, e dove scriverà la maggior parte delle sue poesie, farà ritratti sognanti e fraterni, e, soprattutto, conoscerà da vicino quel popolo che definirà qualche anno più in là, con parole esatte e commosse, nell’indimenticabile incipit del suo romanzo: “Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare Storia. Spinto qua e là alla ventura, non ho potuto finora mantenere la promessa fatta, lasciandoli, ai miei contadini, di tornare fra loro, e non so davvero se e quando potrò mai mantenerla. Ma, chiuso in una stanza, e in un mondo chiuso, mi è grato riandare con la memoria a quell’altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente; a quella mia terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte”.

Un altro aspetto della sua permanenza in Lucania – di cui ci dà notizie Colangelo, ma anche lo stesso Levi nel romanzo – è quello legato all’attività medica, nel senso che molti contadini, angariati dalla malaria e dalla denutrizione, si rivolgevano direttamente a lui per risolvere i loro problemi di salute, a costo di metterlo in difficoltà con i mediocri medici del paese (“medicaciucci”), che infatti riuscirono a vietargli, per invidia, l’attività medica gratuita. Di “Don Carlo” i contadini si fidavano, perché era disinteressato, perché sapeva capirli, a differenza dei “luigini” (proprietari terrieri, podestà, ecc.), che sapevano solo disprezzarli e, alla meno peggio, ignorarli. Intanto la Storia correva, e il 9 maggio 1936 Mussolini fece il famoso “discorso dell’Impero”, e nominò Vittorio Emanuele Imperatore di Etiopia. Preso dall’euforia, il Duce amnistiò il confino a undici antifascisti, tra cui Carlo Levi, che lasciò Aliano il 26 maggio, inseguito da una folla di bambini e di contadini in lacrime per quel “torinese buono” che li aveva saputi ascoltare, capire, abbracciare.

Il bel libro di V. Angelo Colangelo riporta la copia fotografata di tutti gli atti ufficiali del confino di Carlo Levi in Lucania, nonché un gruppetto di fotografie rare, tra cui Levi circondato da tre bambini, e Levi circondato da tanti bambini albanesi che lo guardano ammirati mentre dipinge un quadro.

Andrea Di Consoli

CESARE PAVESE



➤ Biografia

Pavese nasce il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo, nelle Langhe cuneesi, dove la famiglia, ormai residente a Torino, si recava a trascorrere le vacanze. Ultimo di cinque figli (di cui resta in vita una sorella maggiore) a soli otto anni aveva perso il padre, impiegato presso il tribunale del capoluogo piemontese. La sua educazione resta così interamente affidata alla madre, una donna energica e severa, che non riesce a far vincere al figlio, timido e introverso, le incertezze e le paure nei confronti della vita. Questa difficile situazione familiare è certo una delle ragioni che possono spiegare la fragilità psicologica dello scrittore, le difficoltà incontrate per imparare quello che egli stesso definirà «*il mestiere di vivere*». Frequenta le scuole medie in un istituto della ricca borghesia e vi si trova a disagio, per i suoi modi impacciati, di cui egli stesso accentua spesso il carattere provinciale. Le difficoltà di inserirsi nella vita cittadina fanno sì che egli vagheggi l'ambiente contadino in cui è nato, come rifugio in una natura amica, dove possa abbandonarsi all'evasione e alla compensazione del fantasticare.

Come ha osservato un saggista francese² che ha studiato la vita e l'opera di Pavese : «*Pavese manifesta molto precocemente due personalità, ma non riesce a farne coincidere alcuna con l'esperienza direttamente vissuta. In campagna si comporta da cittadino, in città da contadino. In tal modo egli non è soltanto sdoppiato, non è mai interamente se stesso. Ecco, senza dubbio, il primo sintomo del suo disadattamento, della sua incapacità di vivere*». Questa ambivalenza caratterizza l'intera personalità pavesiana, che, nella ricerca di una impossibile identità, proietta nel dissidio fra città e campagna un nodo complesso di problemi psicologici ed esistenziali, facendone il centro delle poesie e dei romanzi.

43

Dopo il ginnasio, Pavese frequenta il liceo D'Azeglio, dove ha come insegnante di italiano e latino il narratore e saggista Augusto Monti (1881-1966), studioso di problemi pedagogici. Attorno a questa straordinaria figura di insegnante, si era venuto formando un gruppo di giovani intellettuali, uniti da una comunanza di interessi culturali e da un atteggiamento di avversione nei confronti del fascismo. È uno dei periodi più intensi e attivi della vita di Pavese, che si iscrive nel 1927 alla facoltà di Lettere, dove si laureerà nel 1932.

Nel 1929 Pavese inizia a tradurre *Il nostro signor Wrenn* di Sinclair Lewis, pubblicato nel 1931; nel 1932 esce la magistrale traduzione di *MobyDick* di Melville, cui si affianca, nel medesimo anno, *Riso nero* di Sherwood Anderson (in seguito tradurrà, fra gli altri, Dos Passos, Gertrude Stein, Faulkner, oltre agli inglesi Defoe, Dickens e Joyce). Di questi autori si occupa anche come saggista, soprattutto sulla rivista «La Cultura», che, dal 1933, verrà pubblicata da un editore esordiente,

² **Dominique Fernandez** (Neuilly-sur-Seine, 25 agosto 1929) è uno scrittore francese, membro dell'*Académie française*. Nel 1982 vinse il *Prix Goncourt*. Figlio di *Ramon Fernandez*, un critico letterario la cui reputazione fu compromessa dalla collaborazione col *Partito Popolare Francese*, tenne durante il suo discorso di insediamento all'*Académie française* un'accorata difesa della figura del padre. Per la spada accademica scelse una rappresentazione di *Ganimede*. Nel 1961 sposò Diane Jacquin de Margerie, da cui ebbe due figli prima del divorzio, che arrivò nel 1971.

Giulio Einaudi, anch'egli allievo di Monti. Della rivista Pavese diventa direttore responsabile nel 1934. Pur dovendo abbandonare l'incarico all'inizio dell'anno successivo, Pavese continua a lavorare all'interno della casa editrice, dove svolgerà un ruolo di grande rilievo culturale. Anche se, a differenza di molti suoi amici, non si occupa di politica, non riesce a evitare lo scontro con la brutale realtà del regime poliziesco, che segue con sospetto l'attività non allineata del gruppo torinese. Durante una perquisizione, nel maggio del 1935, viene trovato in possesso di alcune lettere compromettenti, che avrebbe dovuto recapitare ad un'altra persona. Al processo viene condannato a tre anni di confino, da scontarsi a Brancaleone Calabro, un piccolo paese sulla costa ionica. Da questa esperienza nascerà il racconto lungo *Il carcere*; inizia anche a tenere un diario, pubblicato postumo nel 1952 con il titolo, voluto dall'autore, *Il mestiere di vivere*.

Rientrato a Torino nel 1936, dopo aver ottenuto una riduzione della pena, viene a sapere che la donna alla quale si sentiva sentimentalmente legato si era sposata; a questa delusione si accompagna l'insuccesso della raccolta di poesie *Lavorare stanca*, uscita nel 1936, che passa pressoché inosservata. Ritorna alle traduzioni e agli impegni editoriali, ma soprattutto porta a maturazione il passaggio dalla poesia alla prosa, in cui trova lo strumento più adatto per esprimere la sua visione del reale e le problematiche interiori. Scrive allora gran parte dei racconti (1936-38), pubblicati postumi nel volume *Notte di festa* (1953), e compone i primi "romanzi brevi": *Il carcere* (1938-39), *Paesi tuoi* (1939), *La bella estate* (1940) e *La spiaggia* (1940-41, edito nel 1942). La pubblicazione di *Paesi tuoi* (1941) suscitò reazioni contrastanti, ma l'opera si segnalò subito per il carattere fortemente innovativo della sua scrittura, imponendo il narratore esordiente all'attenzione della critica.

Quando ci fu l'armistizio, 1°8 settembre 1943, Pavese era a Roma per organizzare l'apertura di una sede dell'Einaudi. Al suo rientro a Torino non trovò più gli amici, che si erano dispersi per combattere la guerra partigiana. Pavese non ebbe la forza di seguirne l'esempio e si rifugiò a Serralunga di Crea, nel Monferrato, dove era sfollata la famiglia della sorella. In questo isolamento precario e per molti aspetti umiliante, Pavese attraversò un periodo di profonda crisi, che lo indusse ad assidue riflessioni sul significato del mito, della religione e dei valori della cultura classica, nel difficile sforzo di esorcizzare le paure, i sensi di colpa personali, la crudeltà della storia (le ragioni di questa esperienza sofferta, passivamente vissuta e subita, troveranno espressione nel racconto lungo *La casa in collina*, scritto fra il 1947 e il 1948).

Nel dopoguerra Pavese riprende e intensifica la sua attività editoriale all'interno dell'Einaudi: tra l'altro, progetta e realizza una collana di studi etnografici, antropologici e psicanalitici, che si propongono di affrontare in modo organico un discorso decisivo per gli sviluppi della cultura contemporanea. Nel frattempo si iscrive al Partito Comunista. Per «L'Unità», organo del partito, scrive i *Dialoghi col compagno*, con altri articoli in cui affronta i problemi dei compiti dell'intellettuale e del rapporto letteratura-società; *Il compagno* è anche il titolo di un romanzo a sfondo politico, composto nel 1946. Ma la sua posizione, all'interno della sinistra ortodossa di quegli anni, non è facile.

Un suo articolo sul mito, ad esempio, apparso sulla rivista «Cultura e realtà», solleva polemiche e obiezioni, per l'accusa di riproporre un ritorno a soluzioni culturali di tipo irrazionalistico. Ad aggravare la situazione interviene un'ultima delusione sentimentale, il rapporto rivelatosi impossibile con un'attrice americana, Constance Dowling, alla quale è ispirata l'ultima breve raccolta di versi, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Pavese si era anche accostato al mondo del cinema, lavorando ad alcuni soggetti non realizzati). Ne riesce a essergli di conforto il suo successo di narratore, raggiunto con la pubblicazione di numerose opere: i racconti di *Feria d'agosto* (1946); *Il compagno* (1947); i *Dialoghi con Leucò* (1947), ispirati ai miti del mondo classico; *Prima che il*

gallo canti (1949), che riunisce *Il carcere* (1938-39) e *La casa in collina* (1947-48); *La bella estate*, che comprende il racconto dal titolo omonimo (scritto nel 1940), *Il diavolo sulle colline* (1948) e *Tra donne sole* (1949); *La luna e i falò* (1950), composto in pochi mesi l'anno precedente, che si può considerare come un bilancio conclusivo della sua opera di scrittore. Nel 1950 ottiene anche il Premio Strega; il 27 agosto del medesimo anno si uccide, nella camera di un albergo torinese.

LA LUNA E I FALÒ

➤ Trama

Il narratore, un trovatello cresciuto in un paese delle Langhe e soprannominato Anguilla, ritorna nei luoghi d'origine a distanza di anni, dopo essere emigrato e avere fatto fortuna in America. Riaffiorano così, nella memoria, gli anni dell'infanzia e della giovinezza, dopo che era stato accolto ed allevato da una povera famiglia, nel «casotto» sulla collina di Gaminella. Ma le persone da lui conosciute sono scomparse e i luoghi stessi sembrano mutati. È rimasto solo Nuto, il compagno di un tempo, con cui vengono rivissute le vicende del passato, quando Anguilla, passato al servizio di un ricco possidente, il sor Matteo, si recava alle feste dei paesi vicini, dove Nuto suonava il clarino. La presenza dell'amico, più vecchio e posato, si era rivelata decisiva: Nuto gli aveva insegnato «molte cose», dandogli il suo sostegno e aprendogli gli occhi di fronte alle dure realtà della vita. Adesso Nuto (che rappresenta la maturità di chi non è corso dietro ai sogni, ma è rimasto fedele alle proprie radici) ha anche il compito di colmare il vuoto degli anni in cui il protagonista è rimasto lontano. Egli viene così informato delle sventure che hanno colpito le figlie del sor Matteo, in particolare la più giovane, Santa, che è stata uccisa dai partigiani. Ma neppure il dopoguerra ha portato la pace: il rinvenimento di alcuni cadaveri, che ispira a Nuto sentimenti di pietà, offre l'occasione per rinfocolare gli odi e le divisioni di parte. Nel frattempo il protagonista ha conosciuto Cinto, un povero ragazzo storpio, che abita adesso nel «casotto» della Gaminella ed è costretto a subire i maltrattamenti del padre, il Valino. Questi, vittima della miseria e colpito da un'improvvisa crisi di follia, dà fuoco all'abitazione; solo Cinto riesce a salvarsi, assistendo nascosto alla scena, pronto a difendersi con il coltello che gli ha regalato lo stesso protagonista, al quale non rimane altro da fare che abbandonare il paese, dopo aver affidato a Nuto l'avvenire di Cinto. Il proposito di sistemarsi definitivamente nella terra d'origine è dolorosamente fallito.

45

Il romanzo

➤ Tipologia testuale

La Luna e i falò è un romanzo neorealista. Il neorealismo è la corrente letteraria che Pavese capeggiava, insieme a Elio Vittorini e nonostante le molteplici differenze tra i due scrittori, era il nuovo realismo: ossia un realismo esente da compromessi con l'antico naturalismo, un realismo consapevole di sé come fatto ideale, e anche politico, destinato a saggiare il midollo delle strutture sociali, per trarne fuori un'arte di grande respiro che fosse banco di prova per tutti, autori e pubblico. Egli, fino dai primi versi accettati, *I mari del Sud*, si rifiutò di ricorrere alla contestazione "larvale", all'"angelismo" (come diceva, riferendosi alla letteratura cosiddetta ermetica). Cercò invece nella letteratura americana i larghi spazi, il ritmo, l'aggressività di cui aveva bisogno e - da prima inconsapevolmente - accreditò il suo mito, che ribadì nel *Compagno* (1947) e soprattutto nella *Casa in collina* (apparso in *Prima che il gallo canti*, 1949). Ma *La bella estate* (stesso anno) fa già dubitare del realismo di Pavese: lo spunto di carattere tipicamente esistenziale che sta alla base di almeno due dei tre lunghi racconti compresi sotto questo titolo, ossia il secondo (*Il diavolo sulle colline*) e il terzo (*Tra donne sole*) evidentemente non concorda col nuovo realismo. Questo mette in crisi l'intero sistema neorealistico dal punto di vista ideologico (è necessario ricordare che il

realismo in letteratura come in filosofia presuppone una soluzione positiva del problema esistenziale, cioè della solitudine umana, della ricerca di un orizzonte spirituale, del rapporto non vincolante con l'altro sesso). Fu evidentemente fin d'allora che Cesare Pavese non poteva più considerarsi un "puro" scrittore realista, tanto più che già nel 1947 erano apparsi i Dialoghi con Leucò dove il mito, e quella caratteristica essenziale del mito che è la ripetizione, veniva assunto come il movente stesso dell'interesse culturale e anche dello scrivere. A questo punto Cesare Pavese pubblicò nella primavera del 1950 *La luna e i falò*.

➤ Nascita del romanzo

La circostanza stessa di questo romanzo è assai significativa. Esso nasce da un'autentica collaborazione con Pinolo Scaglione (che nel romanzo sarà l'ex partigiano Nuto). Pinolo riceve nell'estate del '49 molte lettere di Pavese da Torino. Lo scrittore lo invita a chiarirgli avvenimenti del passato e, in modo particolare, i motivi che spingevano certe famiglie di S. Stefano Belbo a chiedere al Comune un trovatello da allevare: un "bastardo". La ragione di questo interesse la spiega poi Pavese nel romanzo: alla famiglia del bastardo veniva corrisposta una certa somma finché il ragazzo, o la ragazza, non fossero in grado di lavorare. Ma il fatto che il protagonista del romanzo - cioè, in non piccola parte, Pavese stesso - si proclami "bastardo" ha un significato profondo: bastardo sta per estraneo e soprattutto sta per un uomo che ha perduto il senso della propria origine. Questo Pavese, identificato col ragazzo Cinto (altro personaggio essenziale del romanzo) e proiettato paurosamente nel buio, è in realtà il Pavese che pochi mesi dopo si toglierà la vita. Davide Lajolo menziona diverse dediche che Pavese indirizzò a Scaglione sui libri che scriveva. L'ultima, scritta su *La luna e i falò* diceva « A Pinolo questo libro - forse l'ultimo che avrò mai scritto - dove si parla di lui - chiedendo scusa delle "invenzioni", da Cesare. »

46

Pinolo non riuscì a capire il significato della dedica che gli fu chiara soltanto dopo il suicidio dello scrittore. Pavese non fu spinto a scrivere da ragioni di tipo sociologico o psicologico. Non mirava all'introspezione né al realismo del racconto. Del resto non ha mai voluto scrivere storie romanzesche, invece lo assillava il tentativo di misurarsi con una tensione stilistica capace di affiancare "blocchi di eventi", la cui polifonia risuonasse come riecheggiamento memoriale e simbolico, più che come ricostruzione obiettiva. Non a caso ne *La luna e i falò* gli "inserti" più deboli sono quelli politici. L'idea di Pavese era ricercare una costruzione narrativa che fosse "il ritmo di ciò che accade", che avesse un suo taglio oggettivo. Ne *La luna e i falò* Pavese cerca un racconto di fatti, anche attraverso un dialogo impassibile e laconico, e un narrare rapido.

➤ Titolo

Il titolo *La luna e i falò* richiama le credenze della popolazione contadina, che, anche dopo anni, dopo la guerra, crede che il risultato positivo o negativo del raccolto sia determinato dalla posizione della luna e dai falò. Il protagonista, prima di partire, credeva a queste superstizioni, pensava e viveva come tutti i contadini del paese. Al suo ritorno a casa, dopo aver fatto fortuna oltreoceano, ormai cresciuto anche intellettualmente, non crede più in queste cose, ma si rende conto che la mentalità contadina non è affatto cambiata, credono ancora alle stesse superstizioni, si comportano ancora allo stesso modo, ma forse capisce anche che la sua vita perde di sapore e di significato senza "la luna" e i "falò".

➤ Romanzo autobiografico ?

Certamente i parallelismi tra il narratore e l'autore Pavese sono più di semplici coincidenze, Cesare Pavese mette nel romanzo molta della sua vita, dei suoi pensieri, della sua insoddisfazione,

probabilmente cerca lui stesso una ragione alla sua vita nel racconto senza però trovarla. Il mito americano, l'adorazione verso questo Paese che spesso lo aveva messo in contrasto con Fenoglio, devoto ammiratore della letteratura e cultura inglese, traspira in molti tratti del romanzo. Molti sono d'accordo nel pensare che questo ultimo capolavoro dell'autore sia come un testamento di Pavese, e che in esso si possano trovare i motivi che lo spinsero al suicidio. Noi ci limitiamo ad analizzare il romanzo sperando in questo modo di trovare, più che il perché della tragica fine dell'autore, i messaggi positivi che ci ha lasciato.

➤ Il protagonista

Nel protagonista, è chiaro fin dalle prime righe il risentimento per la sua esistenza da “bastardo”, priva di origini, di veri legami che lo possano unire (psicologicamente) a dei luoghi. È evidente il tema della ricerca di un'identità chiara e precisa di cui ogni individuo ha bisogno per vivere serenamente. Comunque, lui non troverà mai questa identità, anche se si accorgerà di essere molto legato alle zone collinari nelle quali ha trascorso l'adolescenza. Per accorgersi di tutto ciò ha però dovuto viaggiare a lungo e allontanarsi enormemente da quei luoghi. Anguilla è cambiato molto e la sua situazione si è capovolta: da povero ragazzo alle dipendenze di altri si trova ad essere maturato e soprattutto ricco e abbastanza conosciuto. Lui è molto diverso, ma al contrario, i luoghi sono sempre i medesimi, la cultura contadina è rimasta la stessa con le sue credenze (per esempio quella sulla luna e sui falò), le persone sono altre, ma hanno tutte qualcosa in comune con le generazioni passate.

Anguilla ha molto a cuore Cinto, perché ne capisce le sofferenze, in quanto anche lui le ha vissute a suo tempo. Per esempio, Cinto rimane senza una casa e una famiglia e questo Anguilla l'ha vissuto. Il ragazzino è emarginato e tenuto a distanza per la sua malformazione fisica e anche questo, indirettamente, li accomuna, poiché l'uomo era canzonato per il suo essere “bastardo”. Hanno in comune anche la povertà (per il protagonista rimane solo un ricordo) e un probabile futuro come servitori. Tuttavia, a volte Anguilla lo invidia, perché avrebbe dato qualunque cosa per vedere il mondo dagli occhi del ragazzo, quando Canelli sembrava tutto il mondo. Proprio per questo, Cinto viene affidato a Nuto, che avrà il compito di insegnargli bene un lavoro, in modo che un giorno possa trasferirsi a Genova e tentare di fare fortuna. L'ingenuo Anguilla, da giovane non avrebbe mai immaginato molte delle cose che sarebbero poi accadute e di questo si accorse solo ripensandoci e riflettendoci, una volta adulto e maturato. Quando gran parte dei ricordi belli e vengono a mancare, non si resiste più alla solitudine e all'ostilità della realtà. La disperazione finale non detta ma sottintesa, dà un grande spazio bianco nell'ultima pagina, è quella che prova Anguilla. È la stessa di Pavese che lo porta al suicidio tre mesi dopo alla pubblicazione del libro.

47

➤ Personaggi secondari

Il protagonista, Anguilla, ricorda la sua infanzia, perciò gli avvenimenti si presentano come dei flash, che non consentono una visione chiara e completa delle caratteristiche dei vari personaggi. Fa eccezione Nuto, perché accompagna Anguilla, tornato dall'America, su e giù per le colline, quindi non è presente solamente nel passato del protagonista, ma anche nella contemporaneità.

Nuto: è un amico di Anguilla. Quando erano ragazzi, Nuto, che era maggiore di tre anni, era guardato da tutti con ammirazione, perché sapeva fischiare, suonava la chitarra e il clarino, parlava con i grandi, e *faceva l'occhiolino alle donne*. Per Anguilla, Nuto è sempre stato un punto di riferimento, lo è anche quando ritorna dall'America, perché è l'unica persona che ha ritrovato. Certamente anche Nuto è cambiato, è maturato. Ad esempio, si è sposato e dopo aver suonato per

dieci anni il clarino a tutte le feste di paese, ha abbandonato la musica per dedicarsi al mestiere di falegname.

Nuto è un personaggio molto più complesso degli altri del romanzo: per alcuni aspetti può essere accomunato con gli altri, ad esempio è superstizioso, per altri è molto diverso. Per quanto riguarda la politica, Nuto è un socialista, e per questo motivo litiga spesso con il parroco del paese. Inoltre è un idealista, è convinto che *“il mondo è mal fatto e che bisogna rifarlo”*. Nuto ha un risvolto autobiografico: difatti, come abbiamo accennato, ha molti tratti ricavati dalla figura di Pinolo Scaglione, l'amico d'infanzia di Pavese, partigiano antifascista.

Cinto: è un ragazzo storpio, che abita nel «casotto» della Gaminella. Anguilla lo descrive con mascelle sporgenti e denti radi. Con lui il protagonista ha un rapporto speciale di complicità e affetto, soprattutto perché rivede nel ragazzo se stesso. Questo reciproco affetto è aumentato dal fatto che il ragazzo viene continuamente picchiato del padre che a un certo punto, tenta addirittura di ucciderlo, perdendo la vita nell'incendio della sua abitazione. Cinto è l'unico della sua famiglia che si salva. Anguilla, prima di tornare a Genova, lo affida alle cure di Nuto, sicuro che avrebbe aiutato il ragazzo a crescere come aveva fatto con lui.

Padrino, Virgilia, Angiolina e Giulia: il Padrino e la moglie Virgilia, avevano due figlie: Angiolina e Giulia. Quando Anguilla venne abbandonato sugli scalini del duomo, venne affidato a loro. Anguilla scoprì di essere un “bastardo” solo alla morte di Virgilia.

Sor Matteo, la matrigna, Silvia, Irene e Santa: quando il Padrino lascia il casotto della Gaminella, Anguilla va a lavorare come servitore di Sor Matteo alla Mora. Le tre ragazze, che avevano trascorso una giovinezza spensierata, tra molti corteggiatoti, in tempo di guerra diventano delle spie, delle traditrici, e finiscono con l'essere uccise.

Emilia: è anche lei una serva presso la casa del sor Matteo. È lei che dà al protagonista il soprannome di Anguilla.

Nora, Teresa e Rosanne: sono le donne di Anguilla. Anguilla aveva conosciuto Nora negli Stati Uniti. Non aveva con lei una relazione seria, entrambi sapevano che un giorno lei non lo avrebbe più rivisto. Teresa era di Genova e faceva la cameriera. La ragazza sapeva che Anguilla era un “bastardo”, allora gli domandava sempre come mai non facesse delle ricerche per scoprire chi erano i suoi genitori. Ma lui a queste cose non ci pensava. Rosanne la conobbe in America, era una maestra e veniva da chissà dove. È l'unica delle ragazze di Anguilla di cui abbiamo una descrizione, seppure minima: è bionda e alta. Il suo sogno è andare sulla costa e mettere su un ristorante italiano, con il pergolato e l'uva. Abbandona Anguilla quando si rende conto che lui non vuole partire con lei.

➤ Il narratore

Il romanzo narra la vicenda di un uomo, che parla in prima persona, perciò il narratore è interno. La focalizzazione è interna fissa, poiché è riportato il punto di vista del protagonista di cui durante la lettura non si riesce a scoprire il vero nome, ma solo un soprannome. I fatti sono riportati dal narratore senza alcun ordine logico o cronologico, ma nella sequenza in cui li vive o gli tornano alla mente. Infatti, gli avvenimenti riportati non sono solo quelli della sua vita di adolescente, ma anche quelli che vive nel momento in cui racconta.

➤ Il tempo

Le vicende coprono circa trent'anni, il protagonista, che ha circa quarant'anni, racconta episodi della sua vita, dall'infanzia (circa dieci anni), all'età adulta.

Gli eventi sono riportati dal narratore senza alcun ordine logico o cronologico, ma nella sequenza in cui li vive o gli tornano alla mente. È evidente che la ricostruzione della fabula, estremamente diversa dall'intreccio, è complessa. Il romanzo è montato come un continuo andirivieni tra il piano della contemporaneità e il piano del passato. Memoria e realtà si saldano in maniera inestricabile.

➤ I luoghi

Nel romanzo, si possono identificare due tipi di ambienti ben diversi: le vicende si svolgono, durante l'infanzia del protagonista, sulle colline del Belbo, in età adulta, in America. Anguilla ha trascorso la sua infanzia nella Gaminella, anche se non era il suo paese, non aveva un luogo di provenienza, né un'origine certa e spesso ne soffriva e la desiderava. Lì era vissuto fino a quando il Padrino non aveva più avuto i soldi per abitarci e insieme alla sua famiglia si era poi trasferito a Cossano. Il protagonista, che da allora non rivede più la famiglia adottiva, era stato portato presso un grande podere, la Mora, vicino al paese di Canelli, a fare il contadino.

Nel Nuovo Continente aveva viaggiato a lungo, conosciuto molte persone ed aveva fatto fortuna. Era certo che un giorno sarebbe ritornato al paese dove aveva trascorso la sua infanzia. Ritornò in Italia ed andò a vivere a Genova. Dal 1948 ogni estate si recava a Gaminella, per rivedere i luoghi dove aveva vissuto e per incontrare il suo grande amico Nuto. Insieme parlavano dei vecchi tempi e spesso tornavano nei luoghi dove avevano trascorso la loro giovinezza: le rive del fiume Belbo, i noccioli lì accanto, le colline attorno alla sua casa e le vigne. I luoghi della campagna sono visti come il sedimento di un passato sempre uguale a se stesso, completamente estraneo al movimento della storia.

Il ritorno di Anguilla al paese pone un confronto immediato tra ciò che è restato e su cui è trascorso il tempo e che dovrebbe aver portato cambiamenti. In realtà la storia non ha mutato in nulla il mondo immobile della campagna. Per quanto riguarda la descrizione di questi scenari, bisogna sottolineare la maestria dell'autore che ha saputo dipingere tutto con piccoli tratti, dettagli che creano una visione ampia e indimenticabile. Se nella descrizione dei luoghi natali prevale l'elemento del ricordo, nella descrizione degli scenari americani si respira tutta la grandezza di terre sconfinite e la solitudine dei deserti (non è possibile dimenticare la magia creata nella descrizione delle serate con la fidanzata americana, passate nel ristorante e sui prati tra il canto delle cicale e le stelle che, dice il narratore-autore, "...non erano le mie" (capitolo terzo).

➤ Lo stile

Il protagonista è costretto ad emigrare per motivi politici, in America ha fatto fortuna, ed ora, tornato al paese, rievoca episodi dell'infanzia attraverso rapidi flash back. Il romanzo è montato come un continuo andirivieni tra il piano della contemporaneità e il piano del passato. Memoria e realtà si saldano in maniera inestricabile, l'esplorazione sul passato è condotta con una grande attenzione al "presente".

Cesare Pavese governa con mano sicura un ben definito sistema linguistico. Il suo programma è quello di infondere vitalità ad una lingua letteraria, la cui preziosa ed elegante impopolarità andava riallacciata alla popolarità di un sostrato regionale. Al contrario dei neorealisti Pavese predilige il

dialettismo quasi inavvertito. Gli elementi morfosintattici di maggior rilievo dialettale sono smorzati, l'orientamento verso un italiano parlato è privato di punte estreme. Ogni simulazione di parlato, ogni allusione al dialetto è priva di ostentazioni. Ci si orienta piuttosto verso espressioni tratte dall'italiano regionale piemontese, da un italiano informale-colloquiale.

Egli adotta uno stile semplice, che non cade nel generico, nel facile e nel convenzionale. Il suo ideale era uno stile scarno, disadorno, rapido e netto, privo di fronzoli, e sempre calcolato, sostenuto e sostanzioso. Le strutture sintattiche sono controllate, calcolate anche negli aspetti più minuziosi come la punteggiatura. I toni sono smorzati. Nessuno dei modi appartiene a un registro basso. Infine, molto interessante è la scelta dei nomi dei luoghi: abbondano, compaiono senza avere una vera e propria funzione o qualificazione geografica, ma hanno grandi facoltà evocative e suggestive, servono a ribadire il permanere dell'identico: sono semplicemente dei punti di riferimento.

➤ Il contesto

Le vicende sono ambientate nel secondo dopoguerra, gli anni di una difficile situazione italiana, gli anni di un Paese che a stento cercava di dimenticare gli orrori della guerra e costruire un nuovo futuro, gli anni in cui si gettavano le basi del futuro boom economico, gli anni della fuga di massa verso l'America. Due sono gli elementi caratteristici della cornice che fa da sfondo agli eventi: la povertà del mondo contadino e le conseguenze che la lotta partigiana aveva lasciato in eredità ai territori delle Langhe. Entrambi questi fattori non possono essere considerati come semplice cornice delle vicende, ma certamente sono l'anima stessa del racconto, i fatti non avrebbero senso in un contesto diverso anche a causa di tutte le implicazioni autobiografiche legate alla vita dell'autore. Il mondo contadino è, come si spiega più avanti, il mondo del mito, mondo immutabile al passaggio del tempo (come si accorge il protagonista), pieno di credenze, superstizioni e povertà, ma proprio per questo indispensabile all'autore, senza la luna e i falò il mondo contadino non avrebbe senso e anche la vita di Anguilla sarebbe vuota. Dall'altra parte la Resistenza sembra aver corrotto i luoghi ameni dell'infanzia, ancora ne sono chiari i segni (le cascine distrutte, i cadaveri che si ritrovano...), ma sembra non aver portato quei cambiamenti che Nuto sperava, tant'è vero che agli occhi di Nuto *"...il mondo deve essere ancora cambiato"*. Non è da dimenticare anche lo scenario americano evocato nel romanzo come un posto di sogni e di infinite possibilità. Peccato che l'insoddisfazione faccia cercare al protagonista paesaggi simili a quelli delle Langhe anche nella sterminata pianura americana.

➤ Le tematiche

Nelle prime pagine del libro emerge forte il tema del mito legato all'infanzia, su cui Pavese aveva condotto alcuni studi, rifacendosi alla filosofia di Gian Battista Vico, il quale afferma che la che l'infanzia è l'età in cui si creano i miti. Proprio da quest'affermazione l'autore costruisce la propria idea di mito, che considera un fatto avvenuto una volta per tutte e perciò si riempie di significati e sempre se ne andrà riempiendo perché esso è avvenuto durante l'infanzia, età privilegiata in cui lo si vive inconsapevolmente; quando ci si rende conto di ciò, essa è già passata. Pavese è convinto che la vita ci sradichi dai luoghi e dai miti dell'infanzia, da ciò inevitabilmente deriva la solitudine e la voglia di tornare, alimentata dalla rievocazione costante del mito. La **solitudine** è un tema esistenziale molto forte in Pavese, che non riesce ad adattarsi fino in fondo all'ambiente cittadino e politico che lo circonda. La stessa sensazione di desolazione (cap. XI) provata nell'enorme distesa dell'America porta Anguilla a ricercare le Langhe negli Stati Uniti stessi e non trovandole decide di ritornare. È evidente il tema della **ricerca di un'identità** chiara e precisa di cui ogni individuo ha

bisogno per vivere serenamente. Un altro tema molto ricorrente nell'opera di Pavese è quello della **morte**. Tutte le persone, escluso Nuto, che in quei luoghi rappresentavano il passato del protagonista, erano morte. Anche Irene, che sembrava dovesse diventare un angelo, era morta in modo violento ed era stata una traditrice.

È presente anche il tema del mito americano, che nel dopoguerra era molto forte tra la maggior parte della popolazione. Aspetto fondamentale nel romanzo, lo dice il titolo stesso, è la superstizione: tutto, anche la semina e la raccolta, è legato a credenze e tradizioni popolari.

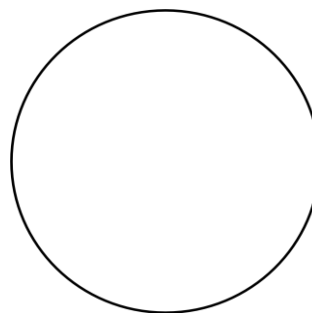
➤ CURIOSITÀ

Opinione di Calvino su “La luna e i falò”

Ogni romanzo di Pavese ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuol dire e che si può dire solo tacendola. Tutt'intorno si compone un tessuto di segni visibili, di parole pronunciate: ciascuno di questi segni ha a sua volta una faccia segreta (un significato polivalente o incomunicabile) che conta più di quella palese, ma il loro vero significato è nella relazione che li lega alla cosa non detta.

La luna e i falò (...) è il romanzo di Pavese più fitto di segni emblematici, di motivi autobiografici. Perfino troppo: come se dal caratteristico modo pavesiano di raccontare, reticente ed ellittico, si dispiegasse a un tratto quella prodigalità di comunicazione e di rappresentazione che permette al racconto di trasformarsi in romanzo (...) [Italo Calvino]

ITALO CALVINO

➤ **Biografia**

Italo Calvino nasce a Santiago de las Vegas, presso l'Avana, il 15 ottobre 1923 e muore di emorragia cerebrale in seguito ad un ictus nella notte fra il 18 e il 19 settembre 1985 in un ospedale di Siena. Nel 1925 la famiglia Calvino fa ritorno in Italia. Nel 1934 Italo comincia a sentirsi diverso dagli altri ragazzi perché non frequenta le lezioni di religione a scuola. Il piacere della lettura gli nasce nel 1935-38, leggendo il primo e il secondo libro della Giungla di Kipling, e leggendo le riviste umoristiche. Tra i 16 e i 20 anni scrive brevi racconti, sognando di diventare uno scrittore di teatro. Fino al 1943 studia in università nella facoltà di Agraria, ma poi si iscrive nel PCI con il fratello sedicenne. Nel 1946 entra in contatto con la casa editrice Einaudi e scrive il suo primo libro, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Nel 1947 si laurea. Nel 1949 viene pubblicato *Ultimo viene il corvo*, una raccolta di numerosi racconti. Nel 1951 scrive *Il visconte dimezzato*, che verrà pubblicato l'anno seguente ottenendo un notevole successo. Nel 1956 appaiono le *Fiabe italiane*, nel 1957 esce il *Barone rampante* e nel 1959 esce il *Cavaliere inesistente*. Nel 1960 raccoglie la trilogia araldica nel volume dei *Nostri antenati*. Nel 1969, nel volume *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York* appare *Il castello dei destini incrociati*. L'anno seguente esce il volume *Gli amori difficili*. Nel 1972 pubblica *Le città invisibili*, e nel 1973 appare *Il castello dei destini incrociati*.

52

TITOLO: “Il sentiero dei nidi di ragno”.

AUTORE: Italo Calvino

CASA EDITRICE: Arnoldo Mondadori.

CITTA': Verona.

GENERE: romanzo storico

“IL SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO”➤ **Il titolo**

Il titolo sembra abbastanza strano e particolare per un romanzo sulla resistenza e al contrario contribuisce a dare un tono favoleggiante alla storia. Il sentiero dei nidi di ragno è un luogo simbolico: i ragni non fanno i nidi, nessuno vede le tane dei ragni, ma Pin conosce proprio il posto dove questa magia si compie, ed è un luogo segreto, inviolabile della cui conoscenza nessuno è degno abbastanza. Questo è il posto che per Pin incarna la sua necessità di vivere la fanciullezza, il luogo segreto dove il bambino può sentirsi al sicuro il luogo magico e incorrotto dove nascondere la pistola “magica”, il luogo dove Pin riesce ad essere a tutti gli effetti bambino. Ma la guerra porta la distruzione anche in questo paradiso perduto che il giovane partigiano disertore Pelle distrugge nella foga di trovare la P38: è la realtà, la guerra che impedisce a Pin di essere un bambino e che sconvolge le leggi della vita. Per fortuna ci sarà Cugino che ritroverà Pin proprio in questo luogo, e dandogli l'affetto che ha sempre cercato lo saprà consolare, e gli darà la speranza di rivedere un giorno il suo posto segreto bello e incorrotto come era prima, la speranza cioè di poter ritornare a vivere la sua vita di bambino.

Calvino scrisse *Il sentiero dei nidi di ragno* nel 1946, giovane scrittore alle prime armi e con esperienza diretta della Resistenza, un romanzo che fu portato inaspettatamente al successo da quella che lui stesso avrebbe definito «**l'esplosione letteraria**» del secondo dopoguerra, «**prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo**», la pulsione irrefrenabile a dire, a raccontare, a illustrare gli anni della lotta silenziosa, della paura, della morte e anche del disinganno. E' una pulsione tanto forte da sopraffare anche la volontà artistica dei singoli autori, il loro stile, il timbro, le scelte narrative, tanto che ciò che rimane di quegli anni è soprattutto «**la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte**», perché «**la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare e informare, quanto in quelle di esprimere**» (dalla Prefazione all'edizione 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*). Il prorompente prevalere della vita sull'arte, insomma.

Nel *Sentiero dei nidi di ragno* possiamo riscontrare elementi di Neorealismo, che non fu una scuola ma «**un insieme di voci periferiche**», il modello dei **Malavoglia**, seguito, ma nello stesso tempo tenuto a distanza, perché quel nuovo realismo, che prorompe dalle ferite della storia insieme al sangue e alle lacrime, doveva essere «**il più possibile distante dal naturalismo**». E poi esisteva il problema, così peculiarmente italiano, di scegliere una lingua per parlare a tutti, senza perdere il ricco tesoro espressivo dei dialetti; e ancora la presenza nell'immaginario collettivo del **mito dell'America**, un sogno lontano, la chimera di un mondo desiderato e insieme temuto, perché ancora in gran parte ignoto.

Riscontriamo inoltre un qualcosa in più, che rende *Il sentiero dei nidi di ragno* un romanzo particolare, quasi unico nella tradizione letteraria italiana. È «**lo sguardo dal basso**»: la guerra è raccontata attraverso lo sguardo trasognato e dispettoso di un bambino, che vede il mondo con l'asciutta chiarezza di una macchina fotografica, non per una raggiunta consapevolezza di stile, ma perché non possiede ancora gli strumenti etici con cui gli adulti distinguono il bene dal male, scegliendo poi, quasi sempre, la seconda alternativa.

53

Calvino si è volontariamente scelta una posizione minore, secondaria, da cui osservare di scorcio i movimenti tumultuosi e a volte incomprensibili della **Storia Grande**; lo scrittore dà voce a un protagonista che rappresenta, come lui stesso dice, «**un'immagine di regressione**». Ma quello che rimane dalla lettura del *Sentiero* non è il complesso d'inferiorità del borghese Calvino dinanzi alla durezza di una scelta storica che non ammette incertezze; l'infanzia agra e selvaggia di Pin va oltre il valore puramente metaforico. Nella letteratura italiana la storia non era mai stata filtrata dallo sguardo spietato e indifeso di un bambino ed è in questo aspetto, piuttosto che in una vaga simbologia sociale, che troviamo il valore più profondo del romanzo.

Pin osserva dal suo mondo fiabesco di «**bambino vecchio**» le esistenze misteriose e ingarbugliate dei grandi: a volte sono gli amplessi animaleschi della sorella, che Pin spia con «**occhi come punte di spillo**» dal ripostiglio stretto e scuro che è la sua camera, a volte sono parole oscure e affascinanti (GAP, troschista, STEN, SIM) alle quali il bambino attribuisce significati favolosi, a volte è l'umanità storta e rabberciata del distaccamento del *Dritto*. E tutto questo è la **Storia**, ma Pin non lo sa, non sa ancora cosa sia la storia, quest'oggetto incomprensibile che nei suoi sogni di bambino prende la forma di una pistola, una P38 rubata a un ufficiale tedesco, uno degli amanti di sua sorella. La pistola diventa allora l'oggetto magico delle favole, è l'anello che rende invisibili, è *l'Olifante di Orlando*, la bacchetta magica che permette a Pin di entrare nel mondo favoloso dei grandi. Pin è un personaggio di confine, sospeso tra un'infanzia che non gli è mai appartenuta e un mondo adulto ancora lontano ed estraneo, ma che tuttavia lo attrae, perché sente che lì forse potrà avere un'occasione di riscatto, potrà trovare l'amico, il compagno, l'anima con cui condividere il castello di sogni e segreti su cui poggia la sua piccola vita di picaro senza affetti.

In questa sua ricerca sconclusionata, senza guide e senza direzioni preordinate, Pin diventa a volte un inconsapevole moralista: guarda gli adulti con i suoi occhi vuoti di esperienza e da questa osservazione sa trarre una saggezza tutta sua, che lo rende ancora più solo, ancora più in bilico tra desiderio, rabbia e paura. L'unico gioco a contare in questo momento è la guerra e anche Pin vuole parteciparvi, con la cieca cocciutaggine del bimbo che non vuole rimanere da solo nell'angolo del cortile, che vuole anche lui far parte della banda. Ma è un gioco duro e difficile e le regole molto spesso sfuggono a Pin: non capisce i comportamenti e le reazioni di questi uomini, un po' delinquenti, un po' *clown*, che si trovano, riuniti in un bosco come i personaggi di una fiaba dei Grimm, a recitare il dramma della **Storia** ognuno a modo suo, senza che ci sia un regista a dare un senso al tutto. Anche Pin prova a ritagliarsi un suo ruolo, nel modo che conosce meglio: quello del monello beffardo, senza vergogna, senza peli sulla lingua, che con i suoi scherzi spazza via sia le maschere sia le ipocrisie degli adulti.

Ma anche la sua è una maschera, anche Pin ha un vuoto, un dolore segreto da nascondere. Sotto la scorza di scugnizzo buffo e vivace, il desiderio profondo è la pace, la purezza, quelle che la **Storia** non può, né potrà mai dare e che allora Pin cerca nella natura, lontano dal «contagio del peloso e ambiguo carnaio del genere umano». È una natura roussoviana, libera, selvatica e incontaminata. Il mondo immobile e incantato del sentiero dei nidi di ragno, che solo Pin conosce, e che rivelerà solo al suo grande **Amico**, quando finalmente lo incontrerà: ma nel frattempo il bambino trasporta anche lì il suo bagaglio di sofferenze e crudeltà e da vittima dei grandi si trasforma in carnefice delle creature di fossi e prati. «Chissà che cosa succederebbe a sparare a una rana», si domanda, «forse resterebbe solo una bava verde schizzata su qualche pietra»; e poi infilza i ragni su lunghi stecchi per osservarli con gelida attenzione, «un piccolo ragno nero, con dei disegnetti grigi come sui vestiti d'estate delle vecchie bigotte»; e ancora i grilli, con la loro «assurda faccia di cavallo verde»: li taglia a pezzi per fare «strani mosaici con le zampe su una pietra liscia».

Non è una natura idillica, quella che fa da teatro alle scorribande di Pin: è una macello, un laboratorio di piccoli orrori, un teatrino gotico dove Pin mette in scena la lezione imparata suo malgrado dalla **Storia**: che esistono, sempre e ovunque, i forti e i deboli e sempre e ovunque i forti hanno la meglio. Anche se a volte sembra volerne dubitare, questa è l'amara saggezza raggiunta nel corso della sua minuscola vita. Come quando il **Dritto** gli ordina di seppellire il falchetto morto di uno dei partigiani: «Verrebbe voglia di buttare il falchetto nella grande aria della vallata e vederlo aprire le ali, e alzarsi a volo, fare un giro sulla sua testa e poi partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro, camminando per monti e per pianure, fino a un paese incantato in cui tutti siano buoni. Invece Pin depone il falchetto nella fossa e fa franare la terra sopra, con il calcio della zappa».

Troverà il suo **Amico**, Pin e lo troverà proprio nel mondo dei grandi: **Cugino**, con il suo mantello scuro e le mani grandi, che sembrano di pane, le poche parole brusche e il peso di un grande dolore sulle spalle. E' un altro tradito dalla vita, che trova nella guerra un senso, un'alternativa, uno scopo per vivere. Egli, alla fine del romanzo, sarà incaricato di uccidere la sorella di Pin che fa la spia per i tedeschi. Ma Pin non lo capirà, Pin non riesce a decifrare la **Storia** nei suoi significati profondi: per il bambino essa rimane un geroglifico, un enigma, uno scarabocchio sulla superficie, come quegli strani mosaici fatti di zampe di grillo, come gli schizzi verdi di rana spiacciata su un sasso. Conta solo aver trovato l'**Amico**, e solo in ragione di questo umile affetto umano *Il sentiero dei nidi di ragno* può chiudersi con un'immagine di speranza. «E continuarono a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano.»

➤ **I personaggi**

Le descrizioni dei personaggi sono prese direttamente dal testo di Calvino e risentono quindi del punto di vista di Pin. Tutti i personaggi hanno una rapida caratterizzazione esteriore fatta di brevi flash, piccoli particolari fisici che sembrano riproporre il modo di ragionare di un bambino che ricorda di una persona solo ciò che lo ha incuriosito o colpito di più. Una caratteristica che li accomuna tutti è il fatto di essere identificati non con il nome proprio ma con il soprannome, fatto che sempre di più li fa assomigliare ai personaggi di una favola. L'impressione che si ricava dalla loro caratterizzazione interiore è ancora una volta quella di essere alle prese con i ricordi di un bambino, che non giudica le persone ma ne resta sempre meravigliato o in positivo o in negativo, i personaggi sono tutti gli abitanti di un mondo fiabesco e con le loro azioni tanto incomprensibili fanno quella che è per Pin la Storia.

➤ **I ruoli.**

Per primo troviamo Pin, il protagonista del romanzo. E' un ragazzo la cui unica colpa è di essere forse troppo maturo per la sua età, costretto a crescere a causa della vita che conduce, ma in fondo è ancora un bambino che cerca un amico al quale confidare i suoi segreti. Ama mettersi in mostra con gli adulti, parlando di sua sorella e prendendoli in giro. E', però, troppo piccolo per stare con loro e così, quando anche loro gli voltano le spalle, si trova da solo. Gli piace sognare ed è rimasto affascinato dalla figura di Comitato: "Il primo impulso sarebbe di cercare quell'uomo, quello che chiamano comitato e dargli la pistola: ora è l'unica persona che Pin sente di rispettare, anche se prima, così zitto e serio, gli ispirava diffidenza. Ma adesso è l'unico che potrebbe comprenderlo, ammirarlo per il suo gesto, e forse lo prenderebbe con sé a far la guerra contro i tedeschi, loro due soli, armati di pistola, appostati agli angoli delle vie. Ma Comitato chissà dov'è adesso: non si può chiedere in giro, nessuno l'aveva mai visto prima".

55

➤ **Il protagonista.**

Pin dunque è il protagonista del romanzo, un bambino orfano di entrambi i genitori, allevato dalla sorella prostituta, abbandonato perciò a se stesso e libero di fare sempre ciò che vuole; è il garzone del ciabattino Pietromagro, ma non si reca mai al lavoro preferendo girare per il paese. La sera solitamente va all'osteria dove degli uomini gli offrono da bere e gli chiedono di cantare con la sua voce rauca, da bambino vecchio. Pur sentendo questi uomini a lui più vicini dei "mocciosetti" della sua età, tra loro si sente sempre escluso, di troppo ed essi gli sembrano misteriosi, ambigui "con quella loro fissa di donne e di armi". Pin è molto influenzato dal mondo degli adulti, dai loro vizi di cui scherza, ma che non comprende del tutto. Quando la storia ha inizio, Pin è un ragazzino scanzonato; preferisce andare in giro piuttosto che lavorare, in apparenza è molto sicuro di sé (si capisce dal fatto che non si fa problemi a intromettersi nei fatti altrui e a raccontarli), ma in realtà è pieno di dubbi e di complessi, perché ha una personalità ancora in formazione e in mancanza di una guida stabile (come potrebbero essere stati dei genitori) non riesce a capire come effettivamente funzioni la realtà; all'occorrenza è eccessivamente sfacciato, non si ferma nei suoi scherzi neanche quando capisce di aver esagerato e per questo motivo molti hanno paura di quello che lui potrebbe dire. Nel corso del romanzo vive una serie di esperienze che lo fanno maturare, finché non diventerà un "adulto". Il furto della pistola per conto degli uomini dell'osteria lo renderà per la prima volta cosciente di aver commesso un'azione sbagliata; ciò comporterà una serie di reazioni a catena.

Dopo aver nascosto l'arma dove i ragni fanno le tane, viene portato in carcere dove conoscerà il giovane partigiano Lupo Rosso, che lo aiuterà a evadere, ma lo lascerà quasi subito solo, finché non incontrerà Cugino. Questo lo condurrà con sé all'accampamento dei partigiani capitanati dal Dritto.

Qui diventerà tutti gli uomini con i suoi scherzi e le sue canzoni come faceva in paese. Vivrà anche delle esperienze, quali l'uccisione di un compagno e quella di due soldati tedeschi, che gli fanno toccare da vicino la morte, il tradimento di Pelle, che lo metterà a contatto con l'egoismo umano. L'ascoltare le diverse esperienze dei compagni lo renderà conscio di diverse realtà, l'assistere in disparte ad una battaglia gli farà provare la gioia di aver vinto il nemico, l'uccisione del corvo di Mancino da parte dello stesso farà capire al bambino che spesso la crudeltà umana supera gli affetti.

Tutto ciò andrà avanti fino a quando non si sentirà costretto a fuggire a causa di battute troppo pesanti nei confronti del capo, di Giglia e Mancino. In conclusione, quando, dopo il lungo periodo passato con i partigiani, torna a casa, scopre che la sorella si è fidanzata con un tedesco, si trova per questo motivo a pensare male di lei: in questo momento ritrova la sua città deserta (a causa delle retate fasciste) e quindi completamente cambiata, tanto da non riconoscerla più come sua. Il romanzo si concluderà infine con il ritorno al sentiero dei nidi di ragno, stavolta però non solo, ma con Cugino, il Grande Amico da tanto tempo cercato. Tutta la vicenda è centrata intorno a Pin, alla sua solitudine e alla sua continua ricerca di un Grande Amico con cui condividere gioie e dolori, a cui poter mostrare dove fanno i nidi i ragni e a cui ciò interessi più delle donne.

Del suo aspetto fisico ci sono forniti pochi dati: sappiamo che è di corporatura esile e che "le lentiggini gli divorano la faccia come uno sciame di vespe". Anche sulla sua età sappiamo ben poco, è un ragazzino, ma non sappiamo quanti anni ha. Tuttavia dai non molti indizi possiamo formulare un'ipotesi: quando viene portato in carcere, gli viene offerto di diventare balilla per non essere imprigionato. Poiché l'età dei balilla era compresa tra gli undici e i quattordici anni, siamo sicuri che egli sia in quella fascia d'età. Pin ha nella sua esistenza di personaggio una duplice importante funzione: da una parte è la macchina da presa che con gli occhi di un bambino vecchio osserva le strane e misteriose vicende dei grandi, dall'altra è lui stesso una maschera, perché con la sua vita da ragazzino senza famiglia, che sta con i grandi, nasconde un profondo bisogno di affetto e di una amicizia vera per poter condividere il segreto del posto dove i ragni fanno i nidi, condividere cioè la sua fanciullezza. Pin osserva il mondo dei grandi: a volte è la sorella, che Pin spia con «occhi come punte di spillo» dal ripostiglio stretto e scuro che è la sua camera, a volte sono parole oscure e affascinanti (GAP, troschista, STEN, SIM) alle quali il bambino attribuisce significati favolosi, a volte è l'umanità storta e ben poco eroica del distacco del Dritto.

56

Come in una favola (perché questa dopo tutto è una storia di una favolosa realtà) la pistola diventa l'oggetto magico, è la scarpetta di Cenerentola, l'anello che rende invisibili, la bacchetta magica che permette a Pin di entrare nel mondo favoloso dei grandi. In questo mondo tanto strano Pin deve affrontare la guerra, che è nei suoi occhi un grande gioco, al quale vuole partecipare come fanno i bambini quando si impuntano su qualcosa. Ma è un gioco troppo difficile e pericoloso del quale lui non può far parte, si accontenta allora di osservare da fuori lo strano comportamento di quelle strane e fantastiche caricature di uomini che popolavano la foresta proprio come delle creature magiche o degli elfi. Il suo ruolo sarà allora quello al quale è più abituato, sarà il moccioso dell'osteria che canta canzonacce, impreca senza un attimo di pausa e si diverte a prendere in giro i grandi.

Pin è in questo senso la bocca della verità: i suoi occhi da bambino spesso gli permettono di cogliere la realtà così come è, vera e reale, e la sua posizione privilegiata di ragazzino-mascotte lo trasformano in un inconsapevole moralista che per canzonare gli altri non fa altro che dire la verità che inconsciamente percepisce. Nulla è più distorto della verità in una guerra, sembra dirci Calvino, e nulla può fare imbestialire di più della presa di coscienza di quella verità. Pin non capisce tante cose del mondo dei grandi, ne sono un esempio le parole che usa ma che non conosce, ma riesce a leggere nell'anima delle persone grazie a quella piccola parte di purezza che conserva ancora nel suo cuore di bambino.

Ma anche questa è in fondo una maschera, Pin gioca la parte del ragazzino strafottente e scanzonato ma in realtà in ogni sua esperienza cerca di colmare il suo vuoto di affetto, di amicizia, di sentimenti veri, il suo bisogno di una carezza, il suo bisogno di essere quello che è: un bambino.

➤ **Aiutanti.**

Cugino è descritto come una specie di orco terribile e buono, un omone dai baffi spioventi e rossicci, occhi azzurri, sdentato e con il naso un po' schiacciato. Porta uno strano cappello di lana con il bordo ricamato ed un pon-pon in cima. La mano che ripetutamente tende a Pin è grandissima, calda e soffice, sembra fatta di pane, eppure è capace di uccidere senza incertezze. Alla fine giustizierà anche la sorella prostituta di Pin per la sua collaborazione con i fascisti. E' una persona un po' scontroso e solitaria; gira spesso da solo, ma è generoso e coraggioso. Pensa fermamente che la causa della guerra siano le donne e si lamenta sempre, sembra che lui solo sappia quanto la guerra sia faticosa; Cugino è più noioso di Mancino quando si mette a raccontare la sua storia sulle donne, ma si capisce che non vuole convincere nessuno e si lagna per conto suo. Racconta di aver attraversato l'Albania, la Grecia, la Francia e l'Africa e di aver fatto ottantatré mesi di militare negli alpini. Possiamo capire l'origine del suo odio per le donne quando lui, nel raccontare la sua storia, dice di aver avuto una moglie che, mentre lui era in guerra, lo tradiva con altri uomini ricevendo in cambio denaro. Cugino è un uomo che preferisce restare amico di tutti, ma non parla mai dietro le spalle e dice tutto senza peli sulla lingua. Pin si affeziona moltissimo a Cugino, sin dal giorno del loro primo incontro e permette solo a lui di entrare in quel luogo magico che è per lui il sentiero dei nidi di ragno.

Lupo Rosso: è un giovane partigiano di sedici anni noto per le sue scorriere e per i colpi che fa incassare ai fascisti. E' di idee comuniste, o meglio, come tiene a precisare, leninista. Prima di entrare nella brigata del Biondo, ha lavorato come meccanico alla Todt, per imparare come funzionassero le armi da fuoco, da sempre sua grande passione. Cambia identità dopo l'esplosione di un ponte della ferrovia in cui non si sa più niente del meccanico; da allora diventa per tutti Lupo Rosso, il solo nome *Lupo* non gli piaceva perché considerava quell'animale un simbolo fascista, e allora si fece aggiungere *Rosso*, colore tipico del comunismo. Pin entra in contatto con lui quando viene messo in carcere: stanno aspettando il rancio e il giovane protagonista lo riconosce: dopo un breve colloquio, Lupo Rosso gli offre la minestra, perché è tisico (e quindi sputa sangue) a causa delle troppe percosse ricevute dalle squadracce fasciste e quindi non può mangiare. Pin ha una grande stima di lui, perché non gli interessano le donne e perché lo tratta come un bambino; questo a lui piace. Lupo Rosso non è simpatico, quando parla ha quasi lo stesso tono dei fascisti che interrogano e c'è qualcosa in lui che lo fa apparire inaffidabile. E' l'unico personaggio di cui viene detta con precisione l'età; fisicamente ci viene detto che Lupo Rosso è un ragazzo grande e grosso, con la faccia livida e i capelli rasi sotto un cappello a visiera.

57

Kim il Commissario : A lui è dedicato il libro e un intero capitolo lo vede al centro della narrazione. E' uno studente di medicina con il progetto di diventare psichiatra: tutto infatti per lui deve essere logico, negli uomini così come nella storia. Per il suo enorme bisogno di sicurezza sulle cause e sugli effetti e di logica ha scelto la facoltà di medicina, perché la spiegazione di tutto sta nelle cellule in moto e non nella filosofia. Tuttavia è pieno di umanità: lo si nota da come parla agli uomini della brigata, da come spiega, o tenta di spiegare, a Ferriera quel furore che è in tutti noi, innato, per cui tutti combattono, dai fascisti, ai partigiani, agli intellettuali, agli operai, ai contadini. Inoltre, benché nel parlare con gli uomini si dimostri chiaro e logico, quando è solo i fatti gli appaiono misteriosi e magici, la vita umana miracolosa; inoltre non si sente sereno, forse perché non sa di preciso che cosa vuole, perché combatte, mentre capisce appieno per che cosa combatte ciascuno degli uomini del Dritto, perché combatte Pin, perché combatte Pelle, persino perché

combatte Ferriera. Il nome di battaglia del personaggio, Kim, è quello del protagonista dall'omonimo romanzo di Kipling. Calvino stabilisce con lui un rapporto di immedesimazione. Questo personaggio è il riflesso di Kim, intellettuale borghese che vive e sperimenta la contraddizione di chi mette in discussione per la prima volta la propria posizione. Kim è un pi anche Pin, ma reso più consapevole dalla forza dell'intelligenza, i due personaggi sono accomunati da una stessa natura problematica ed egocentrica, dilaniata da dilemmi senza risposta.

➤ **Le comparse:**

- 1) **Pietromagro**, il padrone di Pin, che lavora con lui riparando scarpe. Passa metà della sua vita in galera, e si incontrerà con Pin nel comando dei fascisti.
- 2) La **“Nera di Carruggio Lungo”**, sorella di Pin, è una prostituta, che ha allevato Pin fin dalla prima infanzia, anche prima della scomparsa dei loro genitori, perché la madre non li curava. Ci viene detto che il letto nella camera di Rina (questo è il suo vero nome) era sempre sfatto, che lasciava sempre tutto in disordine e che non teneva pulita e in ordine le misere stanze dove vivevano. Ci è data un'ampia descrizione fisica che connota negativamente la sua figura: ha i capelli neri, la faccia lunga quasi equina e i peli le invadono le gambe e le ascelle, dandole l'aspetto di una scimmia agli occhi di Pin. Non è particolarmente amorevole nei confronti del fratello; spesso lo picchia e non si cura mai di sapere dove sia durante la giornata, mentre la sera, quando lei riceve i suoi clienti, non si accorge quasi se il bambino sia o meno in casa. Caratterialmente si dimostra egoista ed opportunist; dopo la fuga del fratello sarà vista al braccio di un soldato tedesco, per essere al sicuro dalle retate fasciste (che decimavano gli abitanti della città) e per condurre una vita agiata, in una dimora più comoda e con dei bei vestiti. Nei boschi sulle montagne dell'entroterra ligure, come gli elfi dei boschi, troviamo invece i partigiani. Bella e favolosa come sempre è la descrizione dei partigiani che ci dà Calvino nel quinto capitolo “...possono sembrare anche dei soldati, una compagnia di soldati che si sia smarrita durante una guerra di tanti anni fa, e sia rimasta a vagare per le foreste, senza più trovare la via del ritorno, con le divise a brandelli, le scarpe a pezzi, i capelli e le barbe incolte, con le armi che ormai servono solo a uccidere gli animali selvatici...”.
- 3) I partigiani di Calvino non sono certo degli eroi, degli uomini onesti, e questa scelta di Calvino viene giustificata sia come polemica ai benpensanti che tanto dissero ma che poco fecero di concreto, sia perché Calvino non vuole imitare la letteratura dei grandi eroi.
- 4) **Frick**, è un marinaio tedesco originario di Amburgo, paese assediato dalla guerra e dove vivono sua moglie ed i suoi bambini. Ha un temperamento tipicamente meridionale sebbene sia nato nelle terre del Mare del Nord; questo lo porta ad affezionarsi in modo inusuale alle prostitute dei paesi occupati. Una di queste è la sorella di Pin che lo aveva come cliente fisso ogni qual volta venisse a trovarsi nei paraggi. Ha una faccia senza contorno rasa fino alle tempie. A lui Pin ruba la pistola.
- 5) **Gian l'Autista**, il primo a dare segni di ribellione contro i tedeschi con riferimenti alle sue avventure in Croazia.
- 6) **Mancino** è il cuoco del distretto partigiano. E' un uomo anziano, con un giubbotto da marinaio e con un cappuccio di pelo di coniglio sulla testa calva; Pin crede che sia uno gnomo che abita in una casetta in mezzo al bosco. L'appellativo "Mancino" fa probabilmente riferimento all'estremismo del personaggio. Porta sempre con sé Babeuf, un piccolo falco che è la mascotte del distaccamento. Il nome del falchetto è simbolico: Babeuf fu infatti il primo rivoluzionario in senso moderno, insorse contro il Terrore Bianco durante la Rivoluzione Francese difendendo teorie politiche che si avvicinavano al moderno comunismo, il suo nome costituì un simbolo della guerra partigiana.
- 7) **Giglia** è la moglie di Mancino: è una donna molto bella e dagli occhi verdi. Accoglie Pin come un figlio ma di fare la madre proprio non era capace, nelle sue azioni “materne” era mossa più

Materiale sistemato e prodotto dal prof. Mario Bruselli ad uso interno.

dalla compassione che dall'affetto. E' una donna ancora giovane sebbene un po' sfiorita e svolge nel romanzo un ruolo negativo, è, come tutte le donne negli occhi di Pin, oltre che incapace di sentimenti materni, infedele al marito, è infatti l'amante del Dritto con lui tradisce il marito ogni volta che va in spedizione.

- 8) **Babeuf**, il falchetto di Mancino, sempre appollaiato sulla sua spalla.
- 9) **Dritto**, è un giovane molto magro, figlio di meridionali emigrati, con un finto sorriso sulle labbra, uno strano movimento delle narici e palpebre abbassate dalle lunghe ciglia. Di professione faceva il cameriere; a lui piaceva fare questo lavoro, ma avrebbe preferito stare tutto l'anno sdraiato al sole. Invece ha una furia che lo tiene sempre in moto e gli mette addosso una grande passione per le armi. Al comando di brigata hanno delle prevenzioni contro di lui, poichè sono arrivate informazioni poco buone sul suo conto dal comitato; nelle azioni di guerra infatti vuole sempre "fare di testa sua" e ama molto comandare e poco dare l'esempio. Però, quando vuole, è molto coraggioso ed è per questo che gli hanno affidato quel distaccamento, su cui non si può fare gran affidamento e serve per tenere isolati degli uomini che potrebbero rovinare gli altri. Quando è venuto a saperlo, il Dritto si è sentito offeso e da quel momento cominciò a passare le giornate sdraiato sul letto nel casolare, con le braccia sotto la testa e le lunghe ciglia abbassate sugli occhi. Il Dritto dice di essere malato e vuole ritirarsi dal comando del distaccamento. La sua lettura preferita è "Il conte di Montecristo", romanzo che narra la storia di un uomo che evaso di prigione, dato per morto, cambia la sua identità e restando nell'ombra rovina coloro che lo avevano fatto condannare; probabilmente il Dritto si è trovato tradito dalla vita e cerca di ritrovare un riscatto con la guerra.
- 10) **Zena il Lungo** detto **Berretta-di-Legno**, e "labbra di bue": questi appellativi riflettono l'eccessiva pigrizia del personaggio; il genovese infatti passa giornate intere senza uscire dall'accampamento e sdraiato sul fieno legge un libro intitolato "Supergiallo" al chiarore di un piccolo lume ad olio. E' capace di portarsi il libro anche durante le azioni di guerra e di continuare a leggerlo seduto sul serbatoio del mitragliatore mentre aspetta l'arrivo dei tedeschi. Le sue storie preferite sono racconti di uomini che spariscono in misteriosi quartieri cinesi. E' sempre l'ultimo a prendere sonno; soffiando sul lumino chiude la pagina del libro e si addormenta con la guancia sulla copertina.
- 11) **Pelle**, è un ragazzo gracile, sempre raffreddato, con dei piccoli baffi sopra le labbra sbavate dall'arsura. Si vanta di conoscere ogni più piccolo nascondiglio del bosco; ha due passioni che lo "divorano": le armi e le donne. E' un giovane che ha girato tutta l'Italia con i campeggi e le marce degli avanguardisti ed ha sempre maneggiato le armi. E' stato persino nelle case di tolleranza di tutte le città, pur non avendo l'età prescritta. Pelle alcune volte va in città e quando torna è sempre carico di armi: riesce a scoprire dove sono nascoste e rischia ogni volta di farsi prendere pur di aumentare il suo armamento. Non è un buon compagno, Pelle era entrato nella Brigata Nera, solo per avere un mitra, pretendeva il diritto di proprietà su ogni arma che aveva procurato, non permettendo ai suoi compagni di usarle. Scommette con Pin che riuscirà a rubargli la P38 che lui aveva nascosto nel sentiero dei nidi di ragno; dopo essere riuscito nella sua scommessa tradisce i partigiani alleandosi con le Brigate Nere, ma a sua volta verrà giustiziato da una spedizione di partigiani in incognito alla quale partecipò anche Lupo Rosso
- 12) **Duca, Marchese, Conte e Barone**, i quattro cognati calabresi che fanno banda un po' da loro, andando a compiere "missioni punitive" nei confronti dei tedeschi: sono venuti dal paese per sposare quattro sorelle emigrate da quelle parti, e stanno sempre per conto loro sotto la guida di Duca che è il più anziano e si fa rispettare. Duca ha un berretto tondo di pelo, abbassato su uno zigomo e baffi dritti sulla faccia fiera; porta sempre con sé una pistola molto grande che utilizza quando qualcuno lo contraddice. Prima di entrare nella brigata, faceva il macellaio clandestino e continua a fare questo mestiere quando c'è bisogno di aiuto in cucina. Marchese ha la faccia spugnosa e la fronte occupata dai capelli; è l'unico dei quattro che perde la vita durante un combattimento contro i tedeschi. Conte è un uomo magro e molto alto ed è sempre malinconico;

Barone, il più giovane, ha un grande cappello nero e un occhio strabico, porta con sé la medaglietta della Madonna appesa all'occhiello. Spesso i quattro cognati vanno a valle verso le coltivazioni di garofano, dove vivono le sorelle loro spose. In questo luogo sono coinvolti in duelli misteriosi con le brigate nere, come se facessero una guerra per conto loro per antiche rivalità familiari.

- 13) **Ferriera**, è un operaio nato in montagna, e per questo il suo modo di fare è schietto e limpido, a volte un po' freddo come quello di tutti i montanari. Avendo lavorato per anni nella fabbrica, è convinto che tutto debba muoversi con perfezione e regolarità, come in una macchina. Entra in scena nel libro quando deve annunciare la battaglia insieme a Kim. A differenza di quest'ultimo, sostiene che nello squadrone del Dritto, siano stati raggruppati gli uomini che valgono meno e vorrebbe dividerlo. Poco ci viene detto del suo aspetto fisico: di lui sappiamo soltanto che porta una barba bionda.
- 14) **Miscèl il Francese**, il barista dell'osteria che poi entrerà a far parte delle brigate nere, Pascà, Giraffa;
- 15) **Carabiniere** è un altro partigiano della Brigata del Dritto; il suo nome allude al precedente mestiere da lui svolto. È considerato più ignorante di Duca e più pigro di Zena il Lungo. Fu suo padre ad arruolarlo nei Carabinieri, dopo aver visto che era incapace come contadino (la polemica contro i Carabinieri prende qui dei toni simili ad una classica barzelletta). Ascoltato il consiglio del padre, si arruolò e prestò servizio nelle città e nelle campagne senza mai capire quello che gli facevano fare. Dopo l'inizio della guerra il suo compito era diventato quello di arrestare i genitori dei disertori, finché un giorno, quando venne a sapere che lo dovevano portare in Germania perché dicevano che credeva nel re, lui scappò. I partigiani in un primo momento volevano vendetta per via di quei genitori arrestati, poi capirono che Carabiniere non aveva fatto ciò con cattiveria, ma solo perché lo avevano obbligato e lui, forse, non capiva la gravità delle sue azioni; decisero quindi di arruolarlo nel distretto del Dritto, poiché era stato rifiutato negli altri dipartimenti.

➤ Il narratore

“...ma credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale. A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...”.

Il giovane Calvino un po' intimorito dalla materia che si trovava a trattare e del ruolo sociale che poteva rivestire e un po' come fece Umberto Eco quando nel *Nome della rosa* creò una serie di manoscritti e falsi autori in un sistema di scatole cinesi per pararsi le spalle e rompere l'impatto di una narrazione diretta, decide di prendere il **punto di vista di un bambino**. Con gli occhi non proprio innocenti di Pin, vengono narrate le vicende da un narratore che si mantiene il più possibile **oggettivo**. Il narratore assume un ruolo particolare fino ad annullarsi completamente nel personaggio di Pin ma continuando a mantenere le caratteristiche tipiche di un narratore esterno come l'**onniscienza**. Lo sguardo di Pin è uno sguardo che viene dal basso e questo porta con sé implicazioni non secondarie: la guerra è raccontata attraverso lo sguardo limpido e dispettoso di un bambino che vede il mondo con la schiettezza di un'immagine scattata da una macchina fotografica, non perché ne sia consapevole ma perché non possiede la capacità di distinguere il bene dal male.

L'oggettività, d'altra parte, garantisce a Calvino l'imparzialità, l'anonimato garantiva l'universalità della sua esperienza come si spiega appunto nella prefazione: *"...Per mesi, dopo la fine della guerra, avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana in prima persona, o con un protagonista simile a me. Scrissi qualche racconto che pubblicai, altri che buttai nel cestino; mi muovevo a disagio; non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche; veniva fuori sempre qualche stonatura; la mia storia personale mi pareva umile, meschina; ero pieno di complessi, d'inibizioni di fronte a tutto quel che più mi stava a cuore. Quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare: il linguaggio, il ritmo, il taglio era no esatti, funzionali; più lo facevo oggettivo, anonimo, più il racconto mi dava soddisfazione; e non solo a me, ma anche quando lo facevo leggere alla gente del mestiere che ero andato conoscendo in quei primi tempi postbellici, - Vittorini e Ferrata a Milano, Natalia e Pavese a Torino, - non mi facevano più osservazioni. Cominciai a capire che un racconto, quanto più era oggettivo e anonimo, tanto più era mio. Il dono di scrivere « oggettivo » mi pareva allora la cosa più naturale del mondo; non avrei mai immaginato che così presto l'avrei perduto. Ogni storia si muoveva con perfetta sicurezza in un mondo che conoscevo così bene: era questa la mia esperienza, la mia esperienza moltiplicata per le esperienze degli altri. E il senso storico, la morale, il sentimento, erano presenti proprio perché li lasciavo impliciti, nascosti..."*.

➤ I luoghi della vicenda

*"Il mio paesaggio era qualcosa di gelosamente mio...un paesaggio che nessuno aveva mai scritto davvero...Io ero della Riviera di Ponente; dal paesaggio della mia città - San Remo - cancellavo polemicamente tutto il litorale turistico - lungomare con palmizi, casinò, alberghi, ville - quasi vergognandomene; cominciavo dai vicoli della Città vecchia, risalivo per i torrenti, scansavo i geometrici campi dei garofani, preferivo le « fasce » di vigna e d'oliveti coi vecchi muri a secco sconnessi, m'inoltravo per le mulattiere sopra i dossi gerbidi, fin su dove cominciano i boschi di pini, poi i castagni, e così ero passato dal mare - sempre visto dall'alto, una striscia tra due quinte di verde - alle valli tortuose delle Prealpi liguri. Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: a delle persone, a delle storie. **La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone.** Il romanzo che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco: una storia sola si dipanava dai bui archivolti della Città vecchia fin su ai boschi; era l'inseguirsi e il nascondersi d'uomini armati; anche le ville, riuscivo a rappresentare, ora che le avevo viste requisite e trasformate in corpi di guardia e prigionie; anche i campi di garofani, da quando erano diventati terreni allo scoperto, pericolosi ad attraversare, evocanti uno sgranare di raffiche nell'aria. Fu da questa possibilità di situare storie umane nei paesaggi che il « neorealismo ... »".*

61

Ha detto tutto lui, e cosa altro aggiungere ? Diciamo che è proprio così, il paesaggio è quello delle Prealpi liguri e che questo vive negli stessi personaggi senza bisogno di lunghe descrizioni, a Calvino bastano poche parole per schizzare l'ambiente, e le vicende stesse contribuiscono a dare vitalità ai luoghi. Particolarmente suggestiva è la visione della natura agli occhi di Pin, il bambino sfoga la sua sofferenza sempre nascosta sulla natura che lo circonda, che da incontaminata e fresca come una tela del più grande pittore impressionista si trasforma in una tela storpiata e raccapricciante degna di un espressionista. *"Chissà che cosa succederebbe a sparare a una rana, si domanda, forse resterebbe solo una bava verde schizzata su qualche pietra; e poi infilza i ragni su lunghi stecchi per osservarli con gelida attenzione, un piccolo ragno nero, con dei disegnini grigi come sui vestiti d'estate delle vecchie bigotte; e ancora i grilli, con la loro assurda faccia di cavallo verde, li taglia a pezzi per fare strani mosaici con le zampe su una pietra liscia"*.

Come quando il Dritto gli ordina di seppellire il falchetto morto di uno dei partigiani: *“Verrebbe voglia di buttare il falchetto nella grande aria della vallata e vederlo aprire le ali, e alzarsi a volo, fare un giro sulla sua testa e poi partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro, camminando per monti e per pianure, fino a un paese incantato in cui tutti siano buoni. Invece Pin depone il falchetto nella fossa e fa franare la terra sopra, con il calcio della zappa”*.

➤ **Il tempo**

La vicenda si svolge negli anni della Resistenza e copre una durata relativamente breve, anche se nel romanzo non c'è alcuna indicazione che ci aiuti a capire l'estensione temporale delle vicende. Anche il periodo dell'anno non è stato precisato, ci si trova forse in primavera ma la sera fa ancora abbastanza fresco da dover accendere il fuoco. Il particolare rapporto tra il tempo della storia e il tempo del racconto conferisce alla narrazione una particolare vivacità, un **ritmo incessante** che spinge sempre il lettore ad andare più avanti nella lettura: è l'andamento ineluttabile e incontrovertibile della storia che porta con sé gli eventi sui quali non c'è tempo di riflettere se non quando tutto è finito (...quando è finito il libro...), e proprio questo era lo scopo dell'intellettuale in quel periodo secondo Calvino. All'intellettuale spettava dare un senso alla Resistenza e alle sue perdite e conquiste che andasse al di là dell'ideale politico. Il ritmo quindi riporta la vita stessa dei partigiani, il loro incessante camminare per le montagne liguri. La fabula e l'intreccio coincidono in massima parte, anche se non manca qualche flash-back come per esempio il racconto per bocca di Lupo Rosso dell'uccisione di Pelle. L'unica grande determinazione temporale è quella della Resistenza, per il resto tutto resta vago e non preciso, ancora una volta proprio come nelle favole.

62

➤ **I temi fondamentali.**

➤ **L'amicizia**

Nel testo di Italo Calvino sono presenti tre tematiche principali: la guerra, l'amicizia e l'adolescenza. Indubbiamente la più importante è l'amicizia, filo conduttore del romanzo, da quando all'inizio Pin, rattristato dal fatto che i suoi amici dell'osteria non lo prendano abbastanza in considerazione, si mette "inconsapevolmente" alla ricerca di un vero amico, qualcuno che lo capisca, cui possa mostrare il magico sentiero dove vanno a fare i nidi i ragni.

La ricerca si rivelerà molto più ardua del previsto, poiché per Pin gli adulti si riveleranno una continua delusione, da Lupo Rosso, che lo abbandonerà dopo la fuga dal carcere, al Dritto, che tradirà la guerra per una donna. Il suo carattere espansivo, che si rivela nelle battute che egli rivolge ai suoi compagni di truppa, è l'unico appiglio che lo terrà legato al mondo degli adulti, quando questi lo tradiscono, ma, nonostante ciò, l'unico amico che troverà entro la fine della storia, è Cugino cui Pin mostrerà il Sentiero dei nidi di ragno; questo avviene non certo perché questi sia il grande amico che Pin desiderava, ma poiché non gli resta nessun altro al mondo.

➤ **La guerra**

Altro filone importante è sicuramente quello della guerra. Il romanzo è ambientato nella parte vecchia di Sanremo, città natale dell'autore alla quale è molto legato, durante la seconda guerra mondiale. L'episodio della seconda guerra mondiale, cruda realtà del Novecento, è molto sentito da Calvino ed in parte autobiografico, poiché lo stesso scrittore partecipò al conflitto mondiale insieme al fratello nella seconda divisione d'assalto che operava sulle Alpi Marittime. La morte di Duca poi,

Materiale sistemato e prodotto dal prof. Mario Bruselli ad uso interno.

presente nel libro, rappresenta forse gli amici che Calvino ha perso, come Felice Cascione. L'esperienza della guerra partigiana risulta quindi decisiva per la sua formazione umana, prima ancora che politica. Il periodo partigiano è cronologicamente breve, ma, sotto ogni altro riguardo, straordinariamente intenso, e come scrisse lo stesso Calvino a Eugenio Scalfari il 6 Giugno 1945: *"...la mia vita in quest'ultimo anno è stata un susseguirsi di peripezie, sono passato attraverso un' inenarrabile serie di pericoli e di disagi; ho conosciuto la galera e la fuga, sono stato più volte sull'orlo della morte. Ma sono contento di tutto quello che ho fatto, del capitale di esperienze che ho accumulato, anzi avrei voluto pure di più"*. In questa cruda tematica ci si può imbattere nella seconda parte della storia, quando Pin capita nella guarnigione del "Dritto", comandante dei partigiani. Qui vengono descritti i timori e le paure di ciascun milite, come questi si preparano prima della battaglia, l'allegria e la serenità che Pin sa trasmettere. Prima di ogni scontro, tra gli uomini del "Dritto" è sempre presente la tensione, inevitabile visto che si sta partendo per una battaglia, che potrebbe non vederli tornare più. I partigiani, ogni volta che manca poco alla battaglia, se la prendono con il cuoco, visto che è abituato a portarsi dietro un piccolo falco, di nome Babeuf, che loro considerano la causa della loro disgrazia. Calvino, tramite Babeuf, sdrammatizza ancora una volta la realtà alleggerendola con ironia.

➤ L'adolescenza

Una tematica importante è sicuramente quella dell'adolescenza. Pin si sente grande, pensa di esserlo diventato prima del tempo ed è proprio il continuo cercare di essere adulto che porta Pin ad essere diffidente verso tutti quelli che lo circondano, poiché, nonostante l'aria scanzonata e baldanzosa che caratterizza la giovinezza, Pin è timido e riservato e appena si sente tradito tronca ogni rapporto. Il romanzo, a mio avviso potrebbe essere considerato un ottimo documento semi-reale che dimostra in ogni tempo la necessità di tutelare l'infanzia. Il diritto all'infanzia viene indirettamente difeso in queste pagine e viene narrata una verità che ancora oggi esiste. Sono note a tutti le vicende dei ragazzi-soldato che ogni giorno combattono contro un nemico che non conoscono, con delle armi più grandi loro, e certamente anche loro, come il nostro piccolo Pin, hanno il loro sentiero di nidi di ragno, la loro infanzia, da difendere.

➤ Rapporto bambino-adulti;

➤ Resistenza vista dalla parte dei partigiani;

➤ Edizione consultata

Il romanzo, pubblicato nel 1947 da Einaudi (Torino), è il primo libro di Italo Calvino. Sempre da Einaudi sono uscite due successive edizioni con molte differenze testuali. La seconda, del 1954, è accompagnata da una Nota, anonima ma di Calvino; la terza, del 1964, quella che ho letto, da un'importante *Prefazione* firmata, sulla genesi del romanzo e sul neorealismo alla quale farò spesso riferimento perché costituisce un'importante guida per l'analisi del romanzo: attraverso la prefazione l'autore stesso infatti ci fornisce le chiavi d'interpretazione dell'opera. Presso la fondazione del Premio «Ater-Riccione» (vinto dal romanzo nel '47) esiste un dattiloscritto con correzioni autografe, il cui testo è vicino a quello della prima edizione, ma differente nell'incipit e nel finale. L'analisi delle modifiche intercorse tra le redazioni evidenzia un progressivo tentativo di rendere omogeneo il testo eliminando passi male inseriti nel contesto narrativo, un ridimensionamento nella trattazione dei temi della violenza e del sesso, una crescente attenuazione della misoginia e della polemica antifemminile ed una diversa caratterizzazione di alcuni personaggi.

Materiale sistemato e prodotto dal prof. Mario Bruselli ad uso interno.

➤ Tipologia di romanzo

Il romanzo è un caposaldo della **letteratura neorealista** che come scrive Calvino: “...non fu una scuola. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite alla letteratura...Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio...”. L'autore non poteva sapere allora l'esito fortunato delle fatiche letterarie di coloro che seguirono queste poche direttive. Sapeva però che il suo romanzo doveva essere in continua tensione, sapeva che grande importanza avrebbe dovuto dare allo stile, alla lingua, alla tensione narrativa, al ritmo, sapeva che il vivo realismo che doveva trasparire doveva essere lontano dal naturalismo. Nasce in questo modo il romanzo che diventa uno dei più importanti della letteratura della Resistenza, “...la Resistenza; come entra questo libro nella «letteratura della Resistenza»? Al tempo in cui l'ho scritto, creare una « letteratura della Resistenza » era ancora un problema aperto, scrivere « il romanzo della Resistenza » si poneva come un imperativo; a due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già *Uomini e no* di Vittormi, con dentro la nostra primordiale dialettica di morte e di felicità; i « gap » di Milano avevano avuto subito il loro romanzo, tutto rapidi scatti sulla mappa concentrica della città; noi che eravamo stati partigiani di montagna avremmo voluto avere il nostro, di romanzo, con il nostro diverso ritmo, il nostro diverso andirivieni...”. Poche idee ma chiare: un romanzo che raccontasse con vivo realismo la Resistenza dell'autore e dei suoi compagni partigiani liguri.

➤ Il destinatario.

Il romanzo è dedicato *A Kim, e a tutti gli altri*, con evidente riferimento ai compagni e amici partigiani con i quali aveva condiviso la sua esperienza di lotta contro gli oppressori. Nel giovane Calvino appena ventitreenne era ancora vivo il ricordo di quei giorni passati sulle montagne, delle attese interminabili, dei combattimenti, ma soprattutto dell'amicizia con i compagni che nasceva dalla condivisione di un'unica grande idea: combattere per tornare a essere quello che si era prima della guerra. Nel romanzo *Kim* è un commissario e a lui nel nono capitolo è affidato un lungo discorso ideologico sulla guerra e il suo personaggio è ispirato a un amico dell'autore, a lui coetaneo che dopo la guerra intraprese la carriera di medico. Con lui Calvino era solito passare serate intere a discutere, e l'argomentare freddo e analitico, qualcosa delle loro discussioni sono confluite in *Kim*. La dedica a *Kim* è quindi un saluto al suo amico, un modo per sottolineare l'importanza ideologica del suo personaggio, forse perché in *Kim* vivono gli stessi intimi pensieri del giovane Calvino.

➤ Le tecniche narrative.

Il narratore è interno e onnisciente. Calvino sceglie di raccontare e descrivere i fatti e le paure di una guerra viste dal “basso”, da chi è costretto a farvi parte: visti dall'ottica di un bambino. I fatti narrati si succedono velocemente, come se il bambino che aveva sentito parlare della guerra, per scommessa, si trovasse purtroppo a farne parte come ribelle partigiano. Il registro è familiare perché l'autore in questa narrazione si serve di un linguaggio strettamente informale che forse ha lo scopo di far restare la vicenda su un piano il più possibile reale. Il discorso è del tipo diretto per dare più autenticità al racconto e per evidenziare con maggiore efficacia le varie provocazioni di Pin e le reazioni dei compagni.

➤ **Commento finale.**

Ciò che in questo libro più mi ha colpito è la difficoltà e le esperienze che deve fare prematuramente il protagonista per riuscire a trovare il tanto sperato amico. Uno spunto di riflessione lo dà anche la scarsa profondità di un argomento come i nidi di ragno su cui si forma poi quest'amicizia, a dimostrazione che un legame può nascere, più che da comuni interessi, dalla sintonia presente tra due persone. Calvino intende lanciare un messaggio riguardante l'importanza che ha per una persona il poter crescere e fare tutte le esperienze necessarie ad una buona formazione in modo regolare e all'età giusta. E' inconcepibile che un ragazzino come Pin debba vivere l'esperienza della guerra così da vicino.

➤ **Estratti dalla "Postfazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*"**

"Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani - che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano - non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria. Molte cose nacquero da quel clima, e anche il piglio dei miei primi racconti e del primo romanzo.

65

Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza - guerra, guerra civile - che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle « mense del popolo», ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in -un multicolore universo di storie.

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio. Eppure, eppure, il segreto di come si scriveva allora non era soltanto in questa elementare universalità dei contenuti, non era lì la molla (forse l'aver cominciato questa prefazione rievocando uno stato d'animo collettivo, mi fa dimenticare che sto parlando di un libro, roba scritta, righe di parole sulla pagina bianca); al contrario, mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di esprimere. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore

Materiale sistemato e prodotto dal prof. Mario Bruselli ad uso interno.

aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere..

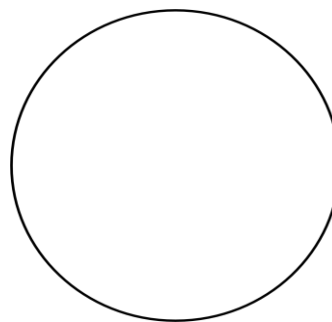
[...]

Il «neorealismo» non fu una scuola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente - delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra - o che si supponevano sconosciute. -, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato „neorealismo,, - ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli Anni Trenta di cui tanti critici ci rimproveravano d'essere gli allievi diretti o indiretti. Perciò il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo- nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. C'eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio. (Continuo a parlare al plurale, come se alludessi a un movimento organizzato e cosciente, anche ora che sto spiegando che era proprio il contrario).

[...]

Questo romanzo è il primo che ho scritto. Che effetto mi fa, a rileggerlo adesso? (Ora ho trovato il punto: questo rimorso. È di qui che devo cominciare la prefazione). Il disagio che per tanto tempo questo libro mi ha dato in parte si è attutito, in parte resta: è il rapporto con qual- cosa di tanto più grande di me, con emozioni che hanno coinvolto tutti i miei contemporanei, e tragedie, ed eroismi, e slanci, generosi e geniali, e oscuri drammi di coscienza. La Resistenza; come entra questo libro nella „letteratura della Resistenza»? Al tempo in cui l'ho scritto, creare una «letteratura della Resistenza» era ancora un problema aperto, scrivere «il romanzo della Resistenza» si poneva come un imperativo; a due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già *Uomini e no* di Vittorini, con dentro la nostra primordiale dialettica di morte e di felicità; i gap di Milano avevano avuto subito il loro romanzo, tutto rapidi scatti sulla mappa concentrica della città; noi che eravamo stati partigiani di montagna avremmo voluto avere il nostro, di romanzo, con il nostro diverso ritmo, il nostro diverso andirivieni...”

VASCO PRATOLINI

➤ **Biografia**

L'infanzia e la giovinezza di Vasco Pratolini, nato a Firenze nel 1918, sono state particolarmente dure e travagliate e la sua formazione è stata alquanto diversa da quella tradizionale del letterato italiano. Orfano di madre a cinque anni, vive coi nonni, modestamente, prima in via de' Magazzini poi in via del Corno, fa studi irregolari e vari mestieri fino a diciotto anni: lasciato poi il lavoro si impegna in un intenso studio da autodidatta, ma negli anni fra il 1935 e il 1936, ammalatosi di tubercolosi, viene ricoverato in sanatorio. Torna a Firenze nel 1937, stringe contatti con l'ambiente letterario. Nel 1938 fonda con Alfonso Gatto un polemico foglio letterario, "Campo di Marte", poi si trasferisce a Roma, dove nel 1941 pubblica un suo primo libro di racconti "Tappeto verde", e partecipa alla Resistenza. Dopo una parentesi milanese come giornalista, si trasferisce nel dicembre 1945 a Napoli, dove vive sino al '51; insegna all'Istituto d'arte e intanto scrive Cronache di poveri amanti (1947), Un eroe del nostro tempo (1949), Le ragazze di San Frediano (1949). Tornato definitivamente nel 1951 a Roma, pubblica nel 1955 Metello, primo testo della trilogia Una storia italiana, seguita da Lo scialo (1960, ma rielaborato notevolmente in una nuova edizione del 1976) e con Allegoria e derisione (1966). La pubblicazione nel 1981 de Il manello di Natascia - testimonianze e notazioni risalenti agli anni Trenta - ha interrotto il lungo silenzio seguito alla pubblicazione della trilogia. Pratolini è morto a Roma nel gennaio del 1991.

67

Scritto nel 1952 e pubblicato nel 1955, "Metello" è il primo romanzo della trilogia "Una storia italiana" che - con "Lo scialo", uscito nel 1960, e "Allegoria e derisione", del 1966 - racconta le vicende dall'unità d'Italia fino agli anni '50.

METELLO➤ **Riassunto.**

Metello rievoca gli ultimi trent'anni del XIX secolo in Italia, quando la classe operaia, alla luce delle nuove dottrine socialiste, prendeva coscienza di sé, e organizzava i primi importanti scioperi e otteneva le prime drammatiche vittorie. La vicenda narra di Metello Salani il quale nacque negli ultimi anni del 1800 a San Niccolò; senza vivere mai nel proprio paese natale si trasferì, a causa della morte di entrambi i genitori, presso Rincine, adottato da una famiglia del luogo. A quindici anni, stanco della vita nel paesino, e desideroso di crescere e di conquistarsi la libertà, fuggì da casa dirigendosi verso Firenze. Dopo aver corso due notti lungo la foresta, arrivò in città: egli non sapeva leggere né scrivere.

Cominciò subito a cercare lavoro al mercato: nei primi tempi si accontentò di qualche centesimo all'ora, per trasportare delle casse. Cominciò poi a lavorare come manovale, in un'impresa di muratori; egli acquisisce pian piano coscienza di sé e consapevolezza politica. Impegnatosi attivamente nelle lotte operaie, Metello, in seguito ad una manifestazione, finisce in prigione nel 1898 e nuovamente nel 1902, a causa della lunga dimostrazione dei muratori. La descrizione dello sciopero è il culmine del romanzo di formazione, rappresentando l'apice della lotta politica del giovane. In carcere conobbe Betto che fu una figura importante per Metello e gli permise proprio di crescere; gli insegnò a leggere, a scrivere, e lo aiutò a maturare. Betto poi morì. Durante questi anni,

che precedettero il servizio militare, Metello conobbe una vedova trentenne, Viola, con la quale instaurò un rapporto che, pur non basandosi sull'amore, si fondava su una forte attrazione fisica tra i due: dopo poco Metello partì per Napoli, a causa del servizio militare, dove conobbe altre ragazze. Ritornato al lavoro, fu di nuovo in carcere: questa volta la sua incarcerazione fu importantissima, perché fu in questo momento che egli conobbe il vero amore: quello di Ersilia, figlia di Quinto Pallesi (compagno di lavoro di Metello, morto cadendo da un'impalcatura). Ella inaspettatamente, poiché non lo conosceva bene, lo andò a trovare in carcere: i due, dopo un lungo periodo durante il quale si scrissero lettere quotidiane, si sposarono ed ebbero un figlio: Libero.

Fu il momento di un nuovo sciopero, che questa volta sarebbe stato l'unica salvezza: i salari dei lavoratori erano bassissimi, ed il costo del cibo, così come tutti i prezzi, era sempre più alto. Metello ed i suoi soci, Lippi, il Tedesco, Aminta, il piccolo Renzoni, si accordarono, grazie anche alla presenza della Camera del Lavoro, con i lavoratori delle altre imprese, sullo sciopero. Questa non fu come le altre volte: i dipendenti si astennero dal lavoro per ben quarantasei giorni; alcuni patirono la fame, altri persero addirittura la vita durante gli scontri con l'esercito. L'ingegner Badolati, il datore di lavoro di Metello, era tra i più propensi a concedere l'aumento ai lavoratori, ma la maggioranza non glielo permise. Così lo sciopero si prolungò, e nessuno sapeva per quanto si sarebbe resistito in queste condizioni (nemmeno Del Buono, direttore della Camera del Lavoro, aveva più notizie).

Un giorno si diffuse la notizia, mentre Metello si trovava lontano da casa con Idina (la donna per con la quale aveva tradito per l'unica volta la moglie Ersilia, a causa di una pura attrazione fisica, e niente più), che da Roma sarebbero arrivati presto gli aumenti: bastava resistere altri pochi giorni, ma era dura. Era così dura che i primi crumiri saltarono fuori, ricominciando a lavorare: nacquero degli scontri, e morì il Tedesco, ucciso da una fucilata di una guardia che tentava di sedare la piccola zuffa. Lo sciopero finì, ed arrivarono, in parte, gli aumenti richiesti. Dopo varie discussioni, minacce di licenziamento, Metello tornò al lavoro, e la vita si fece sempre più dolce; un giorno, però, un incidente ruppe di nuovo la calma che si era creata: morirono Lippi ed il piccolo Renzoni, precipitando com'era successo al padre di Ersilia Quinto Pallesi, da un'impalcatura. Metello fu addolorato, ma era consapevole della frequenza con cui accadevano questi avvenimenti, quindi non si crucciò esageratamente per il dramma.

68

Seguì un breve periodo di lavoro tranquillo, durante il quale Metello ed Ersilia condussero una vita normale: venne una sera, in cui Metello confessò il tradimento alla moglie, che già sapeva tutto; il giorno dopo arrivarono le guardie sotto casa, per arrestare di nuovo l'uomo, a causa delle aggressioni che erano avvenute poco prima della fine dello sciopero. In prigione Metello venne a sapere che Ersilia era di nuovo incinta; ella le scrisse inoltre che aveva ricevuto una busta, intestata a "Metello", con dentro cento lire. Metello capì subito che poteva essere solamente opera di Viola, e nei suoi pensieri la ringraziò. All'uscita di prigione i due si incamminarono, in compagnia di Libero, e si promisero di diventare una famiglia modello.

➤ Personaggi.

Metello: è sicuramente il personaggio principale: inizialmente è presentato come un ragazzo che per la giovane età è privo di ideali. Ma la vera personalità si scopre nel momento in cui egli, appena quindicenne, fugge di casa solo, per dirigersi verso Firenze: senza sapere né leggere né scrivere cerca un lavoro, e grazie alla conoscenza di Betto impara anche a scrivere. E' giovane, fresco, vigoroso, con voglia di lavorare e desideroso di imparare, di capire e di vivere la propria libertà. Partecipa attivamente alle manifestazioni popolari, senza temere le conseguenze: nemmeno la prigione. Le sue caratteristiche principali, e vincenti, sono l'umiltà e la riflessività: egli è sempre attento ad imparare da ogni situazione.

Betto: è fondamentale per la crescita del ragazzo. La sua personalità è la stessa che si trasmetterà poi a Metello: è un uomo umile, sempre pronto a lavorare, e desideroso di continuare a imparare da ogni cosa. A volte è considerato come personaggio strano dai suoi compagni di lavoro: solo Metello aveva imparato a conoscerlo veramente, ed a trarre tutto ciò che c'era di positivo nella sua personalità.

Viola : per Metello è stata la prima donna, la prima esperienza. Ella non lo confessa, ma è realmente innamorata del ragazzo: per questo, nonostante sappia che egli è già sposato, gli spedisce un segno del proprio amore: le cento lire.

Ersilia: è l'unico vero amore di Metello: il tradimento non la tocca più di tanto; ella è sicura di essere l'unica ad occupare il cuore del marito. E' giovane, di bell'aspetto, e dolce; tuttavia non è recessiva: infatti spesso discute con le amiche e con Metello stesso, dimostrando una profonda intelligenza.

L'ingegner Badolati: è l'antagonista di Metello. Il direttore del cantiere, infatti, pur volendosi dimostrare benevolo e comprensivo nei confronti dei propri lavoratori, è comunque l'ostacolo maggiore contro il quale vale la pena lottare e misurare se stessi. Metello e soci si dimostrano fermi nelle loro decisioni, riuscendo così a convincere tutti a concedere loro l'aumento. Verso la fine, l'ingegnere si mostra più comprensivo nei confronti dei propri dipendenti: questo è il momento in cui egli non finge: la fame patita dai lavoratori lo colpisce, ed il suo cuore si apre a loro.

Olindo: aiutante, fratello di latte di Metello e suo grande amico, dovette seguire i suoi genitori in Olanda, salvo poi tornare a Firenze a chiedere l'aiuto di Metello poiché non poteva più lavorare in miniera per essersi rovinato i polmoni e doveva comunque mantenere sua moglie e due figli; era molto debilitato, magro, dallo sguardo sfuggente, rassegnato ed inquieto, sempre lamentoso e pronto al risentimento, non esponeva le proprie idee ed aveva paura con lo sciopero di perdere il lavoro, quindi fu il primo ad arrendersi e tornare a lavorare, salvo poi essere linciato dai suoi compagni.

Cesare: marito di Ida Lombardi, lavora nel proprio laboratorio con due artigiani e si dedica interamente alla casa ed al lavoro, ma stare continuamente curvo sul telaio gli ha deformato la cassa toracica; non beve, va a messa la domenica e afferma di rispettare tutte le idee; si fa sottomettere ai voleri della moglie.

Ida Lombardi: oppositrice, è la vicina di Metello quando lui vive a S. Croce; è amica di Ersilia finché non tradisce suo marito per Metello; era molto giovane e bella, bruna, raffinata e cortese, aveva sposato un uomo ricco e molto più vecchio di lei, che riusciva a comandare a bacchetta; le piaceva rimanere a parlare con le amiche e Metello inizialmente provava una certa avversione per i suoi modi troppo ostentati, tutta fronzoli, un'"esosa", abituata ad ottenere quello che vuole.

Gli anarchici (erano dei "poeti", erano onesti e altruisti e nello stesso tempo predicavano il furto e compivano carneficine, stavano diventando sempre di meno).

Pallesi: aiutante, padre di Ersilia, era un muratore, schietto nel parlare ed intelligente, dallo sguardo deciso e insieme bonario, morì scivolando dalle impalcature.

I socialisti (volevano cose concrete, erano ben organizzati, volevano che il lavoro fosse pagato giustamente).

Chellini: aiutante, mutatore, convinto socialista, aveva una madre da sostenere, maspesso si trovava in galera per essere una persona impulsiva

Sebastiano del Buono: aiutante, è segretario e fondatore della Camera di Lavoro, è una persona disinteressata, vive del suo lavoro di impiegato alle Ferrovie e passa tutto il suo tempo in riunioni con i lavoratori, a organizzare proteste, a scrivere manifesti e ad incoraggiare; si vestiva in modo elegante ma trasandato, aveva una voce esile ed un linguaggio comune.

Pescetti: aiutante, è un abile oratore, avvocato e buon cristiano; capace però di persuadere la gente, parlando come la gente comune.

Altri personaggi: Sante Chellini, Quinto Pallesi, Del Buono, Olindo Tinaj, il piccolo Renzoni, la bell'Idina, Cesare (marito di Ida), Cosetta, Caco (padre di Metello), il Tedesco, Lippi...

➤ **Spazio:**

la vicenda è ambientata a Firenze.

➤ **Tempo:**

Metello copre il periodo tra il 1875 e il 1902, quando la classe operaia, scossa dalle dottrine socialiste, cominciava a rivendicare i propri diritti.

➤ **Stile:**

L'inizio dell'opera è quello di una biografia ricca di particolari: descrizione del personaggio principale, Metello; dei genitori; del paesino; della famiglia adottiva. Il romanzo vero e proprio ha inizio dal momento in cui Metello, all'età di quindici anni, decide di trasferirsi a Firenze: Pratolini non descrive solamente Metello e ciò che lo circonda, ma mette in relazione i vari personaggi tra di loro, attraverso frequenti e lunghi discorsi diretti.

Egli si pone come narratore esterno ed onnisciente, assumendo spesso il punto di vista del muratore, partecipando alle vittorie ed alle sconfitte, ai sentimenti, alle paure ed alle certezze. Nonostante la "terza persona", Pratolini si pone sempre da un punto di vista simile a quello dei personaggi che vivono le vicende direttamente. Spesso utilizza il "noi", esprimendosi con lo stesso linguaggio utilizzato dai personaggi stessi, per coinvolgere maggiormente il lettore. Raramente egli interviene con commenti personali, a differenza delle opere precedenti.

➤ **Tematiche.**

- I. La presa di coscienza da parte della gente comune che l'Italia è una e tutti gli italiani si assomigliano,
- II. Il male e il bene sono in ognuno di noi e nessuno è cattivo e ti fa del male se tu non sei cattivo e non fai del male,
- III. Amore (adulterio, ricerca di sicurezza),
- IV. Socialismo e sviluppo industriale,
- V. Solidarietà di classe,
- VI. Anarchia (organizzazione, sindacati e disorganizzazione),
- VII. Intreccio vita pubblica e vita privata.

➤ **Commento.**

Accingendosi a comporre, agli inizi degli anni Cinquanta, una trilogia (di cui *Metello* costituiva il primo volume) Pratolini mirava a superare l'orizzonte del "quartiere" - dimensione tipica, prima, della sua narrativa (si pensi a *Cronache di poveri amanti*) - e ambiva a dare un quadro più ampio e articolato della società italiana nel suo svolgimento, a partire dalla fine dell'Ottocento.

In *Metello* è rappresentato il periodo che va dal 1875 al 1902 attraverso le vicende di Metello Salani, figlio di un anarchico, che rimasto presto orfano viene quindicenne a Firenze e trova lavoro come manovale. Concepito dal narratore come "eroe positivo", Metello attraverso le esperienze di lavoro acquista consapevolezza politica e si impegna attivamente nelle lotte operaie (nel 1898 è in carcere per aver partecipato a una manifestazione di protesta). Il romanzo culmina con la descrizione del lungo sciopero dei muratori del 1902, in occasione del quale il protagonista viene di nuovo arrestato. Alla progressiva consapevolezza politica del protagonista: il narratore unisce l'educazione sentimentale l'amore per Ersilia, figlia di un anarchico morto per un incidente sul lavoro, il matrimonio nel 1900, uno sbandamento per una banale avventura proprio durante lo sciopero del 1902, il riconquistato equilibrio familiare.

Sul *Metello*, subito dopo la pubblicazione, si accese un vivace dibattito specialmente fra quei critici che per ragioni di militanza politica (nei partiti della sinistra e soprattutto nel PCI), parteggiavano per una narrativa neo-realistica. Alcuni sottolinearono il fatto che con questo romanzo Pratolini tendeva (ed era questo un dato positivo) ad una rappresentazione della società italiana nei suoi conflitti di classe, nella varietà dei suoi ambienti ben più ampia di quanto non avesse fatto prima; altri ritenevano non riuscito tale tentativo.

Carlo Muscetta - un critico che si è sempre distinto per la perentorietà dei suoi giudizi e per il rigorismo ideologico - si espresse con particolare severità sul *Metello*, lamentando che nella rappresentazione del protagonista Pratolini proceda su due parallele che non si incontrano, cioè rappresenti ora la dimensione sentimentale di Metello che sfarfalla dietro le donne, ora invece la sua dimensione operaia e la progressiva acquisizione di una coscienza di classe e di una consapevolezza politica.

Si potrebbe verificare la validità o meno di questo giudizio con una puntuale lettura del romanzo (e abbiamo fornito queste informazioni anche per suggerire un lavoro di approfondimento in questa prospettiva); vogliamo però sottolineare che nel testo proposto i due piani, le due dimensioni si fondono perfettamente: per quanto riguarda specificamente questo problema, queste pagine sono a nostro giudizio fra le più felici del *Metello*. Esperienza sentimentale e maturazione politica qui si integrano a vicenda, e così un tema frequente nella narrativa di Pratolini - lo sbocciare degli amori giovanili - si cala in una solida rappresentazione dei fermenti e delle lotte di una categoria operaia in un preciso clima storico.

➤ **Discussioni e polemiche** (opinioni a confronto sul “*Metello*”)

Metello appare sulla scena letteraria nel febbraio del 1955 provocando un acceso dibattito, discussioni e polemiche di vasta risonanza che spesso travalicano l'oggetto immediato (il romanzo) per sollevare problemi di carattere più generale. La breccia è aperta, il tema toccato trasuda una realtà ancora fumante, ogni critico è costretto a prendere posizione: cattolici e marxisti si ritrovano a combattere contro altri cattolici e marxisti, tutti sullo stesso fronte[1]. Mario Alicata accoglie con grande entusiasmo l'opera in quanto Pratolini ha saputo avvicinarsi agli uomini non in momenti marginali e privati della loro esistenza, ma quando ciò che essi vivevano acquisiva una valenza più generale.

Materiale sistemato e prodotto dal prof. Mario Bruselli ad uso interno.

Un approccio spontaneo alla storia, come sulla scena letteraria non si vedeva da molto tempo, l'autore ha smesso di occuparsi soltanto di piccole verità per intraprendere lo sconfinato mare della storia. A questo nuovo approdo è dovuta la soddisfazione di Alicata nel trovarsi dinnanzi «un romanzo italiano contemporaneo che è un romanzo»[2]. Lo stesso Carlo Salinari, compiaciuto dal risultato raggiunto da Pratolini, su «Il Contemporaneo» saluta Metello come l'opera che segna lo sviluppo dal neorealismo al realismo, pur sottolineando la cautela con cui tali formule devono essere prese in considerazione.

...Metello rappresenta un notevole passo innanzi. Nei precedenti romanzi permanevano vaste zone di liricità, in Metello è tutto, o quasi, risolto nella narrazione. Nei precedenti romanzi certi aspetti erano dati più che visti nel loro sviluppo. Le aspirazioni sociali, l'antifascismo, l'essere rosso erano rappresentati dell'esterno, come dati naturalistici, come elementi dell'ambiente. In Metello invece sono visti nel loro sorgere e svilupparsi. Nei precedenti romanzi il coro, l'ambiente, prevaleva sull'individuo, talché l'intera costruzione risultava dispersa e faticosa, e i protagonisti più abbozzati che delineati in tutti i loro aspetti. In Metello abbiamo, invece, alcuni personaggi centrali messi a fuoco, intorno ai quali è costruito saldamente tutto il romanzo[3].

Finalmente si ha un personaggio scavato nel profondo, percorso in ogni suo più intimo sospiro, non un cuore immobile ma vivo in tutte le sue pulsazioni, nei mille rivoli in cui i sentimenti si disperdono, nelle innumerevoli sfumature di un pensiero. Un uomo veramente uomo, non fatto di inchiostro e parole, ma fatto di lacrime e sorrisi, dolore e amore.

Imperniato su un personaggio così sapientemente costruito, tutto il romanzo acquista una struttura organica. Le stesse figure minori non sono macchiette più o meno riuscite (come accadeva nelle Cronache), ma costituiscono lo sfondo necessario della figura principale, illuminate da essa e insieme elemento essenziale della sua rappresentazione. E' in questo elemento, mi pare, che si può trovare il passaggio dal neorealismo al realismo[4].

72

Per Salinari il neorealismo si è fermato alla facciata esteriore della realtà, ad una semplice cronaca degli avvenimenti, dei gesti, delle parole, con un'adesione epidermica, bozzettistica ai fatti. Lo sviluppo dal neorealismo al realismo significa dunque un passaggio dalla cronaca alla storia, dal bozzetto alla vera costruzione romanzesca. Il realismo non si ferma alla superficie, coglie le linee profonde del processo storico, analizza fatti privati e personaggi di grande profondità psicologica, ne consegue che moti interiori e realtà sociale si compenetrano in una struttura organica, diventano binomio inscindibile. Metello riprendendo i grandi modelli realistici ottocenteschi, sembra così porre la prima pietra di un rinnovato realismo italiano[5]. Carlo Muscetta è invece su posizioni più critiche, anzi all'interno della polemica può essere considerato la voce più dura. All'articolo di Salinari risponde sulla rivista «Società», pochi mesi dopo, con un articolo vigorosamente polemico. Ben lontano dallo scorgere in Metello l'annuncio di un nuovo realismo, lo giudica un romanzo ben poco realistico. Il critico parte dall'analisi della situazione storica nel momento in cui Pratolini ha concepito il romanzo: non più gli anni fiduciosi e sereni tutti percorsi dall'impeto rinnovatore della Resistenza la cui forza aveva sorretto e guidato la scrittura di Cronache di poveri amanti, ma gli anni delle disillusioni e della stanchezza, gli anni in cui le misere gocce di lotta rimaste sembravano scivolare nello stagno della sconfitta.

Pratolini risaliva dunque l'Arno della sua memoria, ma portandosi con sé questa aspirazione all'idillio che si era diffusa nell'aria, un sentimento che contraddiceva profondamente all'aspro paesaggio storico che avrebbe incontrato nel suo cammino, lo sfondo degli avvenimenti nei quali avrebbe collocato appunto la sua "storia italiana".[6]

Ne consegue che l'autore difetta di una «chiara e robusta impostazione storico-ideale»[7], la parola non riesce ad abbattere il muro degli anni passati, costretta a misurarsi con carenze ideologiche troppo forti, Pratolini rimane ancorato al suo mondo idillico, al di là della realtà, incapace quindi di analizzare correttamente il quadro storico in cui si svolge l'azione del romanzo[8]. Manca una rappresentazione più complessa dei rapporti sociali, che raffiguri non solo le classi popolari ma anche i gruppi borghesi che si oppongono alle loro lotte, lotte che ostacolano l'ascesa del movimento operaio o per lo meno tentano di contenerlo o dirigerlo. Mostrare lo sciopero attraverso gli occhi dei muratori che vi presero parte non può bastare, Pratolini ha attuato una comoda mutilazione della realtà dipingendo solo le classi subalterne[9]. L'intera classe dominante è rappresentata dall'impresario edilizio Badolati, tutta compressa nelle mani del padrone «meno boja» che da solo si addossa il carico della lotta di quegli anni, mentre i suoi colleghi rimangono nell'ombra[10]. Non solo l'autore rappresenta esclusivamente una parte della società italiana privando il lettore della completezza di una visione d'insieme, ma nemmeno riesce a raffigurare il movimento popolare nei suoi termini reali. Il protagonista, Metello, non incarna la fisionomia dell'operaio socialista in lotta, nella sua preoccupazione di evitare l'eroe positivo del realismo socialista, Pratolini ha costruito un personaggio mediocre o, usando le parole di Muscetta, sostanzialmente «comico-idillico»[11].

Pratolini si è messo a costruire un personaggio di dichiarata mediocrità che non vuole essere né il primo né l'ultimo, che dei suoi doveri di militante si dimentica spesso anche se a malincuore, che è sicuro soprattutto quando si affida all'improvvisazione, che è vanitoso del suo prestigio fisico e del suo mestiere, ma è «posato» in politica, con più boria che coscienza di classe.[12]

Il personaggio non è colto in rapporto alle tendenze profonde della società in cui vive, ma presentato quasi esclusivamente nei suoi aspetti naturali e privati, «più in camera da letto che nella Camera del lavoro»[13]: Metello si realizza con le donne, nei molteplici momenti d'amore che egli cerca con un pensiero dominante e un'azione costante, anziché realizzarsi nelle lotte del movimento operaio. Non sapendo collocare il personaggio nel «grembo della storia»[14] Pratolini lo colloca nel «grembo delle ragazze»[15], l'elemento sensuale si fa limite all'ideale socialista, il mondo dell'amore ha la netta prevalenza sul mondo storico-ideale.

Se Pratolini avesse effettivamente superato l'atteggiamento velleitario che ha fatto definire giustamente il neorealismo come "uno stato d'animo", se avesse cercato di collocare la sua materia nella situazione realistica che richiedeva, esprimendo poeticamente le forze reali della società, non avrebbe avuto bisogno di sviluppare l'elemento erotico con tanta ossessione, da fare insorgere nel lettore la convinzione che in questo suo Sesso e socialismo (come verrebbe voglia d'intitolare Metello) il primo divenga il contenuto effettivo e il secondo resti l'argomento dell'opera.[16]

Chiara testimonianza di questo è la notte di Metello alla vigilia dello sciopero, che lo vede dibattersi fra due opposti rimorsi: l'adulterio e l'assenteismo politico. Metello ha tradito Ersilia e il matrimonio stesso, ha rischiato di compromettere lo sciopero con la sua mancanza, ci si aspetterebbe di vederlo stretto nel morso dell'inquietudine, teso, tutto preso dai problemi dell'immediato presente, ma si tratta invece di pensieri allontanati con leggera disinvoltura, la sua mente fugge verso altre direzioni.

"Sicché, tutto per colpa mia? Eh, va bene che ho le spalle larghe" si ripeteva. Nondimeno, la situazione restava quella che era: Del Buono tolto dalla circolazione e i sigilli della Camera del Lavoro, come nel '98, ci risiamo. Gli anni passati e il fucile l'hanno sempre loro. Guai a non far

muro, gli basta una crepa per buttare all'aria quel poco che si è riusciti a costruire. [...] Non ci poteva pensare ed era l'unica cosa a cui doveva pensare.[17]

Metello segna quindi un'involuzione, una battuta d'arresto, anche se non c'è dubbio che il tema scelto sia importante e attuale e che sia un libro popolare, meritevole del successo che ha avuto.

Metello è importante, ma più ci importa il futuro di Pratolini e , ancora di più, il futuro del realismo. Che il neorealismo continui come «stato d'animo», no, non possiamo accontentarci.[18]

A rispondere a Carlo Salinari e sempre in termini tutt'altro che positivi è anche Rino Dal Sasso. Se Muscetta condannava il romanzo come vuoto di storia, lontano da ogni implicazione realistica, in quanto nel suo viaggio a ritroso Pratolini non era riuscito a spogliarsi dall'atmosfera del proprio tempo, Dal Sasso attacca invece la mancanza di un richiamo al presente e ai sentimenti che esso porta con sé. Nell'opera non si trova la vita dell'oggi, il respiro dei giorni attuali, l'autore non interpreta la realtà del suo tempo rischiando così di sconfinare nell'opera di maniera o nell'esercitazione.

Sembra scritto non nel 1955, ma nel 1890 o nel 1910. La trasposizione storica è tanto ben riuscita che nulla sembra essere rimasto del nostro tempo, della nostra epoca, e dei problemi, dei drammi, dei contrasti delle lotte e delle brutture, delle viltà e degli eroismi, della sensibilità sana e malata di questo nostro tempo.[19]

Nonostante i tentativi, secondo l'opinione di Dal Sasso, rimane qualcosa di inafferrato, qualcosa che sfugge e di cui si percepisce la non presenza, è quindi impossibile considerare il romanzo come opera di grande valore in cui si precisano elementi alla base di un moderno romanzo realista.

74

Intendiamoci, di alcuni aspetti del nostro tempo vi sono sì, degli echi o, meglio, delle analogie. Lotte sindacali, prigionie per i socialisti, e via dicendo. Ma, appunto, son piuttosto analogie, sapientemente ritrovate, come in una fotografia di quel tempo o in una illustrazione della Domenica del corriere.[20]

Metello è un romanzo alquanto lontano dal realismo e non può essere collocato in quell'ambito, non solo per la mancanza di legami con l'attualità, ma per quel suo rimanere ingabbiato e fermo in un mondo idillico e provinciale che altro non è se non una misera fetta di vita e mai potrà rendere il riflesso delle infinite sfumature della realtà[21].

L'opera non appare riuscita nemmeno a Leone Piccioni. Il critico rimprovera a Pratolini l'abbandono del suo mondo lirico e privato, quel mondo che gli era più consono e che sapeva esprimere in ogni suo fremito, ora la memoria è stata tradita, tradita per la cronaca e per la storia e ciò che l'autore lascia in questo passaggio è una parte di se stesso che i lettori avevano imparato ad amare, una sua personale verità[22]. Eppure l'errore non si cela solo nell'accantonamento della disposizione lirica, l'errore sta anche in chi ha visto in Metello un romanzo storico.

Il romanzo storico dà per scontato, per rivelato lo sfondo: lo sceglie perché su di esso meglio vibrerà e si svolgerà quella storia poetica che si prende a narrare, e l'animo dei personaggi. Ma qui avviene il contrario: la storia e i personaggi servono a rivelare il periodo storico, una svolta sociale che è acquisita, vorrei dire pacifica, ed anche logicamente ineccepibile. E la vita autonoma del personaggio, la sua storia cede e s'infrange: è sacrificata da un'esigenza non necessaria.[23]

Manca nel libro un'unità di fondo, un'intima fusione e compenetrazione degli avvenimenti, dei fatti e soprattutto mancano personaggi veri. Metello stesso è tutto risolto esternamente, il suo modo di comportarsi è istintivo e superficiale, non c'è la costruzione di un mondo morale scavato in profondità, non c'è la progressiva precisazione di una problematica interna, c'è una fotografia di personaggio che nelle pagine non respira, non si muove, non vive, ma recita una parte immobile.

A pensar bene è questo un modo tipico con il quale il cinematografo tratta un personaggio: il suo carattere è dato principalmente dalla sua presenza fisica; dal suo accamparsi con quel viso o quel trucco. Tutte le mosse che poi partono da quella presenza sono lineari, si svolgono orizzontalmente, non trovano profondità sufficiente per offrire una problematica interna.[24]

Alla base del romanzo, dice ancora Piccioni, vi è il modello del cinematografo da cui Pratolini riprende molti aspetti[25], ma come a volte dalle sale buie dei cinema si esce con le mani in tasca, la mente vuota, senza alcuna emozione, alcun brivido o al massimo un magro sorriso sulle labbra, così il romanzo Metello nulla pare lasciare, nessun suggerimento che resti nell'anima e lentamente si sveli, nessuna verità capace di arricchire, cambiare.

Piccioni di certo non può fare a meno di ammirare la vibrazione perenne di solidarietà umana che caratterizza l'intera opera pratoliniana, la ricerca delle ragioni di vita nel lavoro e nella sua difesa, la spinta verso i poveri e verso gli umili, ma tutto il resto scivola via.

Ma è la soluzione di stile quella che ci preoccupa. In mente ci restano le pagine della prima parte: la morte del padre, la campagna, il ritorno a piedi in città, Viola. Il resto va via di volo.[26]

A lamentare l'allontanamento da parte di Pratolini dal suo spazio privato è anche Carlo Bo. Pratolini ha scelto di intraprendere una nuova strada senza rendersi conto che «non si sfugge alla memoria camuffando la stessa materia originale con colori storici»[27]. I ricordi restano, così come resta la vocazione interiore all'idillio, al tuffo nella memoria in quanto vera essenza della scrittura pratoliniana. A nulla vale cercare di spegnere quel fuoco sotto il peso della documentazione storica, dell'impegno oggettivo e reale, la memoria è mascherata, ma è pur sempre memoria.

Ma se si guarda bene, la rievocazione, il quadro storico, l'impegno dell'oggettività basata sulla ricostruzione non sono che memoria mascherata, rigurgiti di una passione lontana ma non spenta [...]Non per nulla le pagine più belle del libro sono quelle libere, quelle che non servono l'economia arbitraria della realtà ricostruita.[28]

Carlo Bo si trova vicino a Leone Piccioni anche in merito alla constatazione del carattere cinematografico del libro, Metello pare proprio una sceneggiatura rapida e magra e gli stessi personaggi sembrano attori.

C'è tutto non manca nessuna risorsa (i paesaggi, la poesia della topografia, gli accenni alla cronaca, insomma tutto il bagaglio di una ricca casa cinematografica), ma il romanzo non c'è e non c'è perché Pratolini non crede a queste cose e voleva fare un'altra cosa. Pratolini in fondo è ancora schiacciato dal peso della prima parte della sua vita, è vinto dalla memoria dei luoghi e delle persone dell'infanzia e dell'adolescenza e pensa che per arrivare a una liberazione da quella realtà trasformata sia sufficiente attaccarsi alla realtà semplice, come la si può dedurre dal documento. I suoi personaggi sono pronti per passare sullo schermo, ma dubito molto che siano altrettanto disposti a restare nella memoria del lettore.[29]

Ne consegue che non solo il libro non può essere considerato un romanzo socialista, così come l'aveva definito Vigorelli nell'articolo comparso su «Fiera Letteraria» nel febbraio del 1955[30], ma neppure merita l'appellativo di romanzo.

A manifestare perplessità è lo stesso Italo Calvino, grande ammiratore di Pratolini, si tratta di diffidenza verso quel generale buon cuore che pare caratterizzare l'intera opera, verso quel velo di miele che avvolge ogni personaggio, ogni situazione, tanto da far nascere il dubbio di una lontananza troppo forte dalla realtà, di una distanza incolmabile. Dove sono il "negativo", la violenza, il buio che nella storia hanno sempre avuto una parte determinante? Dove l'altra faccia del bene? Di quello strazio, quella stanchezza che sicuramente le lotte di quegli anni avevano implicato nulla rimane, nelle pagine domina l'assenza dell'aspetto più mordente della realtà.

Questa dolcezza, questo idillio, questa generale bontà che domina il libro, c'era sempre stata anche negli altri romanzi tuoi più complessi e costruiti come nel Quartiere e nelle Cronache, ma lì avevano il senso di termine d'una antitesi, erano sempre avvicinati a una coscienza del crudele, dello spietato, del torbido, in una parola del negativo, che è il dato fondamentale del mondo in cui e contro cui viviamo e lottiamo. Insomma l'idillio, in margine a una realtà di violenza e strazio e rovina sistematica di sentimenti e destini umani, ha un significato ben preciso, è l'indicazione d'una aspirazione che si strappa faticosamente a una realtà ben diversa, ha quindi un valore di realtà, di realtà difficile nascosta, continuamente contraddetta, ma ineliminabile, cioè quel tipo di realtà più vera che è compito della poesia scoprire. Qui invece mi sembra che una spessa, greve nuvola di bontà invada tutto e tutti, anarchici, socialisti, contadini, muratori, padroni.[31]

C'è lo sciopero è vero, ma come ripreso da fuori, da occhi esterni, manca il vero respiro di quei giorni, la lama tagliente di quei fatti, lo strappo nelle coscienze e negli animi che vi presero parte.

76

In Metello sono tutti un po' troppo "meno boja": da una parte e dall'altra. Come può saltar fuori il fascismo da un mondo così? Come possono saltar fuori le guerre mondiali?[32]

Eppure l'autore mette in scena un personaggio nuovo e questo bisogna pur riconoscerlo, un personaggio che si allontana dalla consueta «sbavatura dell'entusiasmo italiano»[33] anzi non si entusiasma affatto, un uomo a cui piacciono le donne e sempre gli piaceranno. Pratolini parla e sa parlare delle proporzioni con cui cose diverse coesistono nell'animo di questo uomo, di sentimenti che si combattono e alternano dentro uno stesso cuore. Di Metello noi osserviamo ogni battaglia interiore, sobbalziamo per ogni suo sospiro, ma dentro di lui nemmeno l'avventura con l'Idina crea dei conflitti decisivi o mette in giuoco dei sentimenti, è un uomo che in ogni sua azione, in ogni sua battuta, resta medio, medio in politica come nei sentimenti e in particolare nell'amore, medio come ne esistono tanti.

e' giusto continuare ad un secolo da Flaubert, a cantare gli uomini medi, gli uomini senza scintille, o con scintille lontane, nascoste, remote?[34]

No, a Calvino pare proprio di no, è giusto sognare e pretendere una letteratura che parli di uomini nuovi, uomini che sfuggono ad un adeguamento alla media e che trasmettano la complessità della vita.

Come Calvino disapprova la mediocrità di Metello, il suo essere uno fra tanti, Franco Fortini ne condanna la relativa immobilità e l'assenza di dialettica interna. Non c'è evoluzione nel personaggio, ogni evento pare solo sfiorarlo, una carezza incapace di smuovere dentro un cuore già compiuto in tutti i suoi battiti.

L'autore si preoccupa di sottolineare in ogni modo che egli è tutt'altro che un'eccezione. Vuol che appartenga alla media [...] Metello cresce ma non muta. Non ha crisi. E' una pianta che mette fronde al vento della storia.[35]

E la vera ragione di questa debolezza intima del personaggio è l'assenza degli altri che in sostanza è assenza della classe opposta, la borghesia. Ma a mancare è anche il formarsi della coscienza politica di Metello[36]: il partito socialista arriva in scena pressoché già fatto. Le tendenze precedenti che erano state fondamentale ponte di passaggio verso il socialismo, in particolare l'anarchismo (a cui lo stesso Metello si era avvicinato in un primo momento), si riducono a semplici macchie difficili da distinguere e cogliere nella loro integrità, nel romanzo Pratolini offre in merito solo figure abbozzate.[37]E l'assenza degli altri per Fortini ha come diretta conseguenza l'assenza della dimensione storica, un vuoto di realtà.

Che il libro di Pratolini sia "importante" [...]; che abbia parti e pagine belle - nessun dubbio. Che esso si ispiri a sentimenti democratici e nobili, che propongano all'attenzione degli italiani una vicenda ispirata ad un momento decisivo della nostra nascita a nazione moderna; che, sotto gli occhi della borghesia come delle masse popolari, questo libro possa avere la medesima funzione che ebbero, presso l'Italia dei nostri nonni, certi libri di De Amicis, basta a giustificare l'attenzione critica. Tuttavia la richiesta di un "di più" non è solo la richiesta di un "di più" d'arte; ma di un "di più" di politica.[38]

Il realismo che si pretende dal romanzo di Pratolini, secondo Fulvio Longobardi, non può essere trovato e non tanto per mancanze intrinseche all'autore, quanto perché ormai è passato il tempo del grande romanzo borghese che sulla realtà si edificava, sono lontani gli anni dell'Ottocento. Ora la realtà proprio non si vuole affrontare, piuttosto la si aggira, la si sfiora, si fa anche finta di toccarla, ma si rimane sempre al di là, oltre i suoi confini .

77

Non sappiamo se uscirà fuori alla fine il romanzo realista nel senso che dice Lukàcs e nel senso che dicono da noi Muscetta e Cases; sappiamo che finora non c'è ed è inutile stare ogni volta a dire, per ogni romanzo di Pratolini che esce, e per ogni romanzo di Moravia, di Cassola, di Bassani e degli altri, che non è un romanzo realista, non abbastanza realista e non abbastanza romanzo.

Non esiste il realismo, non esiste più il romanzo nella maniera che nessuno spiega ma che tutti abbiamo in testa, perché è l'Ottocento che abbiamo in testa e il grande romanzo borghese, quando diciamo romanzo: non esiste diciamo più per gli scrittori il reale.[39]

Romanzo e realismo non sono più termini compatibili, «il romanzo non arriva più alla realtà, o la realtà non arriva al romanzo»[40], il fatto è che mai si toccano. Eppure Longobardi non pensa che questo sia un aspetto negativo, anzi Metello, insieme ad altri romanzi, è fondamentale testimonianza del tentato contatto con la realtà e del suo fallimento. E proprio in questa tensione destinata a crescere per poi morire è il fascino di tali libri, la ragione che ci spinge a leggerli è di vedere in quale altro modo la realtà è sfuggita allo scrittore o in quale altro modo lo scrittore ha evitato la realtà. Non solo Longobardi esprime la sua opinione in merito alla 'questione del realismo' di Metello aperta da Salinari ma risponde anche alla nota stroncatura di Muscetta.

Altro che Camera del Lavoro e camera da letto: si trattava di dire come nella Camera del Lavoro si difendesse tutto , compresa la camera da letto, e cucina e camera da pranzo e che la prima non ha ragione di essere senza quelle altre camere ma ha un enorme ragione di essere se si vogliono conservare tutte quelle altre camere, e addirittura che si può rinunciare a una o due di quelle altre camere piuttosto che alla Camera del Lavoro, se non si vogliono perdere tutte.[41]

L'attenzione che Pratolini accorda alla vicenda privata e sentimentale del protagonista, si giustifica ed è pienamente legittimata dal fatto che si trattava di far capire come Metello non difendesse ideali, valori di nessuna specie ma in primo luogo se stesso e «l'osso, il niente della propria esistenza»[42] perché era quello ad essere minacciato quando il lavoro mancava, quando il salario non era sufficiente.

Enrico Falqui si schiera invece contro tutti i critici che avevano rimproverato Pratolini per essersi liberato del lirismo «trascurando quanto di rinuncia e insieme quanto di conquista un simile romanzo comporti in un autore come Pratolini, intimista e populista nel contempo»[43]. Testimonianza di questa rinuncia è il fatto che gli episodi e i tratti più belli e toccanti del libro si ricollegano alla vena lirica e che sarebbe stato davvero facile per lo scrittore aumentarli; dall'altro lato della conquista va riconosciuto a Pratolini il merito di aver reso decisi e vigorosi gli episodi legati invece all'istanza sociale, depurandoli da ogni tipo di implicazione lirica o privata.

Un affresco come quello disteso da Pratolini lungo le ultime trecento delle quattrocento pagine di cui si compone il romanzo Metello, un affresco di quella formicolante vivezza non si inventa: bisogna averci vissuto in mezzo, sofferto e goduto. E nel non averlo raggelato e discostato in quadro storico sta la riprova che per Pratolini questa "storia italiana" continua ad appartenere alla sua "cronaca familiare".[44]

Non appare quindi giusto a Falqui respingere o condannare in assoluto il libro, specialmente considerando il fatto che da tempo si auspicava una narrativa che fosse sliricata.

Forse Pratolini non mostra, col Metello, di voler fare del suo meglio per darcela?[45]

78

[1] «Non è esagerato affermare che il dibattito su Metello caratterizzò quell'annata letteraria [...] segno, se non altro, che Metello era stato in quel particolare momento davvero "importuno"». Francesco Paolo Memmo, Vasco Pratolini, cit., p. 100.

«Resta il fatto che Metello rappresentò, in quel preciso momento storico-letterario, un libro per molti versi importuno; dall'una parte e dell'altra, i critici vollero vedere in esso l'affermazione o la negazione di un modo di far letteratura, e di far politica attraverso la letteratura, che Pratolini non poteva comunque accettare [...] gli uni e gli altri cadendo – così oggi sembra – in un errore di eccessivo schematismo, come se un testo narrativo potesse bastare da solo a rispondere a così vitali questioni. Ma che fosse stato scelto quel campo di discussione è la riprova della forza precisamente ideologica del romanzo e del permanente impegno dello scrittore ad indagare, da un punto di vista il più possibile ravvicinato, sugli aspetti molteplici della realtà». Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Letteratura italiana contemporanea, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1982, p.216.

[2] Mario Alicata, Metello o del coraggio, in «Rinascita», febbraio 1955, p.107.

[3] Carlo Salinari, Discussioni e conclusioni su Metello e il neorealismo, in «Società», giugno 1956, p.603.

[4] Carlo Salinari, Metello, «Il Contemporaneo», 12 febbraio 1955.

[5] «Il neorealismo veniva così ad essere un grande fiume in piena, che abbatte e travolge i vecchi argini, ma se ne porta dietro i residui nelle acque torbide anche se impetuose. Era necessario disciplinare quelle acque in nuovi argini, uscire dall'equivoco della cronaca, comprendere che il vero problema è quello di conquistare un nuovo punto di vista da cui guardare il mondo, di ricostruire dall'interno una personalità umana ai personaggi, di riconoscere sentimenti umani agli uomini. Ecco perché indicavamo il problema del personaggio come il problema centrale della nostra narrativa contemporanea, ecco perché invitavamo gli scrittori a superare la superficie cronachistica della realtà e a scendere nel cuore degli uomini, ecco perché ci richiamavamo ai grandi modelli realistici dell'800. Ed ecco perché salutiamo con gioia questo Metello, prima pietra forse del nuovo sviluppo del realismo italiano». Ibidem.

[6] Carlo Muscetta, in «Società», agosto 1955, poi raccolto in Realismo, neorealismo, contorealismo, p.119.

[7] Ivi, p.

[8] «Pratolini non ha assorbito *in succum et sanguinem* il socialismo. La sua concezione della vita è rimasta, sostanzialmente, nonostante la buona volontà di uscirne, il populismo sanfredianino. Possiamo discuterne, possiamo combatterlo, ma è quel che vive ed opera nella sua mente e nel suo cuore». Ivi, p. 155.

[9] «Pratolini ci ha dato delle pagine stupende delle donne che chiamano i loro congiunti incarcerati nel '98, pagine perfette perché ricondotte alla vibrazione dei sentimenti elementari. Ma le facce di coloro che esultavano per queste incarcerazioni volute a freddo, per esercitare un terrorismo di classe, l'idillico Pratolini del 1952 non tenta neppure d'immaginarle». Ivi, p. 127.

[10] «Badolati poteva diventare un personaggio realistico se Pratolini avesse sviluppato il contrasto tra le sue velleità umanitarie e gl'interessi, la modesta ma potentissima «verità» storica (con la minuscola), mettendolo a confronto con altri personaggi della sua classe che rifiutano il suo modo più umano e più politico di far gli affari. Così avrebbe dato finalmente rilievo e varietà di aspetti a questo Padrone che finisce per restare mitico, remoto e inconoscibile nella nostra letteratura.» Ivi, p.129.

[11] Ivi, p.124.

[12] Ivi, p.

[13] Ivi, p.

[14] Ivi, p.

[15] Ibidem

[16] Ivi, p. 134

[17] Vasco Pratolini, *Metello*, cit., p.

[18] Carlo Muscetta, *Realismo, neorealismo, contorealismo*, cit., p.141.

[19] Rino dal Sasso, *Il romanzo e la critica*, «Il Contemporaneo» 30 luglio 1955.

[20] Ibidem.

[21] «Se è vero che la strada verso il realismo è quella che conduce alla formazione di una coscienza nazionale della realtà e dei suoi problemi, è anche vero, a mio avviso, che uno dei maggiori ostacoli è proprio quel provincialismo, quella tendenza all'idillio e al patetico che sta al fondo dello stesso *Metello*». Rino Dal Sasso, in «Società», febbraio 1956, p.212.

[22] «Il già lungo itinerario di Pratolini, della sua scrittura, segue un tracciato che non è del tutto lineare, fatto u po' di andirivieni: alternativa di temi che si eclissano e ritornano, di motivi e figure che dalla scena viva e provocante scivolano dietro il velo del ricordo, una spola tra la secca trascrizione cronachistica e l'agiata e sospesa rievocazione lirica, che è la cifra a cui Pratolini dovrebbe restare vincolato secondo la critica che glielo ha riconosciuto: la memoria autobiografica e familiare, il diario dell'infanzia lontana e pure incombente nel sangue, la cronaca del proprio quartiere, il frammento di vita minuta e fuggevole». Salvatore Battaglia in *Novecento*, Milano, 1979, vol. VI, p.

[23] Leone Piccioni, *Pratolini ieri e oggi*, in «Humanitas», febbraio 1955, p.

[24] Ibid.

[25] «In questo nuovo apparire di Pratolini il cinema ha gran parte [...] non ci vorrà molto a ricavare una sceneggiatura da questo *Metello*; la dimensione cinematografica, il racconto secondo quello svolgimento, è già cosa fatta». Ibid.

[26] Ibid.

[27] Carlo Bo, *Non è un romanzo socialista né un romanzo*, «L'Europeo», 13 febbraio 1955, p. 52.

[28] Ibidem

[29] Ivi, p. 53.

[30] «Nelle Cronache di poveri amanti era un narratore, ora è un romanziere, il suo è l'ultimo romanzo storico e il primo romanzo socialista» Vigorelli, *E' un salto in avanti il salto indietro di Pratolini*, «Fiera Letteraria», 6 febbraio 1955.

[31] Italo Calvino, *Opinioni su Metello e il neorealismo*, in «Società», febbraio 1956, p.

[32] Ivi, p.

[33] Ivi, p.

[34] Ivi, p.

[35] Franco Fortini, in *Il Metello di Pratolini*, *Comunità*, p.

[36] «La sua fedeltà alla classe è fedeltà ad alcuni affetti, a determinati gusti, al vino invece che alle limonate, alle donne prosperose invece che alle smorfiosette, a Santa Croce invece che al "Centro"» Ivi, p.

[37] «Di tanti anarchici, nessuno s'imprime nella nostra memoria con una fisionomia sua inconfondibile, perché l'autore non ha indugiato su nessuno di loro con quell'amore della fantasia che avrebbe dovuto corrispondere a una chiarezza strutturale, alla convinzione che rappresentare almeno un uomo della vecchia generazione era essenziale per costruire il romanzo». Carlo Muscetta, *Metello e la crisi del neorealismo*, cit. p.150.

[38] Franco Fortini, *Il Metello di Pratolini*, cit.,

[39] Fulvio Longobardi, *Vasco Pratolini*, p.9

[40] Ivi, p.10.

[41] Ivi, p.67.

[42] Ibidem

[43] Enrico Falqui, *Metello*, «Letteratura», gennaio-aprile 1955, p.171.

[44] Ivi, p.172.

[45] Ivi, p.173

ELIO VITTORINI E “IL POLITECNICO”

La cultura italiana fu senza dubbio influenzata dallo stile letterario di Elio Vittorini. Vittorini nacque nel 1908 a Siracusa. A 17 anni interruppe gli studi e si trasferì nel Nord Italia, dedicandosi a molti lavori, ma impegnandosi molto anche nella letteratura. Cominciò a formarsi come scrittore a Firenze, dove lavorò come correttore di bozze e come consulente editoriale, poi collaborò con la rivista “*Solaria*”, attorno a cui, negli anni 30, si riunirono vari scrittori, animati dal desiderio di rinnovamento letterario, come Alvaro, Silone e Bilenchi. In questa fase Vittorini, fu un “*fascista di sinistra*”, sostenitore cioè degli aspetti popolari dell’ideologia fascista ed animato da un vago spirito di ribellione contro le ingiustizie.

Nella rivista *Solaria* uscirono i suoi primi racconti ed a puntate il suo primo romanzo, “*Il Garofano Rosso*”, scritto tra il 1933 ed il 1934. Nel 1938, Vittorini si trasferì a Milano. Qui, sino al 1945, visse il periodo più fecondo della sua vita intellettuale e nella città lombarda maturò progressivamente il distacco dalle giovanili simpatie fasciste, riflettendo a lungo sulla natura del regime, specialmente a seguito della “*guerra civile*”, in Spagna (1936 - 1939). Successivamente, a questa meditazione sui fatti e sulla sua vita personale, scrisse la sua più celebre opera, “*Conversazione in Sicilia*”, pubblicata nel 1941; sempre nel 1941, compilò per l’editore “Bompiani” un’antologia di traduzioni di narratori americani dal titolo “*Americana*”.

L’8 settembre 1943, entrò a far parte della Resistenza, operando così la propria scelta morale a favore dell’umanità, oppressa dal nazifascismo. Da questa esperienza, scrisse il romanzo “*Uomini e no*”, (1945), rievocazione in chiave epica e lirica della lotta partigiana. Nel dopoguerra Vittorini, militò culturalmente nel PC, diventandone per lungo tempo un teorico-intellettuale; per il partito diresse anche la redazione milanese dell’*Unità*. Fondò e diresse riviste, tra le quali certamente la più famosa per il ruolo svolto nel panorama culturale di quel tempo fu “*Il Politecnico*”, nel 1945; la rivista, animata da interessi di ampio orizzonte, sviluppò un’idea di impegno intellettuale che incontrò forti obiezioni in campo politico. Per Vittorini infatti la cultura doveva essere internazionale, aperta alle esperienze di avanguardia di ogni Paese, senza nessun pregiudizio o etichetta ideologica; la cultura aveva in sé la capacità di offrire risposte all’uomo e quindi il mondo della cultura e quello della politica dovevano restare distinti.

Vittorini anzi rivendicò la libertà dell’artista di porre istanze diverse da quelle del politico, evitando così di limitarsi a “suonare il piffero della rivoluzione”; (Vedi allegato...) , suscitò dibattiti culturali come quello sul rapporto tra “*letteratura ed industria*” ed elaborò poetiche e teorie della cultura, fino a scontrarsi con i “vertici del PCI”, per rivendicare l’autonomia dell’arte dalla politica. Curò collane editoriali con “Einaudi” e “Mondadori”, scoprendo anche autori di talento. Nel 1957, Vittorini raccolse tutti i suoi interventi di politica culturale i critica letteraria di un trentennio in una vivace autobiografia, “*Diario in pubblico*”, e nell’ambito della sua produzione critica, anche i saggi (postumi), come “*Le due tensioni*”, ed “*Appunti per una ideologia della cultura*”, sul rapporto industria – cultura, pubblicato postumo nel 1967. Morì a Milano nel 1966.

Secondo Vittorini, l’arte inoltre costituisce “una risorsa assoluta ed autonoma”, che ha la capacità di dare una risposta all’interrogativo umano. Il diritto ed il dovere della letteratura sono di “perseguire un percorso di ricerca autonomo”. A causa di questa impostazione di fondo, Vittorini ebbe notevoli contrasti con la politica culturale del PCI con “Palmiro Togliatti”, segretario di quel partito che chiedeva invece un diretto ingegno dell’arte a sostegno della linea politica del partito. Nel periodo

tra la caduta del fascismo e l'approvazione della Costituzione (1945-47) divennero di dominio pubblico in Italia gli orrori della guerra e dello sterminio.

Nei fermenti di quel periodo, mentre i più si impegnavano nella lotta per la redistribuzione degli spazi di potere, si manifestò una certa volontà di rinascita, non solo economica. Era naturale che le generali aspirazioni alla pace, al benessere, alla "libertà", alla "giustizia" venissero strumentalizzate ai fini della conquista del potere; ma sicuramente alcuni, forse molti, interrogarono con sincerità la loro coscienza sul passato e sul futuro degli individui e della società. Poteva sembrare e sembrò a molti, in quei giorni, che i "liberatori" dell'Italia (in primo luogo gli USA), avrebbero permesso un sostanziale rinnovamento, la "resurrezione" di un popolo avvilito, umiliato e corrotto, prima da vent'anni di regime fascista, poi dalle vergogne della guerra. In una tale atmosfera, fortemente impregnata di emotività, nacque per iniziativa del PCI (partito comunista) la rivista **Il Politecnico**.

Il Politecnico dunque fu uno tra i più famosi settimanali che uscirono in Italia nell'immediato dopoguerra e nei primi anni della ricostruzione. Il primo numero è del 29 settembre 1945 a Milano, edito da Einaudi, e il suo fondatore fu Elio Vittorini.

Elio Vittorini scelse per il suo periodico lo stesso titolo della rivista ottocentesca di Carlo Cattaneo e delineò un programma analogo, molto antiaccademico, pragmatico e divulgativo pur senza cedere al "popolare". La redazione de "Il Politecnico" era composta da Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vittorio Pandolfi e per qualche mese da Stefano Terra. La grafica e l'impostazione erano di Albe Steiner.

A partire dal n. 29 del 1 maggio 1946 la rivista si trasformò da settimanale in "**Mensile di cultura contemporanea**" a causa della insostenibilità economica di una frequente periodicità, ebbe Giuseppe Trevisani come segretario di redazione e, come già aveva preannunciato nell'editoriale autocritico apparso nell'ultimo numero del settimanale (28, 6 aprile 1946), cambiò orientamento alla sua complessiva impostazione.

Nel numero citato infatti si prendevano le distanze dal grande zelo enciclopedico e informativo dei numeri precedenti, "*abbiamo compilato, abbiamo tradotto, abbiamo esposto, abbiamo informato, abbiamo anche polemizzato, ma abbiamo detto ben poco di nuovo*" e si proponeva per il futuro di "creare e formare pur divulgando". Vennero accolti collaboratori fissi, come Giulio Preti e Franco Fortini, ma anche intellettuali che non sempre si riconoscevano come "*compagni di strada*" del PCI, come Alfonso Gatto, Carlo Bo, Nelo Risi. Le pubblicazioni terminarono nel dicembre del 1947.

Ogni numero, che nei primi tempi assolveva anche al compito di "giornale murale", incollato cioè sui muri di Milano, presentava accanto ad un articolo di fondo, spesso di Vittorini, articoli di politica, storia, economia, critica d'arte, filosofia, inchieste, testi poetici e narrativi sia italiani che stranieri con le nuove traduzioni da Hemingway, Majakovskij, Boris Pasternak, Bertold Brecht, Ernst Bloch, Wright. Nel foglio vi era sempre spazio per molte questioni e forte era il versante polemico con editoriali e corsivi di "agitazione culturale"; cronachistico; documentario, con articoli di storia politico-economica; saggistico, con analisi storico-critiche di diverse correnti di pensiero; letterario e artistico, con validi interventi sulla cultura di massa, sulle arti figurative, architettura, musica, teatro.

Tra le inchieste più famose che comparvero su "Il Politecnico", vanno ricordate quelle sulla FIAT (nn. 1, 2, 3); sulla Montecatini (nn. 15, 16, 17); alcuni servizi su paesi extraeuropei, dalla Spagna sul n. 1, alla Grecia sul n. 2, Francia sui nn. 4-7, 16, Egitto sul n. 5, Cina sul n. 8, USA sul n. 17,

Vietnam sul n. 35; alcune importanti servizi sulla ricostruzione di eventi storici come la *Rivoluzione d'ottobre* sul n. 6, la colonizzazione in America sul n. 7, la prima guerra mondiale in Germania sul n.10, la seconda guerra mondiale in Inghilterra sul n. 11 e la guerra di Spagna sul n. 27. In ambedue le fasi fu caratteristico delle inchieste, come del resto di tutto il periodico, l'inserimento di materiali fotografici, immagini e disegni (da Cézanne a Picasso, Goja, Guttuso, Dalí), fotomontaggi di Heartfield e fumetti di Barnaby.

Per comprendere comunque la ricchezza del programma vittoriniano è utile consultare, in una rilettura complessiva della rivista, anche il *Programma del Politecnico*, sul n. 3 del 1964 dei Quaderni Piacentini redatto e diffuso nel giugno-luglio del 1945 fra coloro che preparavano le linee programmatiche del settimanale. Esiste inoltre una immensa bibliografia su "Il Politecnico" settimanale e mensile e sulle posizioni assunte da Vittorini e dai suoi collaboratori, nonché una vasta antologia della rivista di Forti e Pautasso, pubblicata da Lerici a Milano nel 1960 e poi ristampata da Rizzoli nel 1975 oltre che la riproduzione anastatica dei vari fascicoli (Torino, Einaudi, 1975).

➤ Scheda della rivista

Periodico di cultura fondato a Milano da Elio Vittorini, svolse la sua attività in un arco di tempo che va dal settembre 1945 al dicembre del 1947, articolandosi in due distinte serie con diversa periodicità. Il primo numero uscì il 29 settembre 1945 con il sottotitolo di Settimanale di cultura contemporanea. Era diretto da Vittorini per la Casa Editrice Einaudi e mantenne la periodicità settimanale fino la n. 28 del 6 aprile 1946. Il periodico, con sede a Milano in viale Tunisia n.29, era un foglio murale distribuito attraverso le edicole e, in parte minore, attraverso gli abbonamenti; il prezzo, di lire 12 (eccezion fatta per i numeri doppi 6 e 13 che costavano 20 lire) salirà a lire 15 con il numero 19. L'aspetto grafico era curato da Abe Steiner. L'apparenza dimessa del giornale cela in realtà una cura estrema dei particolari tipografici, a cominciare dalla testata, dove troviamo la negativizzazione della scritta in campo rosso, dilatata dall'apertura verso l'alto "che rende l'immagine indeterminata". I testi sono corredati da foto o disegni accompagnati da didascalie accuratamente scelte.

Della redazione del settimanale non troviamo notizia sul "Politecnico", ma Fortini, Forti e Pautasso nell'*Antologia* della rivista ci informano che ne facevano parte lo stesso Franco Fortini, Vito Pandolfi, Abe Steiner e Stefano Terra. Parte del materiale redazionale era anonimo, parte invece recava la firma di Vittorini. I collaboratori più assidui risultano essere stati: Franco Calamandrei, Giansiro Ferrata, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Giulio Preti, Paolo Succi, Stefano Terra, Marco Cesarini, Felice Balbo, Pietro Zveteremich, Remo Cantoni, Franco Rodano, Arturo Carlo Jemolo, Mario Levi. Molti sono gli interventi di autori stranieri, tra cui Otto Bauer, Charlie Chaplin, Walt Disney, Paul Eluard, Jean Rostand, Jean Paul Sartre.

Ai possibili autori di articoli, spesso giovani privi di fama, Vittorini invia gratuitamente, a scopo pubblicitario, il primo numero della rivista. Nel secondo numero del periodico Vittorini invita esplicitamente i suoi lettori a "redigere una rivista" e perciò propone loro di contribuire alla stesura di un bollettino mensile, che doveva riunire gli articoli migliori dei quattro settimanali precedenti. Sullo stesso numero è presente una sorta di secondo editoriale "in scrittura minore" in cui si precisa la volontà di occuparsi di problemi attuali soddisfacendo nel contempo gli interessi di tutti i lettori, indipendentemente dal loro orientamento politico.

Gli argomenti affrontati dal "Politecnico" sono molteplici: la grande industria e il mondo del lavoro; la Chiesa vista come istituto storico e politico; le realtà regionali italiane; il mondo della

scuola e dei giovani, sui quali, secondo Vittorini, occorre agire per creare una coscienza democratica e per migliorare la società; la questione femminile; la politica, che si vuole trattare in modo storico e tecnico; le realtà storico-politico-culturali dei paesi stranieri; le diverse espressioni artistiche (cinema, teatro, danza, musica, disegno, pittura, pubblicità, architettura, scultura); la scienza e la filosofia.

L'ultimo numero del "Politecnico" settimanale sarà il 28. Col n. 29, datato 1° maggio 1946, diverrà infatti mensile e si tratterà di un periodico generalmente di 48 pagine illustrate, a lire 50, di grandezza pari a un quarto della serie precedente. I fascicoli successivi non sempre rispetteranno tale periodicità. Saranno soprattutto gli abbonamenti, incentivati per eliminare i costi della distribuzione, ad assicurare la sua esistenza. La redazione, che si trovava a Milano in via Filodrammatici n.5, col numero 34 tornerà in viale Tunisia. Vittorini rimane direttore, ma non esiste più una redazione vera e propria; egli si avvale del consiglio di chi faceva parte della redazione precedente, come ad esempio Fortini, ma in modo informale; sarà Vittorini a decidere tutto e su di lui ricadrà ogni responsabilità.

Gli interventi del mensile sono quasi tutti firmati. Accanto al nome del direttore spiccano quelli di Giansiro Ferrata, Tommaso Giglio, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Giulio Preti, Michele Rago. Giuseppe Trevisani succede ad Abe Steiner nella cura della grafica, portandone a termine il progetto. La caratteristica saliente del mensile sta nella forma conclusa di ogni servizio, che appare come un blocco unitario, a sé stante e privo di seguito, mentre termina il lavoro redazionale e d'equipe che aveva caratterizzato il settimanale.

Forma e collocazione dei testi cambiano molto rispetto al settimanale: alla discussione viene riservata una posizione marginale all'interno della corrispondenza con i lettori. Gli interventi, inoltre, diventano sempre più colti e accessibili quindi ad una ristretta cerchia di intellettuali. All'attualità è riservato uno spazio estremamente esiguo, tale da confinarla nella cronachistica, mentre agli argomenti di critica letteraria, filosofia, arte, psicanalisi è dedicata un'attenzione decisamente maggiore. Viene mantenuta la problematica sui rapporti tra politica e cultura, che si fa ora più aspra (anche per la sempre maggiore indipendenza che la rivista viene mostrando nei confronti delle posizioni ideologiche del Partito Comunista) e adotta un linguaggio più tecnico.

Con lo scambio di lettere, formalmente pacate ma nella sostanza profondamente polemiche, tra Vittorini e Togliatti, si può dire che si chiuda l'attività del "Politecnico", anche se le sue pubblicazioni continueranno fino al dicembre del 1947. Le cause della fine del periodico andranno comunque ricercate, ben oltre la nota polemica, in ragioni assai complesse, non ultima la difficoltà di Vittorini e degli altri ad adeguare i mezzi di espressione e di linguaggio alla vastità del compito che si erano proposti. In ogni caso, pur nelle difficoltà e negli equivoci in cui spesso venne a trovarsi, la rivista condusse un'importante battaglia culturale, impegnandosi su tutti i fronti della realtà contemporanea, pubblicando importanti documenti letterari e politici (traduzioni da Hemingway, Wright, Michaux, Pasternak, Brecht, ecc.) insieme a voci sino ad allora inedite in Italia (le prime lettere dal carcere di Gramsci, le prime traduzioni di Lukàcs, i contributi di Sartre e di Simone De Beauvoir).

➤ La "domanda" di Vittorini

Pochi mesi dopo la fine della guerra (1945), Elio Vittorini scriveva sul primo numero del *Politecnico*:

"...I morti, se li contiamo, sono più di bambini che di soldati (...) i campi su cui si è sparso più sangue si chiamano Mauthausen, Maidanek, Buchenwald, Dakau.³

***Di chi è la sconfitta più grave** in tutto questo che è accaduto? Vi era bene qualcosa che, attraverso i secoli, ci aveva insegnato a considerare sacra l'esistenza dei bambini. Questa non è altro che la cultura (...) e se ora milioni di bambini sono stati uccisi, la sconfitta è innanzi tutto di questa cosa che c'insegnava la loro inviolabilità. **Non vi è delitto commesso dal fascismo che questa cultura non ci avesse insegnato ad esecrare** già da tempo. E se il fascismo ha avuto modo di commettere tutti i delitti che questa cultura aveva insegnato a esecrare, non dobbiamo **chiedere proprio a questa cultura come e perchè** il fascismo ha potuto commetterli?*

*Pensiero greco, pensiero latino, pensiero cristiano di ogni tempo sembra non abbiano dato agli uomini che il modo di travestire e giustificare, o addirittura di render tecnica, la barbarie dei fatti loro. **È' qualità naturale della cultura** di non poter influire sui fatti degli uomini?"*

La guerra fece circa 62 milioni di morti, di cui 37 milioni tra la popolazione civile. Nella sola Russia vi furono 20 milioni di morti tra la popolazione (oltre a 6 milioni di militari).

E' qualità naturale della cultura questa strana impotenza? Una domanda apparentemente ingenua: Vittorini se la prendeva con tutto il ciarpame, l'armamentario ideologico ereditato dalla tradizione religiosa, letteraria, scolastica, patriottica, risorgimentale: la cultura dei valori "*universali*", delle parole da scriversi (e dirsi) con la maiuscola: **il Bello, il Vero, il Sacro, la Virtù, la Patria, la Giustizia, il Bene...**

Era il periodo in cui, sperando in un'alleanza con il partito della Chiesa, il PCI tentava di avvicinarsi alla piccola borghesia non marxista, soprattutto agli intellettuali, e faceva al Vaticano concessioni gravissime (la conservazione del **Concordato** con i fascisti), che alla lunga sarebbero state determinanti nel fallimento della "*sinistra*" italiana.

L'esperienza de **Il Politecnico** faceva parte di questo progetto e infatti ne era stato nominato direttore Elio Vittorini, che pur non essendo marxista era stato anche (per un brevissimo periodo) direttore del quotidiano di partito (*L'Unità*).

La domanda di Vittorini era dunque l'invito ad aprire un dibattito sul concetto stesso di cultura e su ciò che avrebbe dovuto essere una cultura "**nuova**", capace di intervenire nella società per eliminare la sofferenza, lo sfruttamento, la povertà: vale a dire su ciò che avrebbero dovuto essere gli intellettuali portatori (e magari anche artefici) di una tale cultura.

L'invito fu accolto con generale entusiasmo e al dibattito parteciparono diversi personaggi di rilievo (fra gli altri Concetto Marchesi, Antonio Banfi, Remo Cantoni, Giansiro Ferrata, Vasco Pratolini, Franco Fortini, Eugenio Montale, Arturo Carlo Jemolo, Galvano Della Volpe, Italo Calvino, Umberto Saba, Franco Calamandrei, Vitaliano Brancati).

³ Mauthausen, Maidanek, Buchenwald, Dakau: campi di sterminio nazisti. Nei "lager" morirono, fra gli altri, circa 6 milioni di ebrei; ma in totale le vittime furono circa **15 milioni** di persone, tra cui praticamente tutti gli oppositori del regime. Su questi è calato il silenzio (in fondo erano "comunisti", quindi se lo meritavano), mentre sugli ebrei la maggior parte degli "*storici*" e dei mass-media hanno continuato a battere la grancassa.

Va ricordato che probabilmente nessuno di loro conosceva i **Quaderni dal carcere** di Antonio Gramsci, che Giulio Einaudi cominciò a pubblicare nel 1948 e che contenevano, fra l'altro, un'ampia analisi storico-politica degli intellettuali e della loro funzione, insieme all'idea degli *"intellettuali organici"*.

Erano filosofi, poeti, scrittori, letterati, storici, giuristi; dal dibattito emersero idee diverse, ma fu evidente (o forse fu evidente in seguito) che non era possibile tracciare il profilo degli intellettuali di nuovo tipo, come essi avrebbero voluto essere, senza prima aver precisato come doveva essere la cultura "nuova", di cui essi avrebbero voluto essere i portatori; e che **non si poteva definire tale cultura nuova senza prima aver precisato come doveva essere il "mondo nuovo"** di cui si sentiva il bisogno ed in cui tale cultura avrebbe dovuto inserirsi creativamente.

Un'idea del dibattito ci può essere data da poche citazioni:

- per **Vittorio Sereni** cultura è *"tutto quanto pone in termini di pensiero e di azione i problemi reali che nascono dallo sviluppo e dai contrasti sociali"*. E, per fare un esempio, *"è un problema di cultura quello dell'operaio che nella festa del sindacato si preoccupa dell'addobbo della sala"*.
- il latinista **Concetto Marchesi**, a sostegno dell'insegnamento del latino nelle scuole, scriveva: *"... la crisi della scuola cominciò quando il predominio delle tecnica moderna ha sovrapposto i fini dell'utilità a quelli della scienza, i valori materiali a quelli del pensiero, i progressi tecnici a quelli spirituali ... sulla base dell'utilità e della ricerca interessata si impaccia, si arresta il processo dell'intima formazione individuale ... la scuola deve fornire "l'uomo di tutti i tempi" (!!!)"*
- il filosofo **Antonio Banfi** però gli obiettava che la cultura è *"la coscienza della realtà che noi siamo e che ci circonda, dei problemi della nostra vita e delle loro soluzioni concrete e ideali" e che "ogni società ha il suo uomo, storico e concreto."*

85

Va notato che a parlare di *"uomo di tutti i tempi"* era un antifascista, partigiano, comunista, membro del Comitato centrale del PCI; una figura di studioso e di onest'uomo che, un anno dopo, al momento di votare sulla conservazione del *Concordato*, sarebbe uscito indignato dal Parlamento, rifiutandosi di obbedire agli ordini di Togliatti; ma evidentemente incapace di scollarsi dalla sua formazione idealistica.

➤ La risposta di Togliatti

Vittorini aveva scritto che cultura è **"ricerca della verità, non predicazione della verità"** (cioè di una verità prestabilita) e che la politica **"resta limitata entro i confini della cronaca"**, mentre è la cultura che **"fa la storia"** (quindi la politica deve restare subordinata alla cultura).

Subito un articolo sulla rivista ufficiale del PCI (*Rinascita*) gli tira le orecchie ricordandogli che il compito de *Il Politecnico* è di *"creare un vasto movimento di interessi morali e pratici tra i ceti medi e intellettuali, per gettare anche da questa parte un ponte al di sopra della frattura che ha sempre separato questi ceti dal movimento democratico delle masse lavoratrici"*. Vale a dire che gli intellettuali hanno il dovere di mettersi al servizio di un progetto politico (giusto o sbagliato che sia), non quello di esplorare a proprio piacimento i campi della conoscenza **"alla ricerca della verità"**.

Nello stesso articolo *Il Politecnico* viene accusato di non aver saputo adempiere al suo compito, essendosi occupato di informare i lettori su tutta una serie di fenomeni scientifici, letterari e storici, cioè ritenendo che informare significasse educare, **"cercando così di smuovere ed entusiasmare la fantasia, invece di favorire un processo cosciente di critica e autocritica"**.

Il messaggio è chiaro: noi (PCI) non informiamo, noi educiamo. Il popolo, poverino, non deve sapere le cose, deve fidarsi di noi, che le sappiamo. Gli intellettuali non debbono raccontare al popolo ciò che trovano interessante, ma quello che noi riteniamo opportuno, cioè coerente con il nostro progetto politico.

Da notare anche il riferimento ai concetti di critica (cioè noi possiamo criticare chi non è d'accordo con noi) e autocritica (cioè voi dovete pentirvi del peccato di superbia, che consiste nel non avere fiducia in noi). La stessa autocritica che in Russia dovevano fare i disobbedienti prima di essere deportati in Siberia o fucilati.

Sempre su *Rinascita*, Togliatti interviene direttamente con una **Lettera a Vittorini**, rilevando ne **Il Politecnico** *"una strana tendenza ad una specie di cultura enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, prende il posto della scelta e dell'indagine coerenti con un obiettivo e la notizia, l'informazione (...) sopraffà il pensiero"*. Dunque non la ricerca, non le idee nuove, non la vastità del campo degli interessi fanno cultura, ma la coerenza (obbedienza) con le scelte di un partito.

➤ "Suonare il piffero per la rivoluzione" ?

A questo punto (siamo nell'ottobre 1946) le posizioni non erano compatibili e la rottura era inevitabile. Tuttavia Vittorini volle fare ancora un tentativo di dialogo pubblicando sul Politecnico una Lettera a Togliatti in tono conciliante, accettando alcune critiche ma ribadendo chiaramente la propria tesi fondamentale.

In sostanza: un intellettuale non può essere privato della sua libertà di proporre esigenze "accanto o in aggiunta a quelle poste dalla politica". Un intellettuale che si mette al servizio di un partito rinunciando alla propria indipendenza di ricerca e di giudizio tradisce la propria funzione essenziale. Egli si riduce a "suonare il piffero per la Rivoluzione", ma chi suona il piffero per una politica rivoluzionaria non è migliore di chi lo suona per una politica reazionaria. In altre parole: si riduce ad essere il giullare dell'uno o dell'altro potere politico.

86

Intanto la storia si stava muovendo in fretta: nel 1945 il papa Pacelli (Pio 12°) aveva dato ordine a tutti i vescovi d'Italia di intensificare con ogni mezzo la lotta al comunismo ed aveva proibito a tutti i cattolici di fare parte dei partiti di sinistra, mentre la Democrazia Cristiana aveva ricevuto l'ordine di irrigidire la chiusura verso i comunisti.

Nel 1946 la SSU (poi si chiamerà CIA) aveva stabilito contatti con numerosi gruppi del terrorismo fascista: le Squadre d'Azione Mussolini, i Cadetti di Violenza, il Battaglione Lupo, la X MAS, il gruppo Onore e Combattimento, il Battaglione Milano, la Squadra Vendetta Mussolini e, soprattutto, il FAR (Fronte Armato Rivoluzionario, il più importante gruppo fascista "pronto all'azione diretta"), mentre gli ex partigiani comunisti venivano espulsi da polizia e carabinieri.

nel novembre 1946, in una riunione di camorra siciliani, il boss Giuseppe Cottone dichiarò che la mafia era "pronta a combattere il comunismo anche con le armi"; in dicembre, con il finanziamento degli USA, il defunto partito fascista venne resuscitato col nome di MSI (Movimento sociale Italiano); nel 1947 la CIA finanziò la scissione del PSI (partito socialista), da cui uscì il cosiddetto "partito americano", il partito "socialdemocratico" diretto da Saragat.

intanto, la maggiore associazione massonica italiana (il Grande Oriente d'Italia), ottiene il riconoscimento della Massoneria americana per mezzo di Frank Bruno Gigliotti, massone USA e poi agente della CIA. In quel periodo, Gigliotti informa il Dipartimento di Stato che "50 generali italiani stanno preparando un colpo di stato".

In giugno, comunisti e socialisti sono esclusi dalla coalizione di governo; in dicembre, con il voto determinante del PCI, viene approvata la Costituzione, che mantiene il Concordato fascista con il Vaticano. A questo punto, il PCI decide di chiudere il Politecnico. La polemica si è conclusa.

Vittorini restò nel PCI. Le sue dimissioni dal partito, un paio d'anni dopo, furono salutate dal sarcastico commento di Togliatti: "Vittorini se n'è gghiuto e soli ci ha lasciati".

➤ Osservazioni

Un giudizio obiettivo su questa vicenda non può prescindere (com'è ovvio) dalle circostanze storiche in cui si svolse; e, innanzi tutto, dalla situazione internazionale.

Nella Conferenza di Yalta (1945) l'URSS e gli USA si erano accordati sulla divisione del mondo in due "sfere d'influenza". L'Italia, già occupata militarmente dagli Alleati, fu assegnata alle potenze occidentali.

Gli USA e il Vaticano erano pronti a tutto, pur di impedire una presa di potere democratica dei partiti di sinistra: per l'ipotesi di vittoria elettorale del Fronte popolare il colpo di stato era già deciso e organizzato. Una guerra civile si sarebbe risolta nel facile massacro (prevedibile e previsto) di comunisti, socialisti e antifascisti

Che, in simili condizioni, si potesse pensare realisticamente alla fondazione di uno Stato civile e democratico, è da escludere. Il problema, al momento, era quello di passare da una ad un'altra forma di governo reazionario: da Mussolini alla DC. Il "mondo nuovo" in cui sinceramente speravano tante persone non poteva nascere. Di tutto questo Togliatti era ben consapevole.

Che una "cultura nuova" potesse nascere ed affermarsi indipendentemente da un "mondo nuovo", è fortemente dubbio. Gli "intellettuali nuovi" non si formano dall'oggi al domani e quelli disponibili erano di vecchio modello (v. per es. le opinioni del buon Marchesi): sia pure antifascisti, sia pure onesti (e non tutti lo erano), ma con limiti evidenti.

Ma si deve aggiungere che forse Togliatti non volle capire che il PCI non aveva – e non poteva avere – un futuro come partito di governo; che poteva avere un ruolo importante come partito d'opposizione; che quindi la sua forza poteva consistere solo nell'avere una base non influenzabile dalla chiesa cattolica, consapevole dei propri problemi reali (individuali e collettivi), capace di organizzarsi autonomamente e di lottare per la difesa dei propri interessi. Questa consapevolezza, questa capacità di auto-organizzazione avrebbero dovuto essere la base essenziale della "cultura nuova".

87

In questo senso, la classe operaia italiana, fin dall'inizio del secolo e anche prima, aveva dimostrato di essere almeno sulla buona strada. Di tutto questo, probabilmente, Togliatti non seppe o non volle rendersi conto; sta di fatto che fece la scelta di cercare a tutti i costi un'alleanza con i cattolici. Nell'ottica di un partito di opposizione, e quindi di una lotta di lunga durata, la funzione degli intellettuali avrebbe dovuto essere quella voluta da Vittorini: in sintesi la "ricerca della verità". Gli intellettuali sarebbero maturati ed avrebbero collaborato alla maturazione della classe: avrebbero avuto la funzione degli autentici intellettuali rivoluzionari, che è quella di imparare e insegnare.

Che poi Vittorini (e quelli come lui) potessero o volessero accettare una tale prospettiva ed assumersi un compito di tal genere, è un altro problema. Non sembra però che fossero consapevoli della necessità di un'opposizione di lunga durata e quindi di una cultura essenziale necessaria per la maturazione della classe; e cioè che soltanto in una fase successiva sarebbe stato ragionevole occuparsi del latino, degli scrittori americani, dei poeti russi, di Picasso e di Mozart.

Probabilmente questi intellettuali non seppero o non vollero capire una realtà che avrebbe dovuto essere evidente soprattutto a loro: tutte le bellissime cose della scienza, della filosofia e dell'arte, cioè tutte le cose che potevano "fare cultura", non avevano un valore assoluto, generalizzabile, perchè in sostanza non esiste un "uomo di tutti i tempi" (come credeva Marchesi), così come non esiste, in sostanza, un "uomo di tutti i luoghi." Era il vecchio vizio dei "valori universali" che si nascondeva sotto nuove parole (e neanche tanto nuove).

Nell'ottica di un partito speranzoso di andare al governo con i cattolici, la funzione degli intellettuali poteva essere solo quella di "suonare il piffero": trasformati in funzionari di partito, obbedienti alle "direttive" della gerarchia di partito, pronti a fare "autocritica" per non averle seguite o interpretate nel modo giusto. Questo è ciò che accadde in realtà all'interno dei partiti di sinistra.

Ma Togliatti non aveva tutti i torti quando rimproverava al Politecnico una certa tendenza all'enciclopedismo, cioè la mancanza di una gerarchia di valori coerente. Coerente, siamo d'accordo: ma coerente con chi? Con i bisogni della gente a cui ci si voleva rivolgere, o con le decisioni di un partito che aveva la pretesa di rappresentare quella gente, di essere l'unico interprete autorizzato di quei bisogni, di essere l'educatore di quella gente?

Qui dunque cascava l'asino: e Vittorini volle probabilmente addolcire l'espressione quando gli rispose di non essere disposto a "suonare il piffero per la Rivoluzione", perchè in realtà si trattava di suonare il piffero per un partito, che con l'immaginaria Rivoluzione aveva ben poco a che vedere.

Va osservato, però, che tutta la polemica sembra viziata da un equivoco, che è quello della distinzione tra intellettuali e politici. In realtà, il significato stesso della parola "intellettuale" era ed è rimasto tra i più imprecisi; ma questo tema dovrebbe essere trattato a parte.

Qui basterà ricordare che Antonio Gramsci era già morto da 10 anni, che nella sua teoria sugli intellettuali aveva sostenuto la priorità dell'egemonia culturale su quella politica e che le sue opere, che (non a caso) il PCI aveva tenuto da parte senza diffonderle, cominciarono ad essere pubblicate a partire dal 1948. Priorità dell'egemonia culturale significa che quando una classe vuole conquistare il potere deve innanzi tutto essere capace di affermarsi sul piano della cultura: solo così potrà poi affermarsi sul piano politico.

➤ **Note, riferimenti, link**

Una buona antologia degli articoli comparsi sul Politecnico è stata pubblicata da Rizzoli (Il Politecnico, 1975). Vedere anche Recupero-Leonetti-Fiorani, La polemica Vittorini-Togliatti (ed. Lavoro Liberato, 1974, con nuova edizione aggiornata nel 1976).

INTRODUZIONE AL NEOREALISMO

Problemi di cronologia

- Breve storia del termine "neorealismo"
- Letteratura e società nel neorealismo
- Il processo alla letteratura precedente
- Rapporto tra cinema e letteratura
- Tematiche

- **Breve storia del termine "neorealismo"**

E' interessante ripercorrere brevemente la storia della parola "**neorealismo**", perché ci permette di cogliere due aspetti fondamentali della natura di questo movimento:

1. lo stretto legame che esso ebbe con il cinema, da cui trae origine il titolo e il modo con cui è svolta la presente relazione,
2. la problematicità che ha accompagnato fino ad oggi questo movimento culturale.

Infatti, anche se il termine "**neorealismo**" si cominciò ad usare alla fine degli anni Venti con riferimento alle tendenze artistiche del tempo e alla parola tedesca *Neue Sachlichkeit* (*nuova oggettività*), chi lo usò in modo nuovo nel 1942 fu il montatore cinematografico per il film *Ossessione* di Luchino Visconti, e questo ne provocò una rapida diffusione nell'ambito cinematografico. Già dopo il 1943 il termine si estese anche nell'ambito letterario con diverse interpretazioni e sovrapposizioni con altri termini: *realismo* in generale, *socialrealismo*, *realismo socialista*. Quindi il legame che ci fu tra l'ambito cinematografico e quello letterario attesta almeno le tre espressioni più importanti del neorealismo in letteratura:

- a) un "*nuovo realismo*" anticipatore che si può collocare alla fine degli anni 20 con Moravia (*Gli indifferenti*, 1929), Alvaro (*Gente in Aspromonte*, 1930), Silone (*Fontamara*, 1930),
- b) un neorealismo *spontaneo*, successivo al 1943
- c) un neorealismo con chiara consapevolezza *politico-ideologica* che si espresse dopo il 1947/48.

- **Letteratura e società nel neorealismo**

La letteratura neorealistica del dopoguerra è stata in sostanza determinata dalla situazione della società italiana, creatasi in conseguenza della *Resistenza* e della ripresa democratica e forse appunto per questo presenta non pochi equivoci, che riflettono in parte anche le varie componenti della nuova società, o, comunque, della nuova situazione politico-sociale, dato che è impossibile che una società cambi in così breve tempo le sue strutture.

E' necessario dunque chiarire questo punto, se vogliamo capire la ripresa democratica dell'Italia dopo la caduta del Fascismo e la fine della guerra: la burocrazia, la scuola, le strutture della nostra società erano state in mano al Fascismo per alcuni decenni e un certo modo di pensare rimarrà ancora *fascista* anche quando sembrerà attuata la democrazia; si sa, infatti, che molti uomini politici di prestigio erano stati compromessi col *Fascismo*, anche se alla fine del *Ventennio* avevano cercato di farsi un manto di verginità e di purezza.

Materiale sistemato e prodotto dal prof. Mario Bruselli ad uso interno.

Molti uomini di cultura erano stati onorati di cattedre universitarie dal passato regime, molti onorevoli democratici erano stati fascisti e spesso segretari federali di partito; la nuova democrazia era sorta per volontà del popolo proletario e dei politici democratici che avevano scontato molti anni di carcere politico e di confino, perché non avevano voluto compromettersi col *Fascismo*. La *Chiesa* che durante il Fascismo aveva benedetto gagliardetti, aveva proclamato Mussolini l'uomo della Provvidenza, aveva benedetto eserciti che andavano a massacrare i popoli di colore in Abissinia, terminata la guerra si dichiarava in netta opposizione al passato regime e appoggiava uomini politici onesti e antifascisti accanto a ex gerarchi, proponendoli come nuovi maestri di democrazia, magari all'interno di governi in cui collaboravano comunisti e socialisti.

➤ *Il processo alla letteratura precedente*

Di fronte ad un crogiuolo di posizioni e di idee politiche, che possiamo definire in senso lato **democratica**, quella che consideriamo una *naturale* confusione politica si estendeva anche al livello della cultura, *naturale* proprio perché dopo anni di oppressione ideologica si poteva nuovamente esprimere le proprie opinioni e ogni parte politica rivendicava un ruolo importante nella caduta del regime.

Infatti, alla luce delle esperienze recenti della guerra, della partecipazione degli operai e del popolo alla *Resistenza*, delle difficoltà economiche e della miseria morale e materiale dovute alla guerra, i nuovi letterati esaminarono la letteratura precedente degli anni '30, trovandola soprattutto lontana dalla realtà della vita, quasi del tutto evasiva o aggogata al carro fascista. Cominciò in tal senso un vero e proprio processo alla letteratura precedente, che non aveva sentito il dovere morale di testimoniare la verità e la libertà perduta. La polemica si sviluppò in riviste e pubblicazioni di ogni sorta (rimandiamo al *Politecnico* e alle *Riviste del '900*), spesso senza un oculato senso critico e senza mettere in rilievo quel tanto di positivo che pur c'era stato in alcuni gruppi di poeti e di artisti che si erano appartati dal regime.

➤ *Rapporto tra cinema e letteratura*

Anche il rapporto tra cinema e letteratura assunse caratteristiche peculiari a seconda dei diversi periodi del movimento neorealista.

Durante il periodo preso in considerazione nel secondo dopoguerra, il rapporto tra cinema e letteratura è, secondo taluni, tenue in quanto, a parte la trasposizione cinematografica di alcune opere letterarie come *Cronache di poveri amanti* di Pratolini da parte di Lizzani (1953), *La provinciale* di Moravia da parte di Soldati (1952), *Anni difficili* (1948) di Brancati e *La romana* di Moravia da parte di Zampa (1954), *Le ragazze di S. Frediano* di Pratolini da parte di Zurlini (1954), la grande stagione del cinema neorealista è caratterizzato da opere originali cinematografiche che non fanno solo riferimento, come abbiamo evidenziato, a romanzi o opere letterarie precedenti.

Questa impostazione può essere condivisa solo parzialmente e a patto di limitarla all'esperienza temporanea tra cinema e letteratura con prevalenza del primo rispetto alla seconda; infatti, a parte la considerazione che la collaborazione tra i registi Zavattini-De Sica ha portato alla creazione di alcune delle opere più significative del realismo, il legame che unisce cinema e letteratura non si limita solo ad opere letterarie come spunti di regia, ma è ben più saldo e profondo ed è caratterizzato da una comune concezione dell'arte, da un medesimo sentire in un'osmosi creativa che in alcuni momenti vedrà l'attività cinematografica indirizzare quella narrativa.

Per capire in che cosa consista questo forte legame è necessario rifarsi alla prefazione del *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino e ad alcune espressioni teoriche di Zavattini e di Rossellini.

L' affermazione di Zavattini "*che il linguaggio cinematografico è pieno delle stesse possibilità del linguaggio letterario*" e che il regista usa la macchina da presa come lo scrittore il foglio bianco su cui scrivere, ci dice già quanto forte sia il legame tra le due espressioni, almeno per come esso è sentito dai maggiori registi dell'epoca. Ma c'è di più.

Oggetto della polemica dei cineasti è il racconto e soprattutto quello in cui emergono la costruzione e la predisposizione dell'opera ad affrontare determinate tematiche e in questo senso il cinema ha spinto forse anche la letteratura a sganciarsi dai suoi schemi di racconto. Calvino aveva scritto nella citata prefazione al suo primo romanzo: "*Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale di un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.... Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre riflessioni individuali ancora incerte.*" E questa "**voce anonima dell'epoca**" e questa concezione corrispondono nel cinema all'esigenza di superare ogni forma di mediazione del racconto e comunque di qualsiasi espressione artistica, all'utopia della scrittura spontanea e della macchina da presa in mano a tutti.

Il rifiuto del racconto secondo schemi classici è legato quindi all'esigenza di aderire direttamente alla realtà, al presente "*come il sudore alla pelle*" (Zavattini), anche se i teorici del movimento sono consapevoli che si tratta di un'ipotesi e che la struttura del racconto è difficilmente superabile; da questo punto di vista in parte ha ragione Asor Rosa, quando sostiene che da un lato c'era un diffuso bisogno di raccontare (vedi ancora l'introduzione di Calvino) e che dall'altro si poteva constatare che l'immediatezza restava spesso nelle intenzioni: i congegni narrativi di sostegno sono rinvenibili anche in film che si mettevano sulla linea della "*piattezza*" o dell'occhio solo ricettivo; per dirla con Roland Barthes "*i modi della narrazione possono cambiare, si può fare uno sforzo di rinnovamento audace su di essi [...] si può di continuo inventare una maniera nuova di raccontare una storia: ma la storia è sempre lì, la storia è il principio assoluto di ogni arte narrativa*".

Il problema rimane ovviamente aperto; per ora è sufficiente aver individuato questo elemento dell'anonimato, della presa diretta, della mancanza di mediazione, dell'essere espressione delle voci dell'epoca come legame profondo tra l'attività letteraria e la produzione cinematografica neorealista, al di là di corrispondenze dirette tra film e romanzo.

A tale corrispondenza diretta si torna paradossalmente dopo che è finita la grande stagione di *Ossessione* (1943), di *Roma, città aperta* (1945), di *Germania anno zero* (1948), di *Sciuscià* (1946), di *Ladri di biciclette* (1948), di *Paisà* (1946), di *Umberto D* (1952). e di *Miracolo a Milano* (1951) e questo ritorno è probabilmente legato, oltre che all'esaurirsi di una stagione particolarmente felice, a quel passaggio del neorealismo ad una concezione più consapevole *ideologicamente* e più legato **all'estetica di Lukacs e di Gramsci e alle direttive culturali del PCI**.

➤ Tematiche

"*Io devo concentrare tutta la mia attenzione sull'uomo d'oggi. Il fardello storico che io ho sulle spalle e che non vorrei - non potrei - 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 mondo che mi riguarda senza equivoci e io sento il suo fascino, io devo sentire così forte, che voglio parlare di lui, proprio di lui e non attribuirgli un nome finto, perché quel nome finto è pur sempre un velo fra 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. Datemi torto o peggio, a me sembra che sia proprio consequenziale per il neorealismo giungere sempre di più dal falso al reale" (Zavattini).

Da queste parole di Zavattini emergono almeno due aspetti fondamentali delle tematiche del neorealismo:

- **il riferimento all'attualità**, per cui sia le opere letterarie che quelle cinematografiche hanno come contenuto:
- **la vita della borghesia** durante il fascismo (Moravia)
- **i problemi del meridione** (Alvaro, Carlo Levi, Bernari, Vittorini, Silone, Iovine, Brancati)
- **la povertà** durante il fascismo,
- **l'olocausto e i campi di concentramento** (Primo Levi),
- **l'antifascismo e la vita operaia** (Pratolini),
- **la resistenza** (Calvino, Pavese, Fenoglio),
- **la guerra e le condizioni di miseria dell'immediato dopoguerra** (Moravia),
- **l'engagement** che deve caratterizzare l'opera e la vita stessa dell'autore nel contribuire a risolvere dalla miseria e dalla povertà le classi povere.

E' proprio questo aspetto che pone in relazione la maggioranza degli artisti del tempo con le tesi di Lukacs e Gramsci e li avvicinerà alla politica culturale del PCI. Dalle precedenti parole di Zavattini emerge però anche una problematica, quella della possibilità di rappresentare la realtà o quella relativa al modo di intendere la realtà stessa.

Il rischio che si corre è quello di cadere nel *naturalismo* condannato da Lukacs, in quanto rappresenta la realtà in maniera limitata e superficiale, mentre il realismo sarebbe, secondo il filosofo ungherese, una sintesi in cui sono concentrati i caratteri essenziali di un'epoca in tutte le sue contraddizioni: *"La profonda conoscenza della vita non si arresta mai all'osservazione della realtà quotidiana, ma consiste invece nella capacità di cogliere gli elementi essenziali e d'inventare, in base ad essi caratteri e situazioni che sono assolutamente impossibili nella vita quotidiana, e che tuttavia sono in grado di rivelare, nella luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle tendenze, quelle forze operanti la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni"*. (**"Il marxismo e la critica letteraria"**, Torino, Einaudi 1964, Pag. 335).

Non è difficile riconoscere alcuni aspetti della teoria di Lukacs nelle seguenti parole di Zavattini: *"Un tipico esempio si può trovare in **Ladri di biciclette**. Il bimbo segue il padre lungo la strada; a un certo punto sta per andare sotto ad un'automobile. Il padre non se ne accorge nemmeno. Questo episodio è inventato, ma inventato con l'intenzione di inventare un fatto quotidiano minimo e tuttavia carico di vita. Ma di quella vita che è così importante da meritare che ci si batta con tutte le nostre forze contro l'altra vita e contro gli altri fatti, portati sullo schermo del cinema per cinquanta anni, in quanto troppo grossi e falsi, sempre"*.

Attraverso la storia del termine **"neorealismo"** siamo quindi arrivati al problema della definizione cronologica di questo movimento. In generale si è d'accordo sul fatto che l'esplosione del neorealismo sia propria dell'età che va dal 1943 al 1949, ma, anche se in modi diversi, il periodo terminale degli anni trenta viene considerato come fondamentale anticipatore di questo fenomeno culturale: c'è chi parla appunto di *"nuovo realismo"* (Luperini) e chi vede in esso il periodo della semina: il periodo della preparazione e della semina era cominciato pressappoco nel 1930 col consolidarsi delle prime reazioni degli intellettuali, in Italia e fuori, alla dittatura fascista ormai stabilizzata.

E' giusto riconoscere che l'Italia, culla del fascismo, fu anche il primo paese che offrì un'attiva opposizione contro di esso, sul piano dell'azione come su quello delle idee. E questa precoce vaccinazione contro il fascismo fu di grande importanza per ciò che l'Italia fu poi in grado di dire all'Europa col movimento neorealista; intellettuali come Gobetti, Amendola, i Rosselli, Gramsci, Silone, Salvemini e molti altri scrissero e agirono quando il fascismo governava l'Italia e ricattava l'Europa. Il neorealismo cominciò, oltre che con *Fontamara* (primo romanzo antifascista europeo), con le lettere e i quaderni scritti da Gramsci in carcere, con le considerazioni e le esperienze che Carlo Levi e Cesare Pavese stavano facendo al confino, con la critica della realtà italiana contenuta nei primi libri di Moravia e di Vittorini.

Il neorealismo italiano trova dunque le sue origini assai prima della guerra e della "resistenza" e va valutato sui tempi lunghi; e che questa realtà sia stata messa sotto gli occhi di tutti dai primi film di Rossellini e di De Sica una quindicina d'anni dopo non è una ragione che possa autorizzarci a ignorare dove sono gli archetipi. Moravia nel '29 con *Gli indifferenti* e Silone nel '30 con *Fontamara* offrivano i primi fotogrammi senza paraocchi di una scena che proprio allora il cinema fascista cominciava a nascondere sotto l'anonimato dei "telefoni bianchi". Moravia ha più volte negato ogni intento sociale e politico al suo primo romanzo, che tuttavia conserva ugualmente il suo valore documentario. Del tutto scoperta è invece la certezza di presentare una realtà inedita in Silone, che nella introduzione alla prima edizione di *Fontamara* scriveva: il libro "*apparirà al lettore in stridente contrasto con l'immagine pittoresca che dell'Italia meridionale si trova frequentemente nella letteratura*" e aggiungeva: "*A Fontamara non c'è bosco: la montagna è arida e brulla, come la maggior parte dell'Appennino. Gli uccelli sono pochi. Non c'è usignolo; nel dialetto non c'è neppure la parola per designare l'usignolo*".(liberamente tratto da A.Russi, **Rivendicazione del Neorealismo italiano**, Letteratura italiana, Marzorati, Milano 1982).

93

Un altro momento importante nell'evoluzione storica del neorealismo è costituito dagli anni '48/49 in cui due fenomeni significativi, uno storico e l'altro culturale, imprimono una svolta a tutto il movimento. Il fatto storico rilevante è costituito dalle elezioni del 1948, in cui la Democrazia Cristiana ottenne la maggioranza assoluta, accentuando quello che Galli della Loggia chiama "*peculiare tratto contraddittorio nella società italiana postbellica in quanto, mentre lo stato borghese moderno nasce spostato a sinistra, in Italia permane un sistema capitalistico che conserva un marcato carattere storico di "destra"*" (liberamente tratto da **L'impegno "a sinistra" della cultura**, E. Galli Della Loggia, Marzorati, Milano 1982). Il secondo fenomeno, strettamente connesso al primo è di carattere culturale: se il PCI infatti aveva impegnato tutte le sue energie nella lotta per la Resistenza, consapevole di tutto il valore d'ideologia nazionale unificatrice che era contenuto nella lotta armata contro i fascisti e i tedeschi, il carattere nuovo del PCI fu subito palese nell'attenzione che esso dedicò agli intellettuali e, dal canto loro, questi ultimi sentirono "*il PCI come un punto di riferimento obbligato. Almeno in parte il fenomeno si può ricondurre a qualcosa già avvenuto in passato, ossia alla crescente politicizzazione e socializzazione degli intellettuali che il fascismo promosse nel periodo tra le due guerre. Crollato il fascismo, tale socializzazione spingeva per sua natura verso una larga diffusione del marxismo. Questo infatti si presenta come una visione del mondo organica e compiuta, e gli intellettuali funzionari, sia per la superficialità istituzionale con cui si pone la loro elaborazione, sia per il maggiore bisogno che essi hanno di uno strumento con il quale orientarsi rapidamente, sentono appunto viva l'esigenza di una visione del mondo, all'occorrenza di semplice formulabilità, grazie alla quale procedere nell'attività quotidiana*" (Galli Della Loggia, ibidem).

Il testo di Galli della Loggia esprime con chiarezza la situazione culturale di quegli anni, anche se traspare una valutazione non positiva del rapporto tra gli intellettuali e il PCI, in quanto ne viene messa in evidenza una certa superficialità, un mancato approfondimento filosofico delle scelte

culturali fatte. Continua infatti la sua esposizione dicendo: "Non per nulla - fatto salvo forse il caso di Pavese e Vittorini - quella scelta non suscitò in chi allora la compì alcun riesame radicale del proprio ruolo di intellettuale" (Galli Della Loggia, ibidem). Il fatto più importante, tuttavia, di questo momento culturale fu la pubblicazione dei Quaderni del carcere, di A. Gramsci, portata a termine tra il '47 e il '51.

Gramsci invitava gli intellettuali a "calarsi nella realtà del paese, dare vita ad una letteratura, ad un tessuto e ad una comunità culturali nazionali popolari, promuovere insomma una riforma intellettuale e civile della società italiana schierandosi dalla parte delle classi subalterne. Perciò la cultura italiana doveva "rinnovarsi" e per rinnovarsi stabilire un rapporto di ispirazione e di destinazione con le masse popolari, riscattando con un impegno democratico nell'oggi "l'irresponsabilità" politica dimostrata in passato" (Galli Della Loggia, ibidem). Su questo piano furono inoltre rilevanti per la politica culturale del PCI sia la lettura delle opere critiche di G. Lukacs, che le pressioni provenienti dall'URSS.

Entrambi i fenomeni di cui si è parlato hanno contribuito dunque a trasformare l'iniziale realismo spontaneo in un neorealismo ideologicamente orientato e consapevole che troverà le sue espressioni più significative nelle Terre del Sacramento di Jovine e nel Metello di Pratolini. Non si vuol dire con questo che nel periodo precedente non ci fossero posizioni politicamente e ideologicamente orientate (basti pensare, per il primo realismo, che Silone era stato uno dei protagonisti della nascita del PCI), ma che il modo di creare e di raccontare aveva origini diverse e profondamente ancorate ad un sentire comune di cui il poeta si faceva interprete. E' interessante, per capire questo momento rifarsi ad I. Calvino che nell'introduzione a *Il sentiero dei nidi di ragno* dice testualmente: "L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani - che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano - non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, "bruciati", ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità.... Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre riflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza -...- che non aveva risparmiato nessuno, ristabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle "mense del popolo", ogni donna alle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona e delle quali eravamo stati spettatori si aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi e truculenti" (Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Introduzione). Si è parlato in precedenza del Metello di Pratolini e questo sposta i termini del discorso al 1955, superando il limite del 1949 precedentemente indicato. In effetti secondo alcuni autori, in particolare secondo coloro che pongono l'accento sulla valenza ideologica del neorealismo, il periodo più interessante di quest'ultimo giunge fino al 1955, anno della pubblicazione di Metello, dopo il quale si giunge ad una forma di sperimentalismo che non ha più nulla a che vedere con il movimento realista.

Il presente lavoro quindi si interesserà del neorealismo, sia cinematografico che letterario, nelle sue espressioni che vanno dal 1942/43 al 1955, in sostanza assumendo come termina a quo il film *Ossessione* di Visconti e come termine *ad quem* il film *Senso* dello stesso regista.

➤ Bibliografia essenziale

- I. Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi, i Fantoni Minnella Maurizio ; *UTET Libreria*
- II. Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra, Perniola Ivelise ; *Bulzoni*
- III. La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo Lonero Emilio; Anziano Aldo ; *Effatà*
- IV. Neorealismo. Problemi e crisi Candela Elena ; *L'Orientale Editrice*
- V. Oltre il neorealismo. Guida all'opera di Gino Montesanto. Con appendice di lettere e testi critici Zamarin Giuseppe ; *Interlinea*
- VI. Storia fotografica di Roma. Dagli orti di guerra al neorealismo (1940-1949), *Intra Moenia*
- VII. «Pane, amore e fantasia» di Luigi Comencini. Neorealismo in commedia *Lindau*
- VIII. L'eredità del neorealismo. Quaderni di Cinemasud *Mephite*
- IX. Iris Origo. Dalle radici del neorealismo alla solitudine dell'utopia Cro Stelio ; *Le Balze*
- X. Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc. Zavattini Cesare ; *Bompiani*
- XI. Sociologia della giustizia e neorealismo giuridico Bettini Romano ; *Franco Angeli*
- XII. Storia del cinema italiano. Vol. 3: Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959. Brunetta G. Piero ; *Editori Riuniti*
- XIII. Neorealismo Gasparini Giovanna ; *Mursia (Gruppo Editoriale)*
- XIV. Pensare il neorealismo Fanara Giulia ; *Lithos*
- XV. Il neorealismo cinematografico italiano *Marsilio*
- XVI. Neorealismo De Nicola Francesco ; *Editrice Bibliografica*
- XVII. Dal neorealismo alla neoavanguardia (1945-1969) Luti Giorgio; Verbaro Caterina ; *Le Lettere*
- XVIII. Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema Taramelli Ennery ; *SEI*
- XIX. Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956) Siti Walter ; *Einaudi*
- XX. La letteratura italiana. Il Novecento. Vol. 2: Dal neorealismo alla globalizzazione. *Mondadori Bruno*
- XXI. P. Bianchi, "Il giorno", 5/3/1969
- XXII. M. Clemente, "Filmcritica", n. 36, May 1954
- XXIII. E. Bruno, "Filmcritica", n. 17, October 1952
- XXIV. P. Bianchi, "Filmcritica", n. 6/7, June/July 1951
- XXV. "Teletutto"
- XXVI. "Segnalazioni Cinematografiche"
- XXVII. Francesco Bolzoni, "Rivista del Cinematografo", March 1997

Fonte primaria : <http://library.thinkquest.org/28490/data/italiano/intro/crono.htm>

DOCUMENTI IN APPENDICE

➤ **Antonio Gramsci (1891 –1937)**

Quaderni dal carcere è l'opera che contiene le note, gli appunti, le riflessioni su vari argomenti che Gramsci elaborò nel periodo della sua reclusione compilando i quaderni che gli venivano concessi dalle autorità carcerarie. La compilazione dei quaderni non aveva, nel progetto dell'autore, lo scopo della pubblicazione: l'opera non aveva perciò un titolo e quello attuale lo dobbiamo all'editore, non a Gramsci. Il pensatore sardo ne

iniziò la stesura nel carcere di Turi l'8 febbraio 1929, due anni e tre mesi dopo l'arresto avvenuto l'8 novembre 1926. L'idea del lavoro, però, era già vivissima nel 1926 e in una lettera alla cognata Tania del 19 marzo di quell'anno Gramsci manifesta la volontà di " far qualcosa 'für ewig' ", ossia "per l'eternità". Egli intendeva cioè occuparsi di argomenti di alto spessore culturale da un punto di vista "disinteressato", libero dai limiti e dalle contingenze politiche del presente. Gramsci lavora alla stesura di ben 33 quaderni (non tutti compiuti però) dal febbraio 1929 all'agosto 1935: seguendo l'evoluzione compositiva dell'opera, possiamo individuare tre fasi, di cui le prime due interessano il periodo di reclusione a Turi e la terza quello di Formia (1933-1935); il passaggio da una fase all'altra è annunciato o accompagnato dall'aggravarsi della condizione fisica del detenuto. La prima fase dura circa due anni (febbraio 1929-agosto 1931) e, in questo periodo, Gramsci compone 10 quaderni, di cui tre sono dedicati agli esercizi di traduzione per lo studio delle lingue che doveva servire come " <I>mezzo terapeutico</I> " contro l'inaridimento dovuto al carcere. La conclusione di questa prima fase e il passaggio alla seconda sono segnati dalla grave crisi che colpì Gramsci il 3 agosto 1931. La seconda fase si protrae per due anni (dalla fine del 1931 alla fine del 1933) ed è caratterizzata dall'intensificarsi del ritmo di lavoro sulle questioni già individuate nel periodo precedente e dall'abbandono degli esercizi di traduzione (a cui son dedicati quattro dei 33 quaderni). In questo periodo, Gramsci compone altri 10 quaderni lavorando contemporaneamente alla stesura di note miscellanee e dei cosiddetti "quaderni speciali"; con questi ultimi, egli intendeva riordinare e riscrivere (in base ad una distinzione per argomenti) molte delle note già abbozzate nei quaderni precedenti. Un'ulteriore, più dura, crisi colpisce però lo scrittore sardo nel marzo 1933, con stati di allucinazione, di ossessione e di tormenti psicologici. Proprio questa crisi sarà determinante per il passaggio alla terza fase: essa si apre alla fine del 1933 con il trasferimento di Gramsci (per via delle sue gravi condizioni di salute) nella clinica di Formia. Qui egli si avvierà alla stesura di altri dodici quaderni (tutti "speciali"), la maggior parte dei quali però resteranno incompleti. L'irreversibile esaurimento di forze a cui Gramsci è giunto sfocia in una nuova crisi del giugno 1935, in seguito alla quale viene ricoverato nella clinica "Quisisana" di Roma; il lavoro di composizione dei Quaderni è interrotto e non sarà mai ripreso.

L'opera è, pertanto, incompiuta e ciò fa sì che essa non abbia un carattere concluso e definitivo: Gramsci stesso afferma che le sue note sono spesso formate da " <I>affermazioni non controllate</I> ", " <I>di prima approssimazione</I> " e che alcune di esse potrebbero in seguito essere abbandonate. Dopo la morte di Gramsci, i Quaderni furono numerati e custoditi dalla cognata Tania, che li spedì a Mosca, dove furono presi in consegna dai membri del Partito Comunista Italiano. I temi che ricorrono e che si intrecciano all'interno dei Quaderni sono molteplici; tra i più importanti, meritano di essere ricordati:

➤ **FOLCLORE**

Gramsci intende, con questo termine, la " *concezione del mondo e della vita* " e tutto il sistema di credenze e superstizioni propri degli strati sociali popolari. Nel folklore Gramsci individua una

potenzialità critica e rivoluzionaria rispetto alle concezioni del mondo "ufficiali" espresse dalle "parti colte delle società storicamente determinate".

➤ **QUESTIONE MERIDIONALE**

Gramsci vuole analizzare il problema dello squilibrio e della contraddizione dovuti all'incapacità delle forze dirigenti risorgimentali di affrontare e di risolvere la questione contadina, particolarmente grave nel Sud. Il partito comunista doveva, agli occhi di Gramsci, assumersi l'impegno di favorire il superamento della disgregazione interna alle masse contadine che le rendeva incapaci di sottrarsi alla dura subordinazione nei confronti delle classi dominanti e di allearsi alla classe operaia settentrionale (la falce e il martello dello stemma comunista indicano esattamente questo: l'alleanza tra contadini del Sud e operai del Nord).

➤ **CROCE E L' "ANTICROCE"**

Nei confronti di Benedetto Croce, Gramsci vuole ripetere l'operazione che Marx ha compiuto nei confronti di Hegel: come Hegel è stato il massimo rappresentante dell'idealismo e del progresso borghese del XIX secolo, così Croce lo è dell'idealismo e della borghesia italiana del XX secolo. Si tratta dunque di rovesciarne radicalmente le prospettive e, così, Croce è al tempo stesso il principale interlocutore e il principale antagonista del materialista Gramsci.

➤ **RISORGIMENTO**

Il Risorgimento viene letto, sulle orme di Gobetti, come "rivoluzione mancata"; l'egemonia dei moderati (che Gramsci analizza in tutte le sue articolazioni) ha impedito quelle trasformazioni radicali che pure erano necessarie. Spetterà quindi alla rivoluzione proletaria compiere il processo risorgimentale fino in fondo.

➤ **FILOSOFIA DELLA PRAXIS**

è la parte dei Quaderni dedicata più specificatamente alla filosofia e, in particolare, al materialismo storico o marxismo, che Gramsci definisce appunto " *filosofia della praxis* ".

➤ **MACHIAVELLI E IL PRINCIPE**

Gramsci interpreta il "Principe" di Machiavelli come un manifesto politico della nascente borghesia italiana; fallimento del nuovo ceto borghese e fallimento del progetto di unità nazionale sono per Gramsci una cosa sola. In età contemporanea, i processi politici non sono però più guidati da una singola persona (un principe) ma dai partiti: anche i rivoluzionari (secondo l'insegnamento di Lenin) per realizzare il loro progetto hanno bisogno di un partito, che Gramsci definisce il " *nuovo Principe* ".

➤ **LA QUESTIONE DEGLI INTELLETTUALI**

Il ruolo riservato da Gramsci agli intellettuali è quello di elaboratori e mediatori delle ideologie ed è fondamentale per la conquista e per l'esercizio dell'egemonia culturale da parte di ogni classe sociale che miri a diventare dominante. A questo tema si legano quindi direttamente quello dell'egemonia e della rivoluzione passiva. Gramsci afferma che " *tutti gli uomini sono intellettuali* ", poichè ogni uomo, consapevolmente o no, esplica " *una qualche attività intellettuale* ", ha una propria concezione del mondo e una consapevole linea di condotta morale, e contribuisce a

modificare altre visioni del mondo suscitando nuovi modi di pensare. Il linguaggio stesso è " *una minima manifestazione* " intellettuale, visto che già in esso è cristallizzata una " *determinata concezione del mondo* ", una qualche " *filosofia spontanea* ". Non vi è pertanto attività umana (neppure la più pratica) " *da cui si possa escludere ogni intervento intellettuale* ": " *non si può separare l'homo faber dall'homo sapiens* ". Ma se tutti gli uomini sono intellettuali, " *non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali* "; per l'esercizio di tale funzione, si formano storicamente delle categorie specializzate in connessioni con le classi sociali e specialmente con quelle più importanti e dominanti. Gramsci distingue fra: 1) intellettuali "tradizionali", che generalmente si rappresentano come " *autonomi e indipendenti dal gruppo sociale dominante* " e dal mondo della produzione, considerandosi piuttosto come seguaci disinteressati dei valori tradizionali; 2) intellettuali "organici", cioè legati organicamente al gruppo sociale fondamentale; però anche gli intellettuali "tradizionali", anche se non ne sono consapevoli, sono in ultima analisi "commessi" della classe dominante, "organici" al gruppo sociale fondamentale e svolgono " *funzioni organizzative e connettive* ", di direzione ideologica e culturale.

Sta qui il rapporto tra intellettuali ed egemonia: la classe dominante o che aspira a divenire tale cerca di utilizzare gli intellettuali per esercitare un'egemonia su tutta la società; Gramsci dice che " *la supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come 'dominio' e come 'direzione intellettuale e morale'* "; lo Stato stesso, poichè espressione diretta del gruppo dominante, si fonda e si regge su due elementi: a) la "dittatura", ovvero l'apparato di decisione e di coercizione rappresentato dalla "società politica"; 2) l' "egemonia" e l'organizzazione del consenso, dipendenti dalla "società civile" e attuate attraverso un apparato di "strutture ideologiche" e di istituzioni a cui spetta il compito della direzione culturale per conto della classe politica dominante. Operano nella società civile e nelle strutture ideologiche la scuola, la Chiesa, i partiti, i sindacati, la stampa, e così via, nonchè i funzionari dell'ideologia e della cultura, cioè gli intellettuali, fra i quali Gramsci fa rientrare tutti quelli che ricoprono ruoli sociali di educazione, formazione, organizzazione. L'egemonia è dunque il dominio di una classe sulle altre attraverso un'operazione di controllo culturale e ideologico e di esercizio del potere, in senso non tanto coercitivo, quanto di persuasione razionale, di influenza sul pensiero, sulla vita, sulla moralità, sulle abitudini sociali e culturali dei singoli. La conquista e la salvaguardia del potere da parte della classe dominante sono, per Gramsci, sempre più determinati dalla stretta connessione di egemonia e coercizione.

98

L'esercizio dell'egemonia (tipico dei regimi liberali e parlamentari) è caratterizzato dalla combinazione e dall'equilibrio fra forza e consenso e la forza deve sembrare sempre giustificata dal consenso della maggioranza; quest'ultimo è espresso dagli organi di opinione pubblica (giornali e associazioni) che, a questo scopo, " *vengono moltiplicati artificialmente* ". Poichè nell'epoca moderna, avverte Gramsci, " *la categoria degli intellettuali [...] si è ampliata in modo inaudito* " e questi appaiono ormai necessari al funzionamento dello Stato moderno, la lotta per la conquista e per il mantenimento dell'egemonia non si può risolvere nello scontro materiale delle classi, ma deve investire il piano culturale. Le trasformazioni rivoluzionarie non sono più immaginate, secondo le modalità tradizionali, come scontro diretto, violento, fra gruppi o classi sociali antagonisti. D'altra parte, per evitare conflitti pericolosi per la sua esistenza, la classe dominante favorisce una serie di trasformazioni volte ad adeguare la società allo sviluppo economico: si tratta di "rivoluzioni passive", tra cui rientra "l'americanismo".

Per la costruzione di uno Stato alternativo a quello di stampo americanista, Gramsci vede il bisogno di un reale processo rivoluzionario e di una sistematica contrapposizione operaia mossa da un concreto " *spirito di scissione* ", rispetto al blocco sociale dominante. La conquista dell'egemonia e del potere da parte del proletariato è dunque indissolubile dallo scontro delle classi e dalla lotta proletaria, ma per far ciò la classe operaia ha bisogno di attirare a sè gli intellettuali "tradizionali" e

di crearsi i propri intellettuali "organici". L'intellettuale nuovo deve dunque " *mescolarsi attivamente alla vita pratica* " e diventare dirigente politico (cioè "specialista + politico") proprio a partire dalla centralità del lavoro industriale nella società moderna.

➤ **EGEMONIA**

Gramsci impiega questo termine nel senso di "direzione culturale"; egli contrappone infatti al concetto di dominio, basato sulla forza, quello di egemonia, fondato sul potere di persuasione. Gli stati moderni tendono a reggersi sempre più sull'egemonia e sempre meno sul dominio, ma i due momenti sono comunque essenziali alla vita dello Stato.

➤ **RIVOLUZIONE PASSIVA**

Gramsci deriva questa nozione dall'analisi della storia del Risorgimento. Lo applica poi allo studio di tutti quei fenomeni di profondo mutamento economico, sociale, culturale diretto e gestito dalle classi dominanti con una operazione che tende a favorire l'adeguamento passivo della mentalità delle masse e del costume collettivo alle esigenze economiche dominanti.

➤ **AMERICANISMO E FORDISMO**

Tale concetto (esaminato a fondo nel Quaderno 22) nasce dalla riflessione di Gramsci sul fenomeno dello sviluppo capitalistico americano e dalla razionalizzazione del lavoro e della vita privata dei lavoratori, favorito, nei primi decenni del Novecento, dall'organizzazione del lavoro di Taylor e Ford. Con questi termini si definisce anche un modo di fare e di pensare tipicamente americano che viene preso a modello dai Paesi capitalistici occidentali: di qui il termine "americanismo". Le considerazioni di Gramsci si basano su alcuni eventi concreti: la sempre maggiore deprofessionalizzazione del lavoro operaio e il suo adeguamento al funzionamento meccanico e automatico della macchina con la conseguente affermazione della figura dell' "operaio-massa", con il tramonto di quella dell'operaio artigiano e della dimensione dell' "umanesimo del lavoro", in cui la centralità operaia era ancora rappresentata dal lavoratore creativo e specializzato, dotato di una forte coscienza delle proprie prestazioni; a tutto ciò si aggiunge, appunto, la radicalizzazione del taylorismo, attuata dalla politica economica e industriale di Ford. Gramsci è favorevole alla tecnologia e alla razionalizzazione del lavoro, ma non può accettare l'intento capitalistico di ridurre il lavoratore a " *gorilla ammaestrato* ", privato di coscienza e di pensiero. L'americanismo è una forma di "rivoluzione passiva", perchè si mira ad ottenere, attraverso il dominio economico, il controllo politico e culturale degli operai e tale dominio imposto non resta solo in fabbrica, ma esce e passa alla società civile, alla morale, alla cultura; il controllo da parte dei grossi industriali sulla vita privata del lavoratore costituisce appunto una rivoluzione capovolta, vissuta passivamente.

➤ **CRITICA LETTERARIA**

Gramsci distingue in primo luogo la critica estetica, volta ad accertare il valore letterario delle opere, dalla critica ideologica e politica che considera solo il contenuto. Questa posizione differenzia notevolmente Gramsci dalla critica marxista promossa in Unione Sovietica dal despota Stalin (aspre sono le critiche rivolte da Gramsci alla politica culturale di Stalin), che faceva dipendere il giudizio estetico da quello politico. Però Gramsci cerca anche una mediazione tra le due forme di critica, ravvisandola nel modello di "critica militante" offerto da De Sanctis. Come sosteneva De Sanctis, bisogna battersi per una nuova cultura più impegnata moralmente e civilmente, dalla quale soltanto potrà nascere una nuova letteratura.

CONCETTO DI NAZIONAL-POPOLARE

è un parametro che Gramsci impiega spesso per considerare la vicinanza delle opere letterarie rispetto alla realtà concreta dei problemi, degli interessi e dei sentimenti del popolo/nazione; non è tanto un concetto di natura estetica, quanto di natura sociologica. Privi di qualsiasi senso di appartenenza ad una classe sociale o ad una realtà nazionale e popolare, gli intellettuali italiani sono a lungo stati dominati da un "cosmopolitismo" umanistico; il che li ha portati spesso ad aderire a correnti o a categorie filosofiche-letterarie che restano astratte e prive di una reale rispondenza nella concreta realtà nazionale. Gramsci afferma la necessità del nesso fra intellettuali e nazione, fra intellettuali e realtà popolare e dunque la necessità del carattere nazional-popolare della letteratura. Gramsci riprende e corregge Croce su tre punti: 1) Gramsci tende a rivalutare il contenuto di pensiero di un'opera e perciò, ad esempio, a considerare positivamente anche la struttura della "Commedia" dantesca, che invece Croce condannava come "non poesia"; 2) studia in modo più concreto il rapporto scrittore-società, proponendosi di inserire la storia degli scrittori e degli artisti all'interno della storia degli intellettuali e dunque di condizioni storico-sociali precise e determinate; 3) tenta una mediazione tra critica estetica e critica politica, sull'esempio di De Sanctis.

L'assunzione di de Sanctis a modello è funzionale alla proposta di una critica militante capace di fondere " *la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica* ". Gramsci, grazie a de Sanctis come modello, vuole anche esaminare gli aspetti dell'opera d'arte grossolanamente trascurati da Croce, soprattutto il momento etico-ideologico. La letteratura, dice Gramsci, non nasce dalla letteratura (cioè " *per partenogenesi* ") ma dal mondo della cultura, delle idee, della morale, dell'economia e, in definitiva, dalla storia di una nazione e dei suoi intellettuali; attraverso la categoria di nazional-popolare, Gramsci considera la letteratura in rapporto alla storia degli intellettuali e sottolinea, in fin dei conti, il nesso fra l'opera d'arte e la condizione dello scrittore nella società, la reciprocità e la dinamicità dei rapporti fra dimensione spirituale (o sovrastrutturale) e dimensione materiale (o strutturale); il pensiero gramsciano muove perciò in direzione di uno storicismo assoluto.

Altri criteri metodologici sono connessi alle categorie di "vecchio-nuovo" e di "distruzione-creazione": alla loro luce, Gramsci esprime ad esempio un giudizio altamente positivo sull'opera di democratizzazione e di sprovvincializzazione della cultura svolta dagli esponenti della rivista "La Voce"; viceversa, "La Ronda" viene da lui criticata per l'involuzione e per il "vecchio" che rappresenta con la riproposta di una concezione tradizionale del letterato e della cultura. Queste categorie spingono Gramsci a vedere nella " *vuota concettosità* " (quello che Labriola chiamava "verbalismo") e nel "secentismo" della poesia pura (e anche di Ungaretti) il segno del " *vecchio che ritorna* ". Ancora più interessante è l'operazione critica che Gramsci svolge nei confronti di Pirandello, apprezzandolo per l' " *importanza critica di corrosione del vecchio costume teatrale* " e della mentalità borghese, cattolica o positivista. La valutazione positiva dei vociani e di Pirandello mostra come la distruzione del vecchio e la creazione di nuovi atteggiamenti mentali siano fattori fondamentali del giudizio positivo dato da Gramsci. Con Pirandello, nota Gramsci, l'oggettività del reale, invalsa con la tradizione aristotelico-cristiana, viene spodestata da una nuova concezione soggettivistica e relativistica; cionostante, a Gramsci pare poco convincente (e in ciò si rivela vicino a Croce) la dimensione artistica dei drammi di pirandello per il loro carattere di "dialoghi filosofici" in cui la nuova concezione della realtà è inquinata da elementi intellettualistici. Ecco perchè la sua opera preferita di Pirandello era "Liola", in cui è del tutto assente ogni contenuto intellettualistico.

➤ QUESTIONE DELLA LINGUA

Gramsci dedica grande attenzione al problema dell'evoluzione della lingua italiana nel tempo e in rapporto alla letteratura, alle classi intellettuali e soprattutto all'esercizio del dominio e dell'egemonia culturale.

Lucaks Gyorgy (1885-1972)

Lukacs, ungherese di Budapest, diventò, in Germania, allievo di Simmel e frequentò il circolo che si riuniva attorno a Weber, approfondendo nello stesso periodo la conoscenza di Hegel e della concezione materialistica della storia.

In un primo momento egli faceva parte di un circolo culturale di orientamento prevalentemente umanista ed idealista che sosteneva che occorre difendere l'essenza dell'uomo, lo spirito, dal materialismo, dal positivismo e dalle briglie delle scienze. Di conseguenza, destò grande stupore la successiva scelta di Lukacs, alla fine della prima guerra mondiale, di convertirsi al marxismo e di partecipare attivamente, seppure con alterne vicende, alla vita politica del suo Paese. E' vero, però, che egli continuò sempre a risentire dell'influenza dei suoi maestri ed il suo pensiero rimase costantemente in rapporto, seppur polemico, con loro. Tale polemica, d'altra parte, era diretta anche nei confronti del marxismo revisionista e della socialdemocrazia così come anche nei confronti di coloro che volevano ridurre il marxismo stesso allo studio del rapporto tra strutture economiche e sovrastrutture ideologiche.

Storia e coscienza di classe, pubblicato nel 1923, è una raccolta di saggi nei quali Lukacs si rifà apertamente al marxismo ma che è anche imbevuta di temi weberiani ed in essa è anche fortemente presente la dialettica di Hegel e tutto ciò gli ha procurato aspre critiche anche da parte del marxismo ortodosso.

La storia, egli afferma, non è riducibile a natura e non è retta da leggi umanamente immutabili essendo essa il risultato dell'attività umana. Contrariamente a quanto sostenuto dalla "scienza borghese" che considera i fatti come isolati dal loro contesto storico-sociale, intendendoli nella loro esistenza "oggettiva"; i fatti che la scienza studia vanno intesi nel loro contesto specifico, come prodotto dell'attività umana in una determinata epoca.

La storia va compresa come un processo totale, in cui tutto è inglobato, così che non si può comprendere il particolare se non collegandolo con questa **totalità dialettica: solo in quest'ottica è possibile conoscere la realtà**. La scienza borghese, invece, fa apparire immediato e naturale ciò che invece è mediato storicamente.

In particolare, nei saggi **Coscienza di classe** e **Che cos'è il marxismo ortodosso?**, Lukacs riprende ed approfondisce questo tema. Il marxismo scientifico riconosce l'indipendenza delle forze motrici della storia dalla psicologia degli uomini: esso deve registrare le distorsioni del pensiero umano, scoprire i fattori ai quali esse sono dovute e quali sono le possibilità per superarle.

La società e la storia sono il risultato dell'opera dell'uomo e non possono essere spiegate attraverso leggi naturalistiche (come invece fa la sociologia borghese) o leggi che si ispirano allo "spirito del popolo" (inteso come entità inspiegabile) o alle grandi personalità perchè così facendo si innalzano a legge generale ed immutabile i principi dell'ordinamento in atto e si scambia lo *status quo* per natura immutabile. E' questo il medesimo errore che Marx contesta all'economia politica.

Lukacs, come Toennies, Simmel e Weber, si rifà alle pagine del *Capitale* dove si tratta della **mercificazione dei rapporti** tra uomini (tali rapporti, storicamente, attraverso il valore di scambio, diventano rapporti tra cose, permettendo l'errore dell'economia politica che chiude questi rapporti umani, storici, entro leggi necessitanti e naturali) ma mentre questi ultimi giungono a sostenere l'inevitabilità dell'oggettivazione dei rapporti nella società industriale, Lukacs, come Marx, cerca di superare tale barriera.

Lucaks afferma che l'oggettivazione dei rapporti (la reificazione = identificazione con la realtà, estraniamento da sé stessi) coinvolge tanto la borghesia quanto il proletariato ma mentre per la borghesia è impossibile andare oltre la reificazione perché i suoi interessi di classe la portano "all'apologia dell'ordinamento esistente delle cose o almeno alla dimostrazione della sua immodificabilità", per il proletariato il discorso è diverso perché la sua posizione di classe sfruttata e subalterna lo porta a ricercare la possibilità di trasformazione e di superamento di ciò che è dato (= ricerca della **possibilità oggettiva**).

Ma che cos'è che spinge il proletariato a ricercare il cambiamento? E' la **coscienza di classe** che non è data né dalla somma né dalla media della coscienza dei singoli appartenenti alla classe ma altro non è che l'effettiva capacità di agire di una classe in una determinata situazione storica. In queste affermazioni di Lucaks vediamo come vicine siano le sue idee al concetto di soggetto universale di Hegel che agiva attraverso l'"astuzia della ragione" al di sopra dei singoli e servendosi come strumento: ecco che le critiche a Lucaks di idealismo e di hegelismo appaiono non del tutto infondate.

Nel famosissimo saggio **La reificazione e la coscienza del proletariato**, Lucaks distingue tra un aspetto oggettivo della reificazione (che consiste nel fatto che il mondo dell'economia è regolato da leggi le quali, pur essendo storiche, si pongono ormai come realtà oggettiva, naturale, estranea all'uomo) da un aspetto soggettivo (che consiste nelle conseguenze che la reificazione oggettiva comporta all'uomo inserito in un simile contesto). Ancora una volta Lucaks si riporta alle pagine del *Capitale* ma fortissima è anche l'influenza di Weber.

Con la mercificazione, i rapporti tra persone scadono a rapporti tra cose; la reificazione entra nell'anima stessa del lavoratore e ne condiziona l'intera esistenza: il suo lavoro e tutta la sua vita appaiono regolati dal principio della calcolabilità e tutto è quantificato, misurabile, regolato burocraticamente. Di fronte al meccanismo produttivo, che segue una sua *razionalità formalistica* (termine weberiano), l'intervento umano appare solo come fonte di errore. Questo processo coinvolge tutti: il lavoratore, il datore di lavoro ma anche il giornalista e lo scienziato (che si prostituisce agli interessi capitalistici) che non è capace di superare il dato immediato e cogliere la totalità. Ciò che in Weber era il compito specifico della scienza è considerato da Lucaks una distorsione (storicamente superabile) della scienza nella società borghese.

Ora, se anche il proletariato è invischiato, assieme alla borghesia, nella reificazione di tutte le manifestazioni di vita, come può, a differenza di questa, riuscire ad uscire dalla reificazione, dalla falsa coscienza e costruire la base del mutamento?

Lucaks, ancora una volta si riporta a Marx ed afferma che mentre la borghesia in questa estraniamento si trova a suo agio, anzi, in essa realizza la sua potenza, il proletariato nell'estraniamenti si annienta e vede in essa la sua impotenza. Ecco perché la borghesia resta teoricamente prigioniera dell'immediatezza mentre il proletariato è in grado di oltrepassarla.

In questo modo Lucaks risolve anche il problema lasciato aperto da Weber: il punto di vista del proletariato rappresenta quello attraverso cui si può giungere a una verità scientifica superiore e serve di guida alla trasformazione radicale della società.

Occorre quindi assumere il punto di vista del proletariato e come via da seguire la trasformazione rivoluzionaria dell'ordinamento socio-economico borghese. Lucaks, naturalmente, si riferisce a quella coscienza di classe che non è la coscienza del singolo proletario (in quanto essa è deificata e alienata è, cioè, una falsa coscienza) ma quella di una entità superindividuale che si incorpora nella classe del proletariato.

Ecco perchè a Lukács arrivano le critiche da parte dei marxisti ufficiali che lo accusano di idealismo e da parte dei non marxisti che lo accusano di fideismo per aver risolto il problema con un atto di fede.

L'idea di Lukács sulla diversità dei punti di vista delle due classi sociali come una diversità radicata nella realtà sociale e non riconducibile a scelta psicologica rimane importantissima nella storia del pensiero sociologico e segnerà anche il pensiero di autori anche non marxisti quali

➤ **La «Teoria del romanzo»**

E influenzato da Hegel è il successivo saggio sulla *Teoria del romanzo* (Die Theorie des Romans), iniziato nel 1914, ultimato l'anno successivo e pubblicato nel 1920. La filosofia è indicata essere, in quanto «*forma vitale e condizione della forma*», il contenuto stesso della poesia e insieme «*un segno della sostanziale diversità di io e mondo, dell'incongruenza di anima e fare*».^[11]^[14] Espressione di questa scissione è la moderna forma artistica del romanzo, laddove invece l'antica forma dell'epica greca «*raffigura la totalità estensiva della vita*»:^[12] il mondo greco è un mondo omogeneo e «*anche la separazione di uomo e mondo, di io e tu, non giunge ad alterare questa uniformità. Come ogni altro membro di questa ritmia, l'anima sta nel pieno del mondo*».^[13] In questa prospettiva, l'eroe dell'epica non è nemmeno un individuo, ma è l'intera collettività, «*in quanto la perfezione e la conchiusione del sistema di valori che determina il cosmo epico, dà luogo a un tutto troppo organico perché in esso una parte possa a tal punto segregarsi in se stessa, possa così solidamente fondarsi su se stessa, da trovare se stessa quale interiorità, da divenire individualità*».^[14]

Al contrario, il romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dei e la psicologia dell'eroe da romanzo appartiene al demonico: il romanzo «è la forma dell'avventura, del valore proprio dell'interiorità; il suo contenuto è la storia dell'anima, che qui imprende ad autoconoscersi, che delle avventure va in cerca, per trovare, in esse verificandosi, la propria essenzialità». L'eroe epico - si pensi a Ulisse - malgrado tutte le avventure percorse, resta sostanzialmente passivo, perché gli dei devono sempre trionfare dei demoni e quelle avventure sono in realtà «la raffigurazione dell'obiettiva ed estensiva totalità del mondo» e l'eroe è il «*punto interiormente più immobile del ritmico movimento del mondo*». La passività dell'eroe da romanzo, invece, contraddistingue il suo rapporto con la propria anima e con il mondo che lo circonda.^[15]

⁴ 11. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano 1962, p. 56

12. Ivi, p. 76

13. Ivi, p. 60

14. Ivi, p. 67

15. Ivi, p. 73

Anno 2013-2014



104