

inOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

IV, 6, luglio 2026



TRADIZIONE E SPERIMENTALISMO
NARRATIVO FRA ANNI '30 E '60

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

TRADIZIONE E SPERIMENTALISMO NARRATIVO FRA ANNI '30 E '60

IV, 6, luglio 2026

inOpera. Esercizi di lettura su testi contemporanei

Rivista semestrale diretta da

Luca Daino (Università degli Studi di Milano)

Riccardo Donati (SSM - Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fabio Magro (Università degli Studi di Padova)

Comitato direttivo

Ida Campeggiani (Università di Pisa)

Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fabio Moliterni (Università del Salento)

Simona Morando (Università di Genova)

Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)

Giulia Perosa (Università degli Studi di Udine)

Sabrina Stroppa (Università per Stranieri di Perugia)

Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Redazione

Giulia Perosa, caporedattrice (Udine); Federica Barboni (Verona); Sara Cerneaz (Udine);

Simone Giorgio (Trento); Carlo Londero (Udine); Cecilia Monina (Paris); Mario Mossa

(Pisa); Concetta Pagliuca (Napoli); Agnese Pieri (Pisa); Francesca Santucci (Genova).

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Padova), Pietro Benzoni (Pavia), Riccardo Castellana (Siena), Enza Del

Tedesco (Trieste), Yannick Gouchan (Aix-Marseille), Eloisa Morra (Toronto), Uberto

Motta (Fribourg), Patricia Peterle (Santa Catarina), Giuseppe Sangirardi (Lorraine),

Mara Santi (Ghent), Luca Somigli (Toronto), Ada Tosatti (Paris 3).

ISSN 3034-8978

doi: 10.54103/inopera/2026/6

© 2026, The Authors

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike (CC BY-SA)
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/inopera>)



IV, 6, luglio 2026

TRADIZIONE E SPERIMENTALISMO NARRATIVO FRA ANNI '30 E '60

EDITORIALE

- ALESSANDRO DE LAURENTIIS, GIORGIA GHERSI, *Il sesto numero di «inOpera»*. 5
Tradizione e sperimentalismo narrativo fra anni '30 e '60

MONOGRAFICA

- ALESSANDRO DE LAURENTIIS, *Modernismo granulare in "Piccola borghesia" di Elio Vittorini* 10
- GIAN LUIGI RAMPAZZO, *"Natalia" (1930), il romanzo d'esordio di Fausta Cialente* 28
- MICHELE MAIOLANI, *Gli esordi difficili: Italo Calvino modernista* 51
- GIORGIA GHERSI, *«Quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me»*. 67
Su "È stato così" di Natalia Ginzburg
- ERICA BELLIA, *«Una perfetta allegoria»? Ipotesi per una lettura neomodernista di "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano (1947) e "Le metamorfosi" di Lalla Romano (1951)* 83
- GIORGIO FONTANA, *Fiaba, violenza, verità. Attorno a "Una questione privata"* 102

XXI SECOLO

- FABIO MAGRO, *"Sfaldamento" di Guido Mazzoni. Appunti di lettura* 130

INDIALOGO

- FABIO MOLITERNI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *A proposito di Emanuele Zinato, Primo Levi controtipo. Una lettura politica*, Quodlibet, Macerata 2026 139

IL SESTO NUMERO DI «INOPERA».
TRADIZIONE E SPERIMENTALISMO NARRATIVO FRA ANNI '30 E '60

Alessandro De Laurentiis

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7692-0968>

Giorgia Gherzi

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5103-9242>

L'idea che il modernismo si esaurisca sostanzialmente alla fine degli anni Venti, per poi ripresentarsi nella metà degli anni Sessanta, si fonda soprattutto sul contrasto fra la "scomposizione" promossa dagli «scrittori sperimentali» e la "ricomposizione" realizzata dagli «scrittori neorealisti». ¹ Una simile scansione, che oppone rigidamente le istanze formali e conoscitive del modernismo alla vocazione mimetica e testimoniale del neorealismo, ha mostrato nel tempo tutta la sua fragilità. ²

La necessità di ripensare la costellazione degli "ismi" in una maniera nuova e più duttile è stata manifestata da più parti negli ultimi anni. Già Raffaele Donnarumma, in uno studio del 2012 sul modernismo italiano, aveva sostenuto l'esistenza di un tracciato del modernismo, equiparabile a «qualcosa tra l'onda sinusoidale e il sismogramma», ³ contraddetta da altre linee e coesistente con altri tracciati. Con un'immagine analoga a quella del tracciato, sebbene la sua ricostruzione includa fenomeni di lunga durata e non solo novecenteschi, Cristina Savettieri propone «un modello ermeneutico e storiografico concepito in forma di spettro, dai margini aperti e sfrangiati, attraversato da fasci che si infiltrino, con gradazioni differenti, indietro e avanti rispetto a una zona centrale a colorazione più intensa [...]». ⁴ Per Savettieri, il rapporto instabile tra il termine moderni-

¹ Lo ha notato già TIZIANO TORACCA in *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022, p. 43.

² Sul rapporto tra i due periodi storico-letterari cfr. in particolare RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38; MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929. Prima e dopo "Gli indifferenti" di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023 e il sopracitato Toracca. Più di recente si è discusso ancora di categorie e periodizzazioni al Convegno "Quando e come dire Neorealismo" organizzato da Margherita Martinengo e Michela Rossi Sebastiano, Fondazione Caetani, Roma 23-24 ottobre 2025. Cfr. della stessa MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023.

³ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo*, cit., p. 37.

⁴ CRISTINA SAVETTIERI, *Modernismo*, in ALESSANDRO BASSO, SIMONA BIANCALANA, VALERIA CAVALLORO (a cura di), *Etichette letterarie. Epochen Generi Questioni*, Palumbo, Palermo 2023, p. 172.

smo e i suoi referenti costituisce «il segno di una opacità concettuale intrinseca e il sintomo di una storicità sfasata su cui occorre riflettere».⁵ Entrambe le proposte hanno il merito di sottrarre il modernismo a una concezione rigidamente periodizzante. Se la metafora del “tracciato” proposta da Donnarumma insiste sul carattere discontinuo della sua presenza nella storia letteraria, lo “spettro” richiamato da Savettieri invita a pensare il modernismo come un insieme di intensità variabili e di propagazioni che travalicano i confini cronologici convenzionali. In entrambi i casi, l’attenzione si sposta dalla ricerca di un’origine e di una fine univoche all’osservazione dei modi in cui alcune strategie narrative e discorsive continuano a persistere, riemergere e coesistere con altre di segno diverso.

Anche la categoria di neorealismo è stata nel tempo sottoposta a critiche e revisioni. Anna Baldini ha dimostrato in maniera convincente come essa costituisca per gli studiosi «più una fonte di problemi che uno strumento ermeneutico».⁶ Cristallizzata da Italo Calvino nella *Prefazione* aggiunta nel 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, la definizione di neorealismo appare infatti sfuggente già agli stessi scrittori e intellettuali indicati come massimi esponenti del movimento, i quali presentano traiettorie, esiti letterari e poetiche profondamente eterogenei.⁷ Di nuovo Savettieri, in uno studio sulla storiografia letteraria degli anni Quaranta e Cinquanta, ha evidenziato come quella di neorealismo sia «una categoria debole e intermittente» che nel corso degli anni ha finito per assorbire all’interno del suo perimetro generico numerosi esperimenti narrativi la cui portata è stata di conseguenza occultata e banalizzata.⁸

A quest’uso eccessivamente normativo delle categorie critiche si aggiunge un ulteriore problema relativo alla costruzione del canone. Per lungo tempo, le periodizzazioni del Novecento italiano hanno tenuto conto quasi esclusivamente di opere di autori di sesso maschile e questo ha contribuito a consolidare un canone nel quale sono lasciate in ombra numerose esperienze letterarie.⁹ Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Fausta Cialente, Milena Milani – per fare solo alcuni nomi – sperimentano forme di costruzione della soggettività e dell’esperienza che mettono in discussione la linearità del racconto e propongono una rappresentazione della realtà spesso straniata o eccentrica, ma non

⁵ Ivi, p. 149.

⁶ ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 109-128.

⁷ Per una raccolta di interventi, dichiarazioni programmatiche e riflessioni dei maggiori scrittori che hanno animato il dibattito coevo sul Neorealismo cfr. CLAUDIO MILANINI, *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Cue Press, Imola 2020.

⁸ CRISTINA SAVETTIERI, *Le poetiche della realtà: gli anni del secondo dopoguerra*, in BEATRICE MANETTI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2022, p. 100.

⁹ ALBERICA BAZZONI, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell’italianistica*, in GUIDO MAZZONI, SIMONA MICALI et al. (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Del Vecchio, Roma 2021, p. 147.

hanno trovato un posto adeguato nelle principali ricostruzioni storiografiche e raramente le loro soluzioni vengono messe in dialogo con quelle degli autori canonici. Questa prospettiva parziale ha prodotto una distorsione nella storiografia letteraria, invisibilizzando testi, motivi e scelte formali che avrebbero potuto arricchire – e forse anche modificare – il quadro complessivo della narrativa novecentesca. Se molto lavoro è stato fatto e si sta facendo,¹⁰ altrettanto ne resta ancora da fare.

Una simile rigidità classificatoria si riflette nel modo in cui sono stati letti gli anni Trenta-Cinquanta. Per lungo tempo gli anni Trenta sono stati interpretati soprattutto come un punto di transizione dal progressivo esaurimento della stagione modernista alla preparazione di quella narrativa della realtà che avrebbe trovato nel secondo dopoguerra il proprio momento di affermazione. Se gli anni Trenta costituiscono il primo banco di prova di questa difficoltà classificatoria, gli anni della guerra e del secondo dopoguerra rendono chiaro come tale complessità non venga meno, ma assuma forme nuove: il passaggio dal paradigma modernista a istanze più realiste non è né immediato né lineare.¹¹ La crescente attenzione nei confronti della realtà storica e sociale non determina, infatti, l'abbandono dei modi narrativi elaborati a inizio secolo. Piuttosto, si evidenzia un assorbimento della grammatica modernista nella produzione narrativa, che passa attraverso una dialettica tra persistenze e fratture. Da una parte alcune figure chiave del modernismo, smorzate e addomesticate, iniziano a essere usate sempre più in direzione mimetico-realistica; dall'altra la postura dell'intellettuale è segnata dal rapporto conflittuale tra una concezione modernista di autonomia dell'arte e l'emergente regime di eteronomia.

Più che una successione di poetiche a sé stanti, il trentennio compreso fra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta del Novecento appare come uno spazio di sovrapposizioni e persistenze, nel quale strategie narrative differenti convivono, si contaminano, procedono in maniera sotterranea e in alcuni casi, per effetto di dinamiche di campo, affiorano con più evidenza. Alcuni procedimenti di matrice modernista emergono lungo tutto il Novecento, in autori e testi canonicamente orientati e interpretati in altro senso.

In un quadro così complesso e sfrangiato, chiedersi se un'opera appartenga al "modernismo", se possa essere classificata come "neorealista" o se richieda un'etichetta intermedia che renda ragione della sua forma spuria, non più modernista ma non ancora pienamente neorealista, rischia in alcuni casi di risultare poco produttivo e di porre in secondo piano la concreta analisi dei testi. Spostando l'attenzione dai grandi movimenti

¹⁰ Cfr., a titolo di esempio, JOHNNY L. BERTOLIO, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Loescher, Bologna 2022; BEATRICE ALFONZETTI, ANNALISA ANDREONI, CHIARA TOGNARELLI, SEBASTIANO VALERIO (a cura di), *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. I. Le Narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti "Studi delle donne nella letteratura italiana", 15-16 dicembre 2021, AdI Editore, Roma 2023.

¹¹ Cfr. il nuovo numero monografico di «CoSMo», 28, 2026, a cura di Carmen Gallo, Giulio Iacoli, Francesca Lorandini, Tiziano Toracca, dove il problema è affrontato, in riferimento agli anni 1945-1989, da una prospettiva comparatistica.

alle forme discorsive diventa possibile osservare come alcune figure elaborate dalla narrativa modernista continuino a operare anche oltre i limiti cronologici tradizionalmente assegnati al fenomeno, assumendo di volta in volta funzioni differenti. In quest'ottica il modernismo è inteso come un repertorio di possibilità formali continuamente riattivato, trasformato e rifunzionalizzato.

È precisamente all'interno di questa prospettiva che si collocano i contributi raccolti nella sezione monografica di questo sesto numero di «inOpera». L'obiettivo non è definire nuovi confini cronologici né proporre una diversa etichetta storiografica, ma verificare sui testi come specifici procedimenti formali attraversino opere, autori e poetiche apparentemente lontani. Piuttosto che discutere in astratto la validità delle categorie di modernismo e neorealismo, i saggi raccolti assumono come punto di osservazione privilegiato alcuni casi di studio compresi tra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta. L'analisi testuale si concentra sulle tecniche utilizzate per raccontare l'interiorità, sui fenomeni discorsivi in atto nella costruzione della voce e del punto di vista del narratore e dei personaggi. Il tratto unificante dei testi presi in esame è il loro statuto ibrido, ossia la presenza di una dose cospicua di sperimentalismo narrativo entro strutture più tradizionali e segnate da un ritorno alla mimesi oggettiva della realtà. Le opere discusse rappresentano esempi paradigmatici della mescolanza tra dispositivi narrativi modernisti e un codice realista destinato, nel secondo dopoguerra, ad imporsi come egemone.

I primi due contributi della sezione, dedicati rispettivamente a *Piccola borghesia* (1931) di Elio Vittorini e *Natalia* (1930) di Fausta Cialente, mostrano come la narrativa degli anni Trenta costituisca, più che un punto di svolta, uno spazio di forte compresenza tra modalità riconducibili al modernismo e forme più tradizionali e oggettive di rappresentazione del reale.

Il contributo di Alessandro De Laurentiis, dedicato a *Piccola borghesia*, affronta questo nodo attraverso l'analisi di alcuni racconti, mettendo in luce il carattere ibrido della raccolta di Vittorini, nella quale forme di rappresentazione dell'interiorità e procedimenti narrativi di matrice modernista convivono con un orientamento già rivolto verso nuove modalità di rappresentazione del reale. Il modernismo è letto qui come una possibilità di scrittura che può manifestarsi con intensità differenti all'interno di uno stesso testo.

Su un diverso versante si colloca il saggio di Gian Luca Rampazzo, che propone una rilettura del romanzo d'esordio di Fausta Cialente, mostrando come un'opera rimasta a lungo ai margini del canone presenti una complessa combinazione di introspezione psicologica, destrutturazione della linearità narrativa e attenzione alla soggettività: elementi che ne rendono problematica una semplice collocazione entro le categorie del realismo o del modernismo. Il recupero di Cialente contribuisce così non soltanto ad ampliare il canone della narrativa italiana del periodo, ma anche a mostrare come la pluralità delle esperienze moderniste degli anni Trenta risulti ancora oggi solo parzialmente esplorata.

Dedicandosi agli anni a ridosso della fine del conflitto, il saggio di Michele Maiolani sui racconti d'esordio di Italo Calvino costituisce una naturale cerniera tra gli anni Trenta e il primo dopoguerra. Ricostruendo la formazione dello scrittore attraverso le sue letture e i suoi primi esperimenti narrativi, il contributo individua, in alcuni racconti successivamente espunti, tracce significative di una sensibilità modernista destinata a essere in seguito rielaborata o accantonata.

Seguono due saggi che si concentrano sugli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale, interrogando criticamente quella stagione che la storiografia ha tradizionalmente ricondotto sotto l'etichetta del neorealismo. Entrambi mostrano come, proprio negli anni in cui sembrano affermarsi nuove poetiche della realtà, continuino a operare dispositivi narrativi di stampo primonovecentesco, rifunzionalizzati però alla luce delle esigenze del secondo dopoguerra.

Il contributo di Giorgia Gherzi dedicato a *È stato così* (1947) mette in discussione una ricezione critica che ha insistito soprattutto sull'oggettività della scrittura di Natalia Ginzburg, riportando l'attenzione sulla costruzione della voce narrante, sulla temporalità del racconto e sulle forme dell'interiorità. L'analisi mostra come questa scrittura, caratterizzata da una sistematica riduzione della temperatura emotiva e da una radicale rinuncia all'enfasi retorica, non possa essere ricondotta esclusivamente né al realismo né al modernismo, ma si collochi in una posizione liminare, contemporaneamente interna ed esterna a entrambe le tradizioni.

Il saggio di Erica Bellia amplia ulteriormente questa prospettiva mettendo in dialogo *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano e *Le metamorfosi* (1951) di Lalla Romano. Pur profondamente diversi per genere, stile e collocazione editoriale, i due testi condividono una rappresentazione della realtà filtrata attraverso forme di opacità narrativa, allegoria e soggettivizzazione dell'esperienza, strumenti che consentono di interrogare le zone d'ombra lasciate aperte dal dopoguerra italiano.

Infine, il contributo dedicato a *Una questione privata* (1963) chiude idealmente il percorso della sezione. Giorgio Fontana mostra come il romanzo di Fenoglio intrecci suggestioni fiabesche, introspezione psicologica e ricerca conoscitiva all'interno della rappresentazione della guerra partigiana. Più che contrapporsi al realismo della vicenda resistenziale, questi elementi ne complicano la forma e ne ampliano la portata, confermando come anche uno dei testi simbolo della narrativa del dopoguerra ecceda una lettura rigidamente neorealista.



Share alike 4.0 International License

MODERNISMO GRANULARE IN *PICCOLA BORGHESIA*
DI ELIO VITTORINI

Alessandro De Laurentiis

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7692-0968>

ABSTRACT IT

L'articolo propone un'analisi testuale di tre racconti di *Piccola borghesia*: opera d'esordio di Elio Vittorini pubblicata nel 1931. In particolare, vengono presi in considerazione tre aspetti, ossia il tema della falsa coscienza dei personaggi, lo sperimentalismo narrativo e l'enfasi posta dal testo sul filtro della coscienza attraverso cui i personaggi percepiscono la realtà. Questi tratti fanno parte del codice estetico modernista, che si manifesta all'interno di un'opera spuria. Riconoscere questa dinamica permette, infine, di ripensare l'etichetta di modernismo attraverso l'immagine dei granuli.

PAROLE CHIAVE

Falsa coscienza; Sperimentalismo narrativo; Personaggio-riflettore; Modernismo; Storiografia letteraria.

TITLE

Granular Modernism in Elio Vittorini's *Piccola borghesia*

ABSTRACT ENG

This article presents a textual analysis of three short stories from *Piccola borghesia*: Elio Vittorini's debut work, published in 1931. It examines three aspects: the theme of the characters' false consciousness, narrative experimentalism, and the text's emphasis on the filter of consciousness through which the characters perceive reality. These features form part of the modernist aesthetic code, which manifests itself within a spurious work. Recognising this dynamic ultimately allows us to rethink the label of modernism through the image of the grains.

KEYWORDS

False consciousness; Narrative Experimentalism; Reflector Character; Modernism; Literary Historiography.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Alessandro De Laurentiis è docente a contratto presso l'Università di Pisa. Ha conseguito il dottorato in Studi Italianistici presso la stessa Università, in co-tutela con l'Università di Groningen. Ha pubblicato saggi su Dante, Caproni, il modernismo italiano (Tozzi e Pirandello), Manzini e Milani.

1. LO STATUTO IBRIDO DI *PICCOLA BORGHESIA*

Gli anni Trenta costituiscono un periodo di difficile inquadramento per la storiografia letteraria italiana. Per comprenderlo, basta riferirsi alla ricapitolazione del dibattito critico su quel periodo contenuta nel *Romanzo neomodernista italiano*,¹ pubblicato nel 2022 da Tiziano Toracca: un libro che, per l'ampiezza e la rilevanza dei problemi sollevati, ha costituito uno stimolo considerevole per riflettere sul caso di studio che propongo in questo saggio. Secondo la periodizzazione elaborata nel 2010 da Riccardo Castellana, la produzione romanzesca tra il 1915 e il 1925 in Italia si sarebbe potuta inquadrare mediante la categoria di «realismo modernista», con la quale Castellana voleva indicare una modalità espressiva del modernismo italiano di quegli anni. Intendendo il realismo come «imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni»,² sulla scorta di Auerbach, Castellana aveva costruito un canone di romanzieri – formato da Pirandello, Svevo e Tozzi – che non mettevano in discussione l'esistenza del mondo esterno, ma dovevano necessariamente utilizzare lo specchio della coscienza per raccontarlo.³ Tuttavia, come dimostrato successivamente da Carmen Van den Bergh, alcuni romanzi pubblicati negli anni Trenta, come *Quartiere Vittoria* (1936) di Ugo Dèttore, sperimentarono una soluzione intermedia «fra le strategie del romanzo realista dell'Ottocento e quelle del romanzo modernista dei primi decenni del Novecento».⁴ Questo lavoro spinse Castellana a riconsiderare la periodizzazione del realismo modernista proposta nel 2010 (1915-1925) e a ricomprendervi, almeno in parte, gli anni Trenta: in particolare, le opere di autori come Bernari, Barbaro, Emanuelli e Dèttore.⁵

Come lo stesso Toracca ricorda, in relazione al presunto avvicendamento tra realismo e modernismo nel corso degli anni Trenta, molti scrittori di quel periodo non sono stati adeguatamente interpretati o canonizzati a causa di fattori extra-letterari.⁶ I motivi di questa miopia critica sono molteplici, ma su tutti spicca l'influenza retroattiva e deformante esercitata dal «clima politico del dopoguerra (l'antifascismo, il peso crescente del PCI, l'impegno richiesto all'intellettuale)» e dall'affermarsi di «una letteratura neorealista politicamente ben più orientata e nazionalpopolare [...]».⁷ Quest'ultimo aspetto è

¹ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022, pp. 45-46.

² RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italinistica», XXXIX, 1, 2010, p. 23.

³ Ivi, p. 29.

⁴ CARMEN VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo 'realista' intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, KU Leuven, Leuven 2015, in particolare pp. 259-280, 345-354.

⁵ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in GABRIELLA ALFIERI et. al. (a cura di), *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania, 3-5 ottobre 2019, Euno Edizioni, Leonforte (EN) 2020, p. 45.

⁶ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 39.

⁷ *Ibidem*.

stato messo a fuoco da Anna Baldini nel suo saggio sul Neorealismo, in cui viene dimostrato come, fin dalle sue prime applicazioni, l'etichetta sia stata usata impropriamente per indicare un gruppo di scrittori e di opere che condividevano ben pochi tratti sostanziali, se si esclude la necessità di costruire un'alleanza tra scrittori ancora ai margini per occupare una posizione di rilievo nel campo letterario.⁸ In questo panorama, Elio Vittorini rappresenta un caso particolare, dato che lui stesso, attraverso le scelte con cui orientò la sua traiettoria, favorì involontariamente l'uniformazione retrospettiva della sua immagine di scrittore, schiacciata sul ruolo di alfiere del neorealismo: una categoria rivelatasi col tempo inservibile e che lui stesso in realtà rifiutava.⁹ Ciò avvenne perché, dopo aver assunto la direzione del «Politecnico», «i nuovi entranti» che Vittorini pubblica sono quegli scrittori che si percepiscono, o sono percepiti da chi ha interesse a sminuirne le posizioni, come protagonisti della battaglia neorealista.¹⁰ Il binomio Vittorini-Neorealismo ci porta a vedere in modo sfocato aspetti della sua opera che non collimano con quest'immagine stereotipata, ma rassicurante, perché aproblematica e facile da inquadrare in una prospettiva storico-letteraria.

Mi riferisco in particolare ai tratti modernisti di *Piccola Borghesia*, la raccolta di racconti pubblicata per le Edizioni Solaria, con cui Vittorini fa il suo esordio nel 1931. Ci troviamo oltre la soglia del 1929: un anno dopo il quale, secondo Massimiliano Tortora, nella narrativa italiana si assiste a un generale ritorno al realismo.¹¹ La tesi di fondo di Tortora è condivisibile, ma un'opera ibrida come *Piccola borghesia* può fornirci uno spunto per ripensare la categoria di modernismo, evitando di cedere alla tentazione di concepirla come un blocco monolitico all'interno del quale collocare o non collocare determinate opere, secondo una logica binaria. Infatti, *Piccola borghesia* risente ancora della tendenza modernista dominante negli anni che precedono la sua pubblicazione. I racconti della raccolta non hanno trame complesse. Al contrario, mettono in scena poche azioni, spesso usuali e ripetitive, di personaggi calati nella loro quotidianità. Il *focus* della narrazione è posto su ciò che succede nel loro mondo interiore. Sia l'interesse per i fenomeni psichici dei personaggi sia le forme utilizzate per raccontare questi fenomeni avvicinano *Piccola borghesia* al modernismo. Tuttavia, non tutti i racconti presentano lo stesso tasso di sperimentalismo narrativo: per esempio, *La mia guerra*, il primo racconto della raccolta, ma l'ultimo per periodo di composizione,¹² presenta una fisionomia molto

⁸ ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 116.

⁹ CARLO BO (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, ERI, Torino 1951, pp. 27-28.

¹⁰ ANNA BALDINI, *Il Neorealismo*, cit., p. 121.

¹¹ MASSIMILIANO TORTORA, «*Gli indifferenti*» e la nuova stagione del realismo, «allegoria», XXVII, 2023, 71-72, p. 11. Le riflessioni esposte in questo articolo si trovano anche in ID., *La svolta del 1929. Prima e dopo «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.

¹² RAFFAELLA RODONDI, *Note ai testi*, in ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, p. 1167.

differente dagli altri testi. Rientra nel campo della narrativa di guerra che tanto successo avrà dopo la Seconda guerra mondiale¹³ e, sebbene racconti il tema bellico dall'ottica soggettiva e straniata di un bambino, non presenta le due caratteristiche associate al modernismo che Toracca ricorda nel suo libro,¹⁴ facendo riferimento a Jean-Michel Rabaté e Peter Bürger: il profilarsi di un nuovo tipo di soggettività che fa da filtro all'esperienza¹⁵ e l'inspessimento della forma, che tende a opacizzarsi.¹⁶ Non è un caso che Vittorini considerasse *La mia guerra* il più riuscito dei racconti di *Piccola borghesia*, come dimostra una lettera inviata a Sebastiano Agliò nel febbraio del 1940, in cui scrisse: «e di *Piccola borghesia* non so accettare che il primo racconto, *La mia guerra*».¹⁷ Vittorini aveva probabilmente intuito che quel testo rispettava maggiormente i parametri del progressivo ritorno al realismo che si stava profilando all'orizzonte a partire dagli anni Trenta.

Nel mio intervento analizzerò i tratti modernisti presenti nel terzetto di racconti dedicato alla figura di Adolfo Marsanich. L'analisi di questi tratti, in un'opera che non è interamente riconducibile a quell'area letteraria, servirà da punto per provare a concepire il modernismo come una possibilità di scrittura che può convivere in un determinato periodo con tendenze letterarie divergenti.

2. LO SPERIMENTALISMO NARRATIVO

Quindici minuti di ritardo, *L'educazione di Adolfo* e *Raffiche in prefettura* costituiscono il trittico di racconti dedicati al personaggio di Adolfo Marsanich. Nel 1929 e nel 1930 Vittorini aveva pubblicato su «Solaria» tre racconti dedicati a questa figura. L'idea era probabilmente quella di costruire una narrazione ampia formata da più racconti incentrati sulla figura di Adolfo, ma il progetto fu abbandonato e nel 1931 l'autore incluse nella raccolta una rielaborazione dei tre racconti già usciti.¹⁸

I temi principali di *Piccola borghesia* sono le ipocrisie della vita alienata dei borghesi e i loro tentativi di trovare una via di fuga, spesso attraverso la regressione nei ricordi felici o nei sogni ad occhi aperti. Nei racconti del trittico, Adolfo viene rappresentato nella sua *routine* giornaliera. Il personaggio è impiegato presso la Prefettura di una città identificabile con Trieste, ma sin dalle prime righe possiamo comprendere la riluttanza con cui si reca al lavoro: «Quando Adolfo Marsanich uscì di casa, alle nove del mattino, subito sentì il peso di tutto quel giorno; come al solito, e imboccò la strada di malu-

¹³ FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 35.

¹⁴ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 66.

¹⁵ JEAN-MICHEL RABATÉ, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 1, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 750.

¹⁶ PETER BÜRGER, *The Decline of Modernism*, Polity Press, Cambridge 1992, p. 44.

¹⁷ ELIO VITTORINI, *I libri, la città, il mondo: Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1985, p. 100.

¹⁸ FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, cit., p. 34.

more». ¹⁹ Eppure, mentre si sta dirigendo in ufficio, il suo umore cambia repentinamente, senza una chiara motivazione:

Eccoci in porto! E una volta in porto, sotto il vasto androne, Adolfo tornava a chiedersi ogni giorno, come, perché fosse contento.
Op là. Contento, scontento? Tuttavia si può esser contenti quando si ha un fiorellino, il primo fiore dell'anno, da strappare petalo a petalo, come capello a capello, tra le dita. Non si può esser contenti quando si prepara un pomeriggio (conversazione galante) con una graziosa signora come la moglie del cavalier Giliberti? Contento, scontento, contento, scontento? (PB 31)

Il personaggio supera l'ingresso della Prefettura passando attraverso un cortile e si appresta a salire le scale che conducono presso gli uffici, quando sente il rintocco delle campane della cattedrale:

Benissimo, che succedeva in cattedrale? Un battesimo, uno sposalizio o l'ordinazione di un nuovo sacerdote? Do, mi, mi, sol, la, re, do. Alle nove e dieci queste scampanate? Bisognava che succedesse qualcosa di straordinario, perché suonassero proprio quelle del carillon... Che fosse capitata una festa all'improvviso? Però non è mai la cattedrale ad annunciare le feste improvvise. La Conciliazione il mese avanti c'era già stata, unica festa che potesse venire di là. Do, re, do, re... Fosse uscito il papa?... (PB 32)

In questo passaggio sono impiegate diverse tecniche di rappresentazione dell'interiorità, che si avvicinano in maniera fluida. Innanzitutto, usando i termini di Franz Stanzel, possiamo constatare che la narrazione tende verso la situazione figurale, ossia la narrazione in terza persona in cui la mediazione del narratore è prossima allo zero. Sembra quindi che il mondo finzionale sia integralmente visto dagli occhi e pensato dalla mente di qualche personaggio. Il personaggio viene detto riflettore, perché riflette il mondo attraverso la sua coscienza. ²⁰ Possiamo captare l'uso di questa tecnica grazie alla strategia retorica impiegata nel racconto, che mette in evidenza le risonanze interiori suscitate dall'udito. Il testo infatti insiste sul rilevamento e la riproduzione dei suoni nei pensieri del personaggio. ²¹ Addirittura, vengono riportate le note della canzone suonata dalle campane, quasi a voler rappresentare il processo di ascolto e rielaborazione del personaggio in tempo reale: «Do, mi, mi, sol, la, re, do» (PB 32). Successivamente, Adolfo si interroga su quello che sente, senza soluzione di continuità. In generale, il racconto tende a veicolare l'illusione di immediatezza: il lettore ha la sensazione di fare un'espe-

¹⁹ ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia* (1974), in ID., *Le opere narrative*, cit., p. 29. D'ora in poi tutti i brani sono citati da questa edizione abbreviata a testo PB.

²⁰ FRANZ K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, translated by Charlotte Goedsche, with a preface by Paul Hernadi, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 4 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).

²¹ FRANCESCO DE NICOLA *Introduzione a Vittorini*, cit., p. 36.

rienza diretta degli eventi narrati, come se il racconto si producesse da sé ed egli entrasse in simbiosi col *reflector character*. Questa situazione si ripercuote sulle tecniche utilizzate per il racconto dell'interiorità.

Infatti, nel brano prevale quello che Dorrit Cohn definisce monologo narrato, ossia una tecnica che restituisce il pensiero di un personaggio nel suo idioma, mantenendo la prospettiva della terza persona e il tempo verbale prevalente della narrazione.²² Mettendo in evidenza questo stilema, nella sua recensione pubblicata sulla rivista di Massimo Bontempelli, «Pegaso», Sergio Solmi aveva comparato lo stile di Vittorini all'introspezione psicologica di Larbaud e Katherine Mansfield.²³ Tuttavia, nel passo che stiamo analizzando, possiamo osservare un fenomeno ancora più peculiare: una serie di domande all'imperfetto, seguite da un'improvvisa constatazione al presente («però non è mai la cattedrale ad annunciare le feste improvvise»). Non potendo attribuire la frase al narratore, dobbiamo ritenere che qui ci sia una particolare forma di monologo citato (*quoted monologue*). Il monologo citato è una semplice citazione dei pensieri del personaggio, al tempo presente, segnalata dalle virgolette.²⁴ In questo caso, però, le virgolette mancano. Un uso simile di tale tecnica è notevole per l'Italia di quel tempo e le ipotesi per spiegare la sua comparsa in *Piccola borghesia* sono due: o Vittorini introdusse autonomamente questa sperimentazione, oppure risentì dell'influenza dell'*Ulisse* di Joyce, ossia «the novel that brought the most radical change in the integration of quoted monologue with the surrounding narrative text».²⁵

La ricezione dell'opera di Joyce ha conosciuto delle ricostruzioni discordanti. Ad esempio, secondo Serenella Zanotti la base della conoscenza di *Ulysses* da parte di Vittorini fu la traduzione francese del romanzo pubblicata nel 1929. È probabile quindi che l'autore pensasse di usare quella come testo di partenza per la versione in italiano che avrebbe dovuto realizzare con Giansiro Ferrata nel 1935, ma che poi non portò a termine.²⁶ Al contrario, Anna Panicali sostiene che già durante i suoi anni in «Solaria» Vittorini avesse letto il capolavoro di Joyce direttamente in lingua originale, insieme ad altre opere inglesi che influenzarono le sue strutture linguistiche nella prosa.²⁷ Quel che si può constatare con certezza è la preminenza assegnata da Vittorini a Joyce tra i maestri di scrittura internazionale citati nell'articolo intitolato *Scarico di coscienza*, che secondo Virna Birgatti rappresenta una delle principali enunciazioni pubbliche di poetica

²² DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978, p. 34.

²³ SERGIO SOLMI, *Piccola Borghesia*, «Pegaso», 6, 1932 poi in ID., *Scrittori negli anni*, il Saggiatore, Milano 1963, pp. 117-121.

²⁴ DORRIT COHN, *Transparent Minds*, cit., p. 13.

²⁵ Ivi, p. 62.

²⁶ SERENELLA ZANOTTI, *Pound, Linati, and the Early Italian Translations of Ulysses*, «Joyce Studies in Italy», 10, 2007, p. 93.

²⁷ ANNA PANICALI, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano 1994, p. 79.

del giovane Vittorini, intellettuale *in fieri*, durante gli anni Trenta.²⁸ Gli scrittori che Vittorini nomina sono: Proust, su tutti, Gide, Svevo e, appunto, Joyce.²⁹ Precedentemente a questo testo, così importante per l'elaborazione della propria traiettoria di scrittore, negli articoli *Joyce e Rabelais* e *Svevo, "Marcel" e Zeno*,³⁰ entrambi del 1929, Vittorini si era già cimentato in un'analisi critica dell'opera dello scrittore irlandese, dimostrando – al di là del grado di condivisibilità delle tesi sostenute – di aver avuto già tempo a sufficienza, ben prima del 1929, per meditare sugli aspetti salienti della scrittura joyciana, tanto da metterli a confronto con quelli di altri giganti della letteratura europea.

Lo scrittore irlandese fu un maestro in molti sensi per gli scrittori europei del Novecento, anche nell'utilizzo della tecnica che abbiamo individuato in *Piccola borghesia*. Come spiega Dorrit Cohn, infatti, nell'*Ulisse* «for the first time the inner discourse is no longer separated from its third-person context either by introductory phrases or by graphic signs of any kind».³¹ Per suffragare quest'affermazione Cohn cita Breon Mitchell, secondo cui

the presence of quoted monologues without explicit signals of quotation in a third person context is a touchstone for the influence of *Ulysses* on the novels that followed in its wake. Despite individual variations in the notational systems, the un-signaled quoted monologue became a hallmark for stream-of-consciousness novels.³²

È vero che Vittorini potrebbe aver recepito la tecnica del discorso diretto libero da altre opere, ma, d'altro canto, nell'*Ulisse* la tecnica viene utilizzata in modo estensivo; e soprattutto si ravvisano molteplici casi in cui il monologo citato non segnalato si associa alla percezione dei suoni da parte del personaggio e alla loro riproposizione tramite onomatopee, esattamente come avviene in *Piccola borghesia*. Ad esempio, nell'undicesimo capitolo, mentre seguiamo Leopold Bloom nei suoi vagabondaggi per le vie di Dublino, ci imbattiamo in questo passo:

Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap. Tap.
Bloom passava davanti alla sartoria Barry & Co. Se potessi. Mah. Avessi quel coso dei miracoli. Ventiquattro miracoli in questa casa. Discordie. Ama il tuo prossimo. Pile di carta da bollo. Procura generale: Borsa e Iolo. Goulding, Collis, Ward. Ma ad es. quel tizio che batte la grancassa. Sua vocazione: la Micky Rooney's Band. Chissà come gli è venuta l'idea. Magari a casa dopo una lombata di maiale e cavolo,

²⁸ VIRNA BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Unicopli, Milano 2018, p. 13.

²⁹ ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1976, pp. 5-7.

³⁰ ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi 1997, pp. 105-120.

³¹ DORRIT COHN, *Transparent Minds*, cit., p. 63.

³² *Ibidem*.

in poltrona. Prova la sua parte. Pom, porompòm. Immagina la moglie. Pelle d'asini.
Frustati tutta la vita, pestati da morti. Pom pom!³³

Nei passi analizzati di *Quindici minuti di ritardo*, come nell'*Ulisse*, il grado di mediazione dei pensieri del narratore diminuisce gradualmente, fino quasi ad azzerarsi. Nella citazione qui riportata, leggiamo una serie di onomatopée, poi la descrizione degli spostamenti del personaggio da parte del narratore e infine il monologo citato non segnalato. Le varie istanze narrative sono fuse in modo fluido, creando dinamismo e a volte dubbi sull'attribuzione dei pensieri al narratore o al personaggio. La tecnica del monologo citato non segnalato non viene usata costantemente da Vittorini nella sua raccolta, ma la vediamo comparire in punti strategici, sempre all'interno del trittico su Adolfo. Nell'*educazione di Adolfo*, infatti, il commendatore Carmine, funzionario ormai prossimo alla pensione, viene rappresentato mentre pianifica il modo migliore per sistemare la famiglia dopo il suo pensionamento. Man mano che il flusso di pensieri del personaggio si intensifica, la *mediacy* della narrazione viene ridotta e si passa al monologo citato senza parentesi:

A cervello vuoto ronzante prendeva la penna in mano e in margine al registro allineava microscopici segni. Disegnava una pianta edilizia, la casa che si sarebbe fabbricata, appena messo in pensione: un villino, le stanze tre anzi quattro, la camera delle figlie, il salotto, lo studio, poi ci voleva l'anticamera, la cucina e la loggia, poi il giardino, poi il pollaio, e dove?, anche un po' fuori centro bisognava fosse un quartiere signorile, certo, ecco qui un viale, viale Principe di Napoli, colla linea del tram, ci passa il 4, il 7, e l'1 più giù all'angolo della piazza, *dove se Amelia si sposa può andarci ad abitare* così manda i bambini colla serva a prendere il sole e lei comodamente viene il pomeriggio a casa [...]. (PB 62; mio il corsivo)

Ancora una volta: descrizione delle azioni del personaggio all'imperfetto e scarto improvviso verso il monologo citato non segnalato, che riproduce la frenesia del commendatore perso nei suoi piani per l'immediato futuro, nella pianificazione certolina che lo distrae dal lavoro verso cui non mostra alcun interesse reale. Da notare, in questo passo, la mimesi del linguaggio mentale, e quindi colloquiale, del personaggio: frasi spezzate o incomplete all'inizio, interrotte dalla locuzione avverbiale «certo», oppure lunghe e aperte in un secondo momento. Infine, il clitico «ci» usato a volte in modo ridondante. Tornando ad Adolfo, la concentrazione sulla sua inquietudine irrisolta e la sua tendenza a divagare coi pensieri sono sintomi della voglia di evadere dalla sua vita borghese e lo faranno arrivare in ritardo in ufficio.

³³ JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. italiana di Gianni Celati, Einaudi, Torino 2013, p. 315.

3. BORGHESIA E FALSA COSCIENZA

Nell'ufficio in cui lavora Adolfo troviamo altre figure esemplari della condizione borghese. Innanzitutto, occorre specificare che il tema della borghesia per Vittorini fu importante sin dai primissimi scritti e per ragioni non legate al modernismo. Vittorini, infatti, mosse i primi passi nel mondo culturale italiano tra la «Ronda» e il magistero di Curzio Malaparte. Malaparte promuoveva un fascismo di sinistra che contrapponeva i valori della classe contadina sana a quelli della borghesia malata. L'espressione "fascismo di sinistra" può apparire controversa se letta con le categorie politiche odierne, ma – come spiega Guido Bonsaver – veniva utilizzata negli anni Venti per indicare il fascismo più radicale, animato dalla «necessità di rifondare la società italiana attraverso lo smantellamento dei privilegi della classe media e la creazione di un sistema corporativistico basato su uno stato forte».³⁴

Con l'ingresso in «Solaria», Vittorini si era liberato dalle componenti populiste e nazionaliste di questa ideologia.³⁵ Nella sua opera d'esordio rimane però l'elemento della critica alla borghesia, che si sposa con la scelta dei temi del modernismo europeo in quel periodo. In *Piccola borghesia* i personaggi conducono una vita ripetitiva e alienata, da cui vogliono evadere. Ciononostante, nessuno di loro è capace di analizzare la propria condizione di malessere per coglierne le cause reali. A proposito della condizione vissuta da un personaggio in particolare, il narratore utilizza un'espressione marcata come "falsa coscienza". Si tratta del già nominato commendator Carmine, uno dei più anziani nell'ufficio, che diventa una delle figure principali di *Raffiche in prefettura*. Carmine è ipocondriaco. Dopo una noiosa riunione con i colleghi, inizia a sentirsi male e attribuisce il suo malessere al caffè, che accosta ossessivamente al veleno. Capiamo che il personaggio si auto-inganna, attribuendo il suo malessere a un elemento superficiale, mentre rimuove le cause strutturali del suo disagio:

Soffriva, ma nello sforzo di farsi una falsa coscienza, una montatura del suo male non riusciva a percepire i sintomi del male vero, o se li percepiva li accettava, con stupore e compiacenza, come sporadiche allucinazioni del deliberato proposito di sentirsi male. Così a mano a mano che avvertiva la sfumatura di un malessere egli lo dichiarava in pieno convinto di aver trovato quella sfumatura invece che nel corpo, nel cervello.

"Questo caffè mi ha lasciato la bocca amara" aveva detto. Sentiva, questo leggerissimo sapor d'amaro, un po' alla lingua, un po' al palato, ma credeva di sentirlo come uno strano riflesso dell'idea di sentirlo. (PB 82)

L'espressione "falsa coscienza" potrebbe farci pensare a un preciso riferimento al vocabolario filosofico non tanto di Marx, quanto semmai di Engels, che approfondì questo concetto in una lettera a Franz Mehring del 1893, attribuendo la falsa coscienza all'av-

³⁴ GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze 2008, p. 33.

³⁵ FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, cit., p. 39.

versario polemico Paul Barth, reo di ignorare «the real motive forces impelling him»: i fatti economici da cui derivano le nozioni politiche, giuridiche e di altro tipo ideologico.³⁶ È vero anche che l'espressione spiega bene l'incapacità di Carmine di trovare le cause reali e strutturali del suo disagio nella vita insensata trascorsa in un ufficio, dove si svolgono incarichi inutili e privi di senso. In questo senso, siamo vicini al concetto engelsiano di falsa coscienza, inteso come produzione di un'immagine distorta della realtà.³⁷ Tuttavia, secondo Panicali Vittorini iniziò a leggere le opere di Marx nel 1936,³⁸ ed è difficile ipotizzare che avesse una conoscenza diretta degli scritti di Engels addirittura prima di quella data. Inoltre, come puntualizza Bonsaver, sembra che la posizione di Vittorini verso la lotta di classe non si fondasse «su concetti basati su una conoscenza delle scienze politiche, tantomeno di derivazione marxista».³⁹ La cultura borghese veniva genericamente identificata da Vittorini con la grigia mentalità affarista che secondo lui aveva causato la decadenza della nazione italiana nel periodo pre-fascista.⁴⁰ Se, quindi, si riscontra qualche attinenza tra i concetti marxisti ed engelsiani e quelli che appaiono nel racconto dell'autore siciliano, ciò sarà dovuto probabilmente a un travaso di idee assimilate durante gli anni di vicinanza culturale con quell'ala di sinistra del movimento fascista prima menzionata, grazie al contatto con intellettuali o pensatori che avevano una conoscenza di prima mano del marxismo.

Ad ogni modo, la rappresentazione della falsa coscienza dei borghesi è stata sicuramente mediata da un altro scrittore: Italo Svevo. Lo si capisce proseguendo con la lettura del racconto. Infatti, dopo essersi reso conto di star male, Carmine inizia a delirare coi colleghi, dicendo di aver mangiato a colazione anguille preparate dalla moglie. Il personaggio confonde la realtà col sogno che ha avuto la notte precedente, in cui a un certo punto ha tentato di sedurre la nipote:

Colla nipote, perbacco! A un certo punto le metteva le mani addosso e lei invece di urlare scandalizzata come avrebbe fatto nella realtà, si dimenava sempre ridendo. Qui il ricordo del sogno si confondeva un po'; la grande aula non doveva più essere l'archivio, non si vedevano né scaffali, né colonne, e forse si trovavano addirittura sulla scaletta di legno. Qui egli sollevava le gonne alla fanciulla e le cercava il sesso. Ma la fanciulla non aveva sesso. Aveva anzi per sesso un'anguilla e agitandola in mano derideva il povero zio. Che sogno strambo: qui naturalmente non si capisce nulla! (PB 86)

³⁶ KARL MARX, FREDERICK ENGELS, *Selected Correspondence*, Progress Publishers, Moscow 1965 (ed. or. ivi 1955), p. 459.

³⁷ RON EYERMAN, *False Consciousness and Ideology in Marxist Theory*, «Acta Sociologica», XXIV, 1-2, 1981, p. 42.

³⁸ ANNA PANICALI, *Il primo Vittorini*, Celuc, Milano 1974, p. 131.

³⁹ GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, cit., p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*.

Come notato anche da Chiara Marasco, questa sezione del racconto ha un legame evidente con le novelle di Svevo, in particolare *Vino generoso* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Di questa novella, in particolare, Vittorini aveva anche parlato in un articolo sulla «Stampa» nel 1929.⁴¹ La situazione narrativa scandalosa nei tre testi è molto simile. C'è un personaggio anziano che si sente male a causa di una condotta alimentare inappropriata oppure per appetiti sessuali fuori luogo. C'è un sogno in cui compare un animale: topi in Svevo, anguille in Vittorini. Nel sogno, l'angoscia provata dal personaggio si collega poi a un rapporto amoroso con una ragazza molto più giovane o, addirittura, a un rapporto incestuoso. Cito dalla *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*:

S'era coricato tranquillo come ogni sera e specialmente quelle sere in cui finalmente dopo di aver mangiato tutto quello che le era stato offerto, la giovinetta se ne era andata. Prese presto sonno. Ricordò poi di aver sognato, ma tanto confusamente che egli niente più ricordava. Molte persone dovevano averlo circondato urlando, discutendo con lui e fra di loro; poi tutte s'erano allontanate ed egli, frastornato, s'era sdraiato su un sofà per riposare. Allora su un tavolino proprio all'altezza del sofà vide un grosso topo che lo guardava con i suoi piccoli occhi lucenti. V'era un riso, anzi una derisione in quegli occhi. Poi il topo sparì, ma egli con spavento s'accorse che era penetrato nel suo braccio sinistro e scavando furiosamente procedeva verso il petto causandogli un dolore insopportabile.⁴²

Oltre a quelli già elencati, il tratto in comune più importante tra le novelle di Svevo e il racconto di Vittorini è il tentativo dei personaggi di razionalizzare il male tramite la scienza medica. L'emersione dell'inconscio viene così derubricata a un problema di dieta o di assunzione eccessiva di alcol o caffè:

«Caro Vincenti» disse stralunando gli occhi... «oh come avevi ragione, caro Vincenti. Non dovevo prenderlo dopo una giornata simile... È stato tutto veleno quel caffè. Ho tutto amaro dentro, dalla bocca all'intestino e mi torna alla gola il pasto di mezzogiorno.» Gli vengono alla mente le terribili parole del consigliere sugli attacchi di cuore, le angine, la morte... (PB 87)

Analogamente, nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* il narratore tende a rimarcare la versione secondo cui il problema fondamentale dell'anziano protagonista, più che una specifica manifestazione di incontinenza, è il processo di auto-inganno con cui tenta di non prendere coscienza della sua reale condizione:

⁴¹ CHIARA MARASCO, *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, <www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Marasco%20Chiara.pdf> (u.c. 16.04.2026).

⁴² ITALO SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 457.

La giovinetta camminava di conserva col vecchio. Quando la voleva, veniva; se ne andava quando non la voleva più. Discutevano! Poi facevano all'amore e mangiavano indi di buonissimo umore. Il vecchio, forse, mangiava e beveva troppo. S'attaccava ad una manifestazione di forza. Non voglio mica dire che sia perciò che il vecchio ammalò. È chiaro che un eccesso di anni è più pericoloso che un eccesso di vino, di cibo e anche di amore. Può essere che uno di tali eccessi aggravò l'altro, ma a me non importa di asserire neppure tanto.⁴³

Come si nota, in *Piccola borghesia* torna anche la menzione dell'*angina pectoris*, ossia la sindrome che colpisce il protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. In questo senso, si può parlare di falsa coscienza, poiché vengono ignorate le cause reali della nevrosi e dell'alienazione borghese e i personaggi riconducono i propri disagi a fenomeni superficiali. Nel tentativo di evadere da una vita svuotata di ogni significato, il personaggio aspira alla trasgressione sessuale, che però è irraggiungibile vista la vecchiaia. I sogni restituiscono l'angoscia e la vergogna per aver nutrito desideri non accettabili dalla società. Nel caso di Carmine, il sogno danneggia la sua capacità di percepire cosa è reale e, dopo aver pronunciato delle frasi deliranti, il personaggio è costretto a tornare in sé per dimostrare di essere sano.

4. IL FILTRO DELLA COSCIENZA

La traiettoria di Adolfo si conclude in maniera simile a quella di Carmine. A tal proposito, mi concentro sull'ultimo tratto modernista di questa serie di racconti, già parzialmente analizzato: il rapporto straniato tra io e mondo esterno. Dopo il delirio di Carmine, Adolfo abbandona la riunione e si dirige verso l'ufficio del cav. Gilberti. Gilberti è il superiore di Adolfo: ricco, rispettato e sposato con una moglie splendida (Teresa). La donna inizia presto a rappresentare il sogno di trasgressione sessuale che aiuta Adolfo a evadere dal grigiore della sua vita quotidiana. Il sogno di avere una relazione segreta con Teresa si salda con un luogo: l'ufficio di Gilberti, chiamato "il salottino" per la delicatezza con cui è stato arredato. A volte Teresa si reca nell'ufficio del marito e si siede a leggere, così Adolfo la incontra mentre deve reperire dei documenti o compilare delle pratiche. La donna lo accoglie con gentilezza e i due condividono per un po' quello spazio senza che nulla succeda realmente. L'ufficio viene così investito dalle impressioni soggettive del personaggio:

E c'era qualcosa di complice nel cosiddetto salottino rosa. C'era specie il profumo di lei, che restava anche quando ella stessa se n'era andata e che da tempo pareva diventato l'odore naturale dell'ufficio; vago nell'aria, ma forte nel sofà come in un letto di donna. (PB 78)

⁴³ Ivi, p. 456.

L'ufficio condiviso saltuariamente da Teresa e Adolfo viene risignificato: da grigio e anonimo luogo di lavoro, peraltro dominato dal cavalier Gilberti, che è il capo, si trasforma in alcova intrisa del profumo della donna. Poiché anche lui è privo di qualsivoglia interesse per le attività lavorative, Adolfo individua un nuovo centro di interesse su cui focalizzare la propria attenzione, ma persino nel momento in cui potrebbe trasgredire e provare a infrangere la monotonia delle sue giornate, la sua condotta risulta essere velitaria. Teresa, infatti, si è resa conto dell'interesse dell'uomo e non sembra disdegnare le sue attenzioni, ma Adolfo preferisce rimanere al coperto e godere «di quella sua vaghezza, senza inquietudine e senza impegno» (PB 81).

Quando finalmente Adolfo sembra aver trovato un barlume di intraprendenza, il suo tentativo risulta in un fallimento. Il personaggio, infatti, abbandona la riunione a cui stava partecipando e si dirige verso l'ufficio del cav. Gilberti, convinto di trovare la signora Teresa.

E lui, ora, cosa voleva cercare, nel gabinetto, nella cabina, del cavalier Giliberti? Si accostò pian piano all'uscio e girò la maniglia. Il salottino rosa era illuminato dal grande paralume e il chiaro del crepuscolo, dalla finestra, anzi che contrastare, mesceva il suo dolce latte all'artificio della lampada in un'aria calma e leggera. (PB 89)

Dalla deissi capiamo che il centro del sistema spazio-temporale della narrazione coincide con quello del personaggio. Infatti, l'avverbio «ora» viene associato con i verbi all'imperfetto. Il presente indicato dall'avverbio, in contrapposizione con i tempi verbali, è quello della coscienza di Adolfo nel testo finzionale. Il personaggio riflettore filtra i dati reali secondo il proprio umore, speranzoso di incontrare Teresa: la descrizione, quindi, tende a mettere in risalto aspetti positivi come l'atmosfera piacevole creata dall'illuminazione, che esalta il colore della stanza. Tuttavia, Adolfo si rende conto che Teresa non c'è. In un attimo, quindi, il suo sogno di evasione romantica svanisce e non gli rimane nient'altro a cui appigliarsi. A questo punto non può fare altro che riconoscere pienamente la miseria della sua vita di impiegato. La conseguenza immediata di questa presa di coscienza è il cambiamento del tono emotivo della successiva descrizione del "salottino":

Cominciò inquieto a girare per la stanza. Ma non era più il tiepido salottino rosa; la luce della lampada investita da quella del crepuscolo, ora improvvisamente più forte, s'era fatta giallastra e sfiduciata; i mobili di noce intristivano in lunghissime ombre rasenti le pareti; il sofà e le poltrone parevano enormi; ogni cosa insieme aveva l'aria posticcia d'una scena di teatro su cui non è calato a tempo il sipario. (PB 91)

Notiamo subito che l'aggettivo «sfiduciata», riferito alla luce della lampada, e il verbo «intristivano», riferito ai mobili, sono due personificazioni. Questa non è una descrizione oggettiva della realtà operata da un narratore sopra le parti. Al contrario, la realtà è filtrata dalla coscienza del personaggio e le cose vengono viste per quello che significano

ai suoi occhi. Visto che il suo sentimento prevalente è la disillusione, l'ambiente viene descritto in modo disforico. È il processo che Kahler, in *The Inward Turn of Narrative*, descrive come *internalization of reality*.⁴⁴ Si tratta di un processo bi-direzionale sperimentato dal genere umano nell'era moderna: da un lato, un progressivo ampliamento della coscienza, del mondo interiore; dall'altro lato, un aumento concomitante degli strati della realtà esteriore colti dal soggetto. Secondo Kahler, «the world is integrated into the ego, into the illuminated self. Thus the dual process paradoxically leads to an ever-intensified objectification of both the outer and the inner worlds, and hence ultimately to an ever greater subjectification of the world».⁴⁵ La realtà è colta attraverso il filtro della soggettività, ma questo filtro la arricchisce; acuisce lo sguardo del soggetto e le possibilità di rielaborazione degli oggetti e degli spazi. È ciò che accade in *Raffiche in prefettura*. Nulla di concreto è successo ad Adolfo; tuttavia, le sue illusioni sono crollate. La sua traiettoria termina quindi con un processo tutto interiore, che riconfigura la realtà in cui si trova e la sua stessa coscienza di essa. Adolfo pensa:

“La Prefettura oggi è una Siberia di tristezza. Gli impiegati lavorano sperduti a distanze enormi l'uno dall'altro. Non esiste un angolo caldo in questa Siberia di polvere, di tempo e di monotonia”. E in questa Siberia si accorse di aver perduto d'un tratto senza ragione, l'unica possibilità di conforto, in quella bionda; fittizia, momentanea perdita ma che nel tempo senza misura di una giornata d'ufficio, gli sembrava irreparabile ed eterna. (PB 90)

5. MODERNISMO GRANULARE

L'analisi testuale ci ha permesso di individuare, nel trittico di racconti dedicato alla figura di Adolfo Marsanich, quei tratti che ormai sono attribuiti in modo pacifico alla narrativa modernista italiana del primo Novecento: rapporto problematico tra individuo e realtà esterna, alienazione/inettitudine del personaggio, svuotamento delle trame e uso sperimentale delle tecniche per il racconto dell'interiorità. Potremmo definire questi tratti “persistenze”, se concepiamo gli anni Trenta in Italia come una stagione in cui il modernismo recede o scompare. È possibile mettere in dubbio questa tesi o quantomeno mitigarla? Inoltre, come mai persistenze di questo tipo tendono a essere rimosse dal discorso critico?

Innanzitutto, si può cercare una possibile causa di questa scotomizzazione in una tendenza insita negli studi di storiografia letteraria italiana focalizzati sulla narrativa. In particolare, in questo campo è possibile constatare una scarsa riflessione sistematica sulla narrativa breve. Dieci anni fa Raffaele Donnarumma esprimeva il dubbio sullo stato minoritario della novella e del racconto nella letteratura contemporanea: una marca di in-

⁴⁴ ERIC KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973, p. 5.

⁴⁵ Ivi p. 6.

feriorità probabilmente coonestata anche dalla maggior parte della critica e della teoria letteraria.⁴⁶ Lo abbiamo visto nel dibattito sul modernismo, sul ritorno al realismo degli anni Trenta e sul neo-modernismo: le dispute sulla periodizzazione si svolgono sul campo del romanzo, e ciò che accade alla periferia del campo letterario – ad esempio nella narrativa breve – rischia di rimanere sfocato. In secondo luogo, occorre registrare due problemi che non riguardano la critica, ma l'opera di Vittorini in sé. Come avevo accennato all'inizio del saggio, Vittorini stesso, con le sue scelte di posizionamento nel campo, è forse responsabile della successiva sottovalutazione di aspetti della sua opera che poco si adattano all'immagine costruita retrospettivamente di alfiere del neorealismo: un'immagine rifiutata dallo stesso Vittorini, ma che era ancora ben presente nell'opinione comune, nel periodo in cui fu realizzata l'*Inchiesta sul Neorealismo*, come dimostrato dalla domanda, forse provocatoria, che Carlo Bo pone a Vittorini, chiedendogli come mai, «quando si parla di neorealismo, vien fatto naturale di pensare a te?».⁴⁷

Il modernismo, nel 1931 – anno in cui esce *Piccola borghesia* – è diventato un repertorio forse un po' schematico di forme da cui gli scrittori attingono. Vittorini prende a piene mani da Joyce e Svevo, ma la raccolta, nella sua complessità, risulta poco unitaria da un punto di vista estetico. Giansiro Ferrata, ad esempio, ha evidenziato una netta differenza di toni e modi tra il terzetto dedicato ad Adolfo e i racconti della seconda sezione, incentrati su figure femminili.⁴⁸ I racconti scritti nel periodo prossimo alla pubblicazione risentono del cambio di rotta dell'autore, che aveva evidentemente percepito, al pari di Moravia, che continuare a scrivere come avevano fatto gli scrittori consacrati nel decennio precedente poteva portare su un vicolo cieco. Esempio lampante di questa inversione di tendenza è *La mia guerra*: il racconto posto all'inizio, ma scritto per ultimo, che unisce l'argomento bellico (Prima guerra mondiale) a una gestione più tradizionale e oggettiva della narrazione. Il risultato complessivo è la disomogeneità stilistica di *Piccola borghesia*: un tratto che rende quest'opera forse imperfetta, ma a maggior ragione interessante come testimonianza del cambio di direzione delle forze attive nel campo letterario del periodo.

Un'ultima osservazione sulle questioni di storiografia letteraria. *Piccola borghesia* ci restituisce l'immagine plastica di una tensione tra tendenze di scrittura parallele e compresenti nello stesso periodo. Questo tipo di dinamica fatica a essere inquadrata da una storiografia letteraria che rischia di delineare dei blocchi monolitici, con un'impostazione lineare e teleologica. Da questo punto di vista, il saggio di Toracca che ho già citato più volte, oltre ai due importanti saggi di Massimiliano Tortora, *La svolta del 1929. Prima e*

⁴⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in MARA SANTI, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Sinestesie Edizioni, Avellino 2016, pp. 7-14: 8.

⁴⁷ CARLO BO (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, cit. pp. 27-28

⁴⁸ GIANSIRO FERRATA, *Introduzione*, in ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia*, Mondadori, Milano 1991 (ed. or. ivi 1953), p. 15.

dopo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia (2023) e *Tra neorealismo e persistenze moderniste. Il romanzo italiano degli anni Cinquanta* (2024), non sono esenti da rischi, che lo stesso Tortora sembra voler esplicitare in anticipo, precisando che, «come tutte le periodizzazioni, e soprattutto quelle stringenti (addirittura legate a un decennio), anche questa è inevitabilmente parziale e artificiale, sia in senso diacronico, che sincronico»;⁴⁹ e che, ad esempio, non si deve pensare «agli anni Cinquanta come a un decennio a tinte unite».⁵⁰ Approcci di questo tipo sono senz'altro utili per mappare regioni molto ampie della produzione letteraria in uno o più decenni. Al contempo, però, è possibile affiancarli a uno sguardo proiettato sui fenomeni di lungo corso, oltre che a una visione più fluida delle stesse etichette letterarie, tra cui quella di modernismo, discussa nel presente saggio. Raffaele Donnarumma e Cristina Savettieri offrono due possibili modelli. Donnarumma ha infatti sostenuto l'esistenza di un tracciato del modernismo, equiparabile a «qualcosa tra l'onda sinusoidale e il sismogramma»,⁵¹ contraddetta da altre linee e coesistente con altri tracciati. Con un'immagine analoga a quella del tracciato, sebbene però la sua ricostruzione includa fenomeni di lunga durata e non solo novecenteschi, Savettieri propone «un modello ermeneutico e storiografico concepito in forma di spettro, dai margini aperti e sfrangiati, attraversato da fasci che si infiltrino, con gradazioni differenti, indietro e avanti rispetto a una zona centrale a colorazione più intensa [...]».⁵²

Le metafore utilizzate per descrivere un concetto non sono un elemento di importanza trascurabile, dato che, come hanno dimostrato George Lakoff e Mark Johnson, il modo in cui concettualizziamo gli argomenti influenza la forma che questi argomenti assumono.⁵³ Vorrei quindi proporre un'altra metafora per fare riferimento al modernismo, prendendo in prestito un concetto molto utilizzato attualmente nelle discipline del libro e del documento: la granularità, che rimanda all'immagine del granulo. Negli ambiti che ho evocato, il termine indica grosso modo «un documento digitale articolato in più parti componenti (anche di diversa natura: testo, immagini, suoni, ecc.), che consente al lettore piste autonome di lettura e di ricerca».⁵⁴ Secondo la ricostruzione di Maurizio Zani, esistono varie accezioni di questo concetto, ma il termine “granulo” tende generalmente a indicare ciascuno degli elementi che costituiscono materiali compatti o sciolti. L'aspetto che la granularità ci aiuta a visualizzare è la scomposizione in elementi primi. Non intendo sostenere che il modernismo, come codice estetico, sia equiparabile a uno di questi

⁴⁹ MASSIMILIANO TORTORA, *Tra neorealismo e persistenze moderniste: il romanzo italiano degli anni Cinquanta*, Ledizioni, Milano 2024, p. 9.

⁵⁰ Ivi, p. 10.

⁵¹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, p. 37.

⁵² CRISTINA SAVETTIERI, *Modernismo*, in ALESSANDRO BASSO, SIMONA BIANCALANA, VALERIA CAVALLORO (a cura di), *Etichette letterarie. Epoche Generi Questioni*, Palumbo, Palermo 2023, p. 172.

⁵³ GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 1980 p. 7.

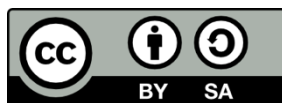
⁵⁴ MAURIZIO ZANI, *Granularità: un percorso di analisi*, «DigItalia», 1, 2, 2006, p. 61.

elementi. Penso semmai che il modernismo sia costituito da diversi granuli, che possono essere disassemblati e si possono trovare in molteplici luoghi, mescolati a materiali di tipo diverso. Fuor di metafora, potrebbe giovare alla storiografia letteraria il rifiuto di concepire il modernismo come un blocco monolitico, che c'è o non c'è in un determinato periodo; scomparire, ritorna oppure attraversa diverse fasi di sviluppo. Il modernismo è forse un ideal-tipo che non si presenta mai in una forma pura, ma è stato descritto, per esigenze di astrazione, individuando una serie di caratteristiche definitorie. Queste caratteristiche, come i granuli, si presentano nelle opere letterarie secondo concentrazioni diverse. In *Piccola borghesia* ne troviamo alcune. Ciò rende la raccolta di Vittorini un'opera spuria, che va analizzata senza la pretesa di farla rientrare a forza in sistemazioni storiografiche troppo rigide; pena l'eccessivo appiattimento delle idee critiche prodotte su un autore o su un'epoca. Al posto di "persistenze" moderniste, potremmo quindi dire "granuli".

BIBLIOGRAFIA

- ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 109-128.
- CARLO BO, (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, ERI, Torino 1951.
- GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze 2008.
- VIRNA BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Unicopli, Milano 2018.
- PETER BÜRGER, *The Decline of Modernism*, Polity Press, Cambridge 1992.
- RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italienistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-44.
- ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in GABRIELLA ALFIERI et. al. (a cura di), *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania, 3-5 ottobre 2019, Euno Edizioni, Leonforte (EN) 2020, pp. 37-48.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978.
- FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.
- ID., *L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in MARA SANTI, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Sinestesie Edizioni, Avellino 2016, pp. 7-14.
- RON EYERMAN, *False Consciousness and Ideology in Marxist Theory*, «Acta Sociologica», XXIV, 1-2, 1981, pp. 43-56.
- GIANSIRO FERRATA, *Introduzione*, in ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia*, Mondadori, Milano 1991 (ed. or. ivi 1953), pp. 5-18.
- JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. italiana di Gianni Celati, Einaudi, Torino 2013.
- ERIC KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973.

- GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 1980.
- CHIARA MARASCO, *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, <www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Marasco%20Chiara.pdf> (u.c. 16.04.2026).
- KARL MARX, FREDERICK ENGELS, *Selected Correspondence*, Progress Publishers, Moscow 1965 (ed. or. ivi 1955).
- ANNA PANICALI, *Il primo Vittorini*, Celuc, Milano 1974.
- JEAN-MICHEL RABATÉ, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 747-773.
- RAFFAELLA RODONDI, *Note ai testi*, in ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, pp. 1165-1248.
- CRISTINA SAVETTIERI, *Modernismo*, in ALESSANDRO BASSO, SIMONA BIANCALANA, VALERIA CAVALLORO (a cura di), *Etichette letterarie. Epoche Generi Questioni*, Palumbo, Palermo 2023.
- SERGIO SOLMI, *Piccola Borghesia*, «Pegaso», 6, 1932, poi in ID., *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 117-21.
- FRANZ K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, translated by C. Goedsche, with a preface by P. Hernadi, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).
- ITALO SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004.
- TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- MASSIMILIANO TORTORA, «*Gli indifferenti*» e la nuova stagione del realismo, «allegoria», XXVII, 71-72, pp. 10-23.
- ID., *La svolta del 1929. Prima e dopo «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.
- ID., *Tra neorealismo e persistenze moderniste: il romanzo italiano degli anni Cinquanta*, Ledizioni, Milano 2024.
- CARMEN VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo 'realista' intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, KU Leuven, Leuven 2015.
- ELIO VITTORINI, *Piccola borghesia*, in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, vol. I, Mondadori, Milano 1974, pp. 4-158.
- ID., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1976.
- ID., *I libri, la città, il mondo: Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1985.
- ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi 1997.
- MAURIZIO ZANI, *Granularità: un percorso di analisi*, «DigItalia», I, 2, pp. 60-128.
- SERENELLA ZANOTTI, *Pound, Linati, and the Early Italian Translations of Ulysses*, «Joyce Studies in Italy», 10, 2007, pp. 53-75.



Share alike 4.0 International License

NATALIA (1930), IL ROMANZO D'ESORDIO DI FAUSTA CIALENTE

Gian Luca Rampazzo

Università degli Studi di Udine/Trieste

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6816-4501>

ABSTRACT IT

Il saggio analizza *Natalia* (1930), romanzo d'esordio di Fausta Cialente. A lungo trascurato dalla critica, si tratta di un testo che, posizionandosi al crocevia di molteplici modi della narrazione, presenta caratteristiche notevoli nel contesto dei primi anni Trenta. Dopo aver compreso il quadro editoriale in cui avviene la prima pubblicazione, il saggio pone i termini per una collocazione storico-letteraria dell'opera. Viene, dunque, proposta una prospettiva interpretativa di carattere storico in relazione al Milite Ignoto e alla memoria dei caduti nel primo dopoguerra. L'analisi si concentra, infine, su due ricorrenze tematiche (adulterio e seduzione) che permettono di arricchire la comprensione delle «deformazioni» operate dei personaggi.

PAROLE CHIAVE

Natalia; Fausta Cialente; Dopoguerra; Deformazioni; Adulterio; Seduzione.

TITLE

Natalia (1930), Fausta Cialente's debut novel

ABSTRACT ENG

This essay analyses *Natalia* (1930), the debut novel by Fausta Cialente. Long neglected by critics, the text stands at the crossroads of multiple narrative modes and displays noteworthy features within the context of the early 1930s. After outlining the publishing context of its first edition, the essay establishes the terms for a historical and literary positioning of the work. The essay therefore proposes a historical interpretative perspective in relation to the Unknown Soldier and the memory of the war dead in the post-First World War period. Finally, the analysis focuses on two recurring themes (adultery and seduction) which contribute to a richer understanding of the «deformations» produced by the characters.

KEYWORDS

Natalia; Fausta Cialente; Postwar; Deformations; Adultery; Seduction.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Gian Luca Rampazzo è un dottorando (XL ciclo) dell'Università degli Studi di Udine/Trieste. Il suo progetto di ricerca, intitolato *Quale romanzo futurista? Per un nuovo canone della narrativa italiana d'avanguardia*, si propone di indagare il contributo degli autori dell'avanguardia storica – in particolare di Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi e Massimo Bontempelli – all'evoluzione della narrativa italiana del primo Novecento.

1. INTRODUZIONE

Fausta Cialente (Cagliari 1898 - Londra 1994) apre la sua lunga carriera di narratrice (1930-1976) con il romanzo *Natalia*.¹ Il testo viene pubblicato, in «pochissime copie», nel 1930, ma la censura fascista, che non gradisce il contenuto controverso dell'opera, ne preclude la diffusione a un pubblico ampio.² La prima effettiva circolazione del romanzo avviene, dopo un lungo oblio, solamente con la seconda edizione revisionata del 1982.³ Dopo la scomparsa dell'autrice, *Natalia* è stato ripubblicato nel 2019, data intorno alla quale è cominciata una parziale riscoperta da parte della critica accademica. Si tratta di un testo di notevole valore storico-letterario, a cui è stato tradizionalmente dedicato uno spazio marginale, ma che testimonia l'importante momento di passaggio della narrativa italiana all'inizio degli anni Trenta.

2. LA MEDIAZIONE DI BONTEMPELLI E IL PREMIO DEI DIECI

La prima pubblicazione del romanzo si colloca nel cosiddetto *periodo egiziano* di Cialente (1921-1947), durante il quale la narratrice affronta le sue prime prove letterarie: *Natalia* (1930) e *Cortile a Cleopatra* (1936), nonché alcuni racconti.⁴ La futura narratrice si trasferisce in Egitto nel 1921, al seguito del marito Enrico Terni, vicedirettore della filiale del Banco di Roma ad Alessandria d'Egitto.⁵ Da questa città, all'epoca pressoché una capitale europea in Africa – in virtù dell'ingente presenza di europei di varia nazionalità e della sua vivacità culturale –, Cialente guarda con insofferenza alla xenofobia in ascesa che caratterizza la cultura dell'Italia fascista. In Egitto è molto attiva, dirigendo il «Giornale d'Oriente» e curando numerose conferenze con ospiti italiani. Nonostante sia ben inserita nei circoli levantini e patisca il clima di crescente oppressione culturale della madrepatria, Cialente ambisce ad una affermazione nel campo letterario italiano.⁶ Il raggiungimento dello scopo è ostacolato, oltre che dalla distanza rispetto all'ideologia politica egemone, dalla lontananza geografica e dalla mancanza di contatti diretti. Il mano-

¹ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1930; FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Mondadori, Milano 1982; EAD., *Natalia. Romanzo*, La Tartaruga, Milano 2019. Per motivi di coerenza con il tema monografico del presente numero, questo saggio analizza il testo della prima edizione del romanzo.

² EAD., *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, «Panorama», 28 ottobre 1982, p. 248. Sull'edizione del 1930 si trova scritto che «Di questo libro sono stati tirati XXV esemplari su carta di lusso numerati da 1 a 25».

³ Sulla seconda edizione: FRANCESCA RUBINI, *Scritture, riscritture, traduzioni. Gli anni Ottanta*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, Mondadori, Milano 2019, pp. 160-173.

⁴ Cfr. EAD., *Gli esordi difficili. Anni Venti e Trenta*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 24-31. Sulla traiettoria di Cialente: MARIANNA NEPI, *Una bio-bibliografia*, in EAD., *Fausta Cialente scrittrice europea*, Pacini, Pisa 2012, pp. 5-16.

⁵ Le prime opere di Cialente sono firmate anche con il cognome del marito.

⁶ Mi affido alla terminologia propria della teoria di Bourdieu (cfr. PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022).

scritto di *Natalia*, composto fra 1925 e il dicembre del 1927, viene inviato nel 1928 a Massimo Bontempelli, che si occupa di pubblicare il romanzo nel 1930.

La scelta da parte di Cialente è motivata dal fatto che Bontempelli rappresenta, nel campo letterario italiano coevo, il capofila di un preciso posizionamento, il più affine, fra le possibilità a disposizione, alle idee della narratrice.⁷ Nel dibattito per determinare le regole della letteratura fascista, Bontempelli è, contrariamente agli strapaesani, il principale sostenitore di una letteratura moderna e aperta agli scambi con l'estero; questi è, inoltre, il più attivo difensore del romanzo in opposizione al rifiuto del genere che, invece, domina negli ambienti post-rondisti.⁸ Attraverso questa prospettiva è possibile comprendere una collaborazione editoriale che potrebbe apparire contraddittoria, considerate le posizioni politiche fortemente antifasciste che Cialente assume durante i tardi anni Trenta e durante la Seconda guerra mondiale.⁹ Alla fine degli anni Venti, l'insofferenza della narratrice ha ancora la forma dell'«afascismo»,¹⁰ cioè di una disposizione spontanea più che di un impegno militante e programmatico, motivo per il quale il fascismo 'rivoluzionario' ed esterofilo di Bontempelli – che nello stesso 1930 viene nominato membro della Reale Accademia d'Italia – poteva apparire a Cialente ancora come tollerabile in funzione di un eventuale compromesso.

Bontempelli, fra 1926 e 1929, è impegnato nell'avventura della rivista «900», che si propone di collegare la letteratura italiana a quella europea. A questa si sovrappone l'iniziativa analoga del «Gruppo dei Dieci» (1928-1929), minore per importanza e più connotata politicamente. I Dieci, presieduti da Filippo Tommaso Marinetti,¹¹ sono un collettivo di scrittori vicini, in vario modo, al mondo del sindacalismo fascista e alla letteratura di consumo.¹² In un telegramma al «Capo del Governo Benito Mussolini», Mari-

⁷ Sulla storia della prima edizione: Cfr. FRANCESCA RUBINI, *Nel segno di Bontempelli: Natalia (1930) e il Premio dei Dieci*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 31-40.

⁸ ANNA BALDINI, *Modernismo fascista e modernità italiana (1925-1929)*, in EAD., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 185-270; SIMONA STORCHI, *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*, Mimesis, Milano 2024; MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929. Prima e dopo "Gli indifferenti" di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023, pp. 55-71.

⁹ Sull'antifascismo militante di Cialente: cfr. EMMANUELA CARBÉ, *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Artemide, Roma 2021.

¹⁰ MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, cit., pp. 7, 133-152.

¹¹ Marinetti, durante gli anni Trenta, in Egitto ha diversi contatti in ambienti culturali futur-fascisti come quello di Nelson Morpurgo, per molti aspetti antitetici rispetto alle posizioni di Cialente: cfr. MARIA FRANCESCA RONDINELLI, *Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940* [tesi di dottorato], Université Grenoble Alpes 2020; MARTA PETRICIOLI, *Oltre il mito: l'Egitto degli italiani, 1917-1947*, Mondadori, Milano 2007.

¹² Oltre a Bontempelli e Marinetti: Alessandro De Stefani, Alessandro Varaldo, Lucio D'Ambra, Fausto Maria Martini, Cesare Giulio Viola, Luciano Zuccoli, Guido Milanese, Antonio Beltramelli. Sulla genesi dei Dieci e sulla loro opera: VINCENZO PERNICE, *Il 'Grande romanzo d'avventure'*, in ID., *I romanzi del futurismo. L'avanguardia per tutti*, Mimesis, Milano 2024, pp. 223-239; SIMONETTA BARTOLINI, *La storia misteriosa di un romanzo di avventure e dei suoi dieci celebri autori*, in I DIECI, *Lo Zar*

netti presenta i Dieci come un «Gruppo d'azione per servire il Romanzo italiano in Italia ed all'estero».¹³ Il giorno successivo, in un articolo su «L'Impero», viene ribadito pubblicamente che l'iniziativa è rivolta allo «sviluppo del romanzo italiano e alla sua più grande diffusione nel mondo».¹⁴ I Dieci producono due opere: le lettere d'amore fittizie de *Il Novissimo Segretario Galante* (1928)¹⁵ e il romanzo *Lo zar non è morto* (1929), ucronia fantapolitica a metà fra la propaganda di regime e il *divertissement* di genere.¹⁶ Nella *Prefazione* a quest'ultimo, il presidente illustra più estesamente il programma del gruppo: il romanzo, in quanto genere potenzialmente di maggiore diffusione, è ciò su cui dovrebbe investire il fascismo per presentarsi culturalmente all'estero: «Considero la letteratura come il più abile e dinamico ambasciatore che l'Italia fascista possa avere».¹⁷ Per questo motivo, il gruppo si propone una serie di iniziative atte a valorizzare, sul mercato interno ed estero, le opere dei giovani scrittori italiani, istituendo un premio letterario (il «Premio dei Dieci») e fornendo agli esordienti più talentuosi edizioni e traduzioni nelle principali lingue europee attraverso la propria rete di contatti. Il comune sostegno al romanzo, così come l'insistenza nel proporre un progetto che colleghi culturalmente l'Italia fascista all'Europa, è ciò che unisce «900» al gruppo dei Dieci. La continuità dei due progetti è confermata anche dall'appoggio condiviso a Sapienia, piccolo editore romano attivo dall'inizio degli anni Venti, rivolto a pubblicazioni di carattere tecnico oltre che letterario. Sapienia, al contempo, stampa i numeri di «900» e pubblica alcune opere dei membri dei Dieci nonché diverse traduzioni in italiano di romanzi stranieri. Viene, inoltre, specificamente creata la collana «Edizioni dei Dieci», destinata alle opere collettive e ai futuri vincitori del premio.

Nel 1929 la rivista di Bontempelli chiude, mentre dei Dieci si perdono improvvisamente le tracce.¹⁸ Il premio viene comunque assegnato all'inizio del 1930, non a uno ma a due esordienti: Gian Gaspare Napolitano, fedele novecentista, con *Scoperta dell'Ame-*

non è morto. Un grande romanzo di avventure, Luni, Milano 2021, pp. 7-46; GIULIO MOZZI, *Il romanzo scomparso e ritrovato*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sironi, Milano 2005, pp. 9-14.

¹³ Telegramma di Filippo Tommaso Marinetti a Benito Mussolini, Roma 24 maggio 1928, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario 1922-1945, fasc. 509.446, ACS.

¹⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Gruppo letterario dei Dieci*, «L'Impero», 25 maggio 1928, p. 2.

¹⁵ I DIECI, *Il Novissimo Segretario Galante. 400 lettere d'amore per ogni evenienza*, Sapienia. Edizioni dei Dieci, Roma 1928. Del progetto, articolato idealmente in sei volumi, viene pubblicato solo il primo: *Approcci*, contenente novantanove lettere.

¹⁶ IID., *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sapienia. Edizioni dei Dieci, Roma 1929.

¹⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Prefazione*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto*, cit., pp. 7-11.

¹⁸ Non è chiaro il motivo di questa scomparsa, ma è ipotizzabile che l'inaugurazione della Reale Accademia d'Italia abbia fagocitato l'iniziativa. Tre dei Dieci, i più autorevoli, sono da subito nominati accademici: Marinetti e Beltramelli nel 1929, Bontempelli nel 1930; un quarto Lucio D'Ambra, si aggrega a loro nel 1937.

rica¹⁹ e Fausta Cialente con *Natalia*. Il fatto che entrambi i vincitori siano legati a Bontempelli può essere indizio dell'appropriazione da parte di quest'ultimo di ciò che rimane del progetto dei Dieci in un momento in cui gli altri membri se ne distaccano. Non stupisce che l'eredità venga presa da Bontempelli: se Marinetti, infatti, aveva rappresentato politicamente il gruppo in virtù della suo più intimo rapporto con Mussolini, era stato il fondatore di «900» a fornire l'appoggio editoriale. La premiazione, dunque, può essere vista come un prolungamento novecentista. Se la vittoria di Napolitano potrebbe essere giustificata anche solo per la sua partecipazione a «900», più misteriosa appare la decisione di accostare a uno dei più stretti collaboratori della rivista una scrittrice di cui Bontempelli certamente riconosce il talento, ma che nemmeno conosce di persona.²⁰ Perché Bontempelli decide di pubblicare in questa precisa occasione – e non altrove – il romanzo di Cialente? Il motivo può essere individuato nella comune *internazionalità* che caratterizza gli autori premiati e le rispettive opere, rispondente agli obiettivi dichiarati della sua coeva azione culturale. Se Napolitano, preparandosi a una fortunata carriera di giornalista giramondo, esordisce con una riscrittura moderna di *Robinson Crusoe*,²¹ Cialente, italiana stabilita in Egitto e di formazione «europea»,²² ripropone in chiave nuova il «romanzo sentimentale-psicologico»²³ ottocentesco, che ha come archetipo *Orgoglio e Pregiudizio* di Austen.²⁴

Natalia, dunque, viene pubblicato per le Edizioni dei Dieci, ma con una tiratura ristretta. Cialente desidera preparare subito una seconda edizione, ma si scontra con i «troppi segni rossi»²⁵ della censura fascista, che mette fine a qualsiasi tentativo di diffu-

¹⁹ GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Scoperta dell'America. Romanzo*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1930.

²⁰ Come testimoniato dal carteggio, fra 1928 e 1930 i due scrittori intrattengono una corrispondenza, ma si conoscono – se si esclude un fugace incontro a Firenze prima della guerra – solo in occasione di un viaggio di Bontempelli, organizzato per un ciclo di conferenze, in Egitto nel dicembre 1930. Il carteggio, citato e analizzato da Rubini è conservato nel fondo “Massimo Bontempelli papers, 1865-1991” del Getty Research Institute di Los Angeles.

²¹ LAURA LEPRI, *Introduzione*, in GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Scoperta dell'America. Romanzo*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1992, pp. 7-28. Dopo la pubblicazione del romanzo, viene incaricato dalla «Gazzetta del Popolo» di compiere numerosi viaggi, i cui resoconti sono in seguito pubblicati nel volume *Giro del mondo* (1933). Napolitano è, inoltre, marito della traduttrice, da inglese e francese, Maria Martone, che contribuisce alle edizioni di Sapientia con la traduzione de *Il signore che segue la signora. Romanzo quasi serio* di Herve Lauwick.

²² Cfr. MARIANNA NEPI, *Fausta Cialente scrittrice europea*, cit.

²³ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di “Natalia” di Fausta Cialente*, «Allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, p. 13.

²⁴ GLORIA SCARFONE, *Il desiderio negato. Lesbismo e ‘Bildungsroman’ in “Natalia” di Fausta Cialente e “La ragazza di nome Giulio” di Milena Milani*, «Allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, pp. 31-33.

²⁵ FAUSTA CIALENTE, *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, cit., p. 248. La censura avrebbe colpito il legame lesbico della protagonista, le menzioni alla *disfatta* di Caporetto e il giudizio negativo sulla Prima guerra mondiale. Sempre Rubini riporta che, nonostante non ci siano documenti

sione del romanzo in Italia. In maniera autonoma rispetto a Bontempelli, grazie ai contatti dell'amica Sibilla Aleramo,²⁶ Cialente riesce a farsi tradurre in francese nel 1932, senza però ottenere un ampio riscontro di pubblico.²⁷ Il romanzo d'esordio di Cialente rappresenta un debutto mancato, sintomatico di una difficoltà da parte della narratrice ad affermarsi nel campo letterario italiano, il quale, in quel momento, non è capace di accogliere e comprendere la novità della sua opera: *Natalia* è un romanzo «fuori tempo» rispetto all'Italia, così come i successivi tentativi di inserimento culturale intrapresi da Cialente lungo tutti gli anni Trenta.²⁸

3. FRA AVANGUARDIA, MODERNISMO E NUOVO REALISMO

Cialente, nel periodo coevo alla prima pubblicazione, si dichiara «fiera d'essere novecentista»: l'autrice esordiente, nel momento in cui affida a Bontempelli il proprio manoscritto, accetta di buon grado l'inclusione nell'avanguardia che in quel momento la sta promuovendo.²⁹ A ribadire questa appartenenza è anche una recensione di Giuseppe Ravegnani, che include il romanzo di Cialente nella produzione del gruppo bontempelliano.³⁰ La critica ha riconosciuto che, da un punto di vista puramente formale, i procedimenti utilizzati in *Natalia* per rappresentare le «deformazioni»³¹ operate dai personaggi sono derivati dal realismo magico.³² A ricondurre il testo in area novecentista è anche il frequente riutilizzo di *cliché* tipici del *feuilleton* ottocentesco.³³ L'avanguardia bontempelliana ambisce, infatti, a recuperare, senza paura di scavare anche nelle opere di successo popolare, il gusto della narrazione dei grandi modelli sette-ottocenteschi:

a prova di tali atti censori, si tratti comunque di un evento verosimile: FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., p. 39.

²⁶ EAD., *Cortile a Cleopatra* (1936). *Le vicende del manoscritto e la prima edizione*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 40-47.

²⁷ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalie. Roman*, trad. di Henri Marchand, Paris, Nouvelle librairie française, 1932. Il romanzo tradotto, a detta dell'autrice, viene comunque apprezzato da André Gide: EAD., *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, cit., p. 247.

²⁸ FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 29-30.

²⁹ Lettera di Fausta Cialente a Massimo Bontempelli, Bulkeley, 12 gennaio 1931, Series I. Correspondence, Box 10, Folder 3, Massimo Bontempelli papers, 1865-1991, Getty Research Institute – Los Angeles. Viene citata e commentata ivi, pp. 37-38.

³⁰ GIUSEPPE RAVEGNANI, *Natalia*, «La Stampa», 9 aprile 1930, p. 3.

³¹ Questo il termine utilizzato nel romanzo (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 204), di cui si farà uso nel presente saggio per definire l'insieme di distorsioni presenti nel romanzo.

³² Già Carlo Bo, nella seconda di copertina dell'edizione del 1982, sostiene che «Cialente ha adottato la formula del realismo magico ma senza portare alle conseguenze estreme l'interrogazione astratta e sterilizzata del suo maestro». La questione è stata poi approfondita in MONICA CRISTINA STORINI, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005, pp. 51-53, 74-76; 87-111; KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia": Representing Transgressive Female Formation During Fascism*, «Carte italiane», IX, 2, 2014, pp. 77-88.

³³ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di "Natalia" di Fausta Cialente*, cit., p. 19.

come Napolitano riscrive il romanzo d'avventura, così Cialente riprende il romanzo sentimentale-psicologico, se non il romanzo rosa.³⁴ Affine ai propositi di «900» è anche l'«andamento quasi cinematografico» del testo, composto spesso da successioni di scene discontinue, slegate fra loro, in cui il riepilogo degli eventi mancanti è affidato ai personaggi.³⁵

La definizione di «novecentista» non esaurisce però la complessità del romanzo. Le affermazioni di Cialente contemporanee alla prima pubblicazione possono essere parzialmente lette come un «atto di devozione e gratitudine verso il suo protettore».³⁶ Già lo stesso Ravegnani nota somiglianze con «*Tempo innamorato* della Manzini», scrittrice legata a «*Solaria*» (1926-1934), e con «certe tendenze ultimissime della prosa francese».³⁷ A rendere *Natalia* eccentrico rispetto alla poetica dei bontempelliani è il diverso utilizzo che viene fatto dei medesimi espedienti narrativi. In Cialente le deformazioni hanno il fine di esprimere l'interiorità dei personaggi, ottenendo una «ricercata commistione di psicologia e fantasticizzazione».³⁸ Questa espressione, pur eseguita attraverso le forme tipiche del novecentismo, connette il testo ad uno specifico modello francese; in seguito, l'autrice afferma di essersi «sempre mantenuta fedele a una tradizione precisa: la grande letteratura francese moderna, quella di Proust, di Gide».³⁹ Ripensando al proprio romanzo d'esordio negli anni successivi, Cialente, per definirne la natura stilistica, fa ricorso ad espressioni come «carica lirica»⁴⁰ e «prosa per molti aspetti vicina alla poesia, che scava nell'intimo dei personaggi»: ciò, per l'autrice, rende il testo appartenente «a un'altra epoca», cioè agli anni Venti.⁴¹ La sovrapposizione di lirismo della prosa e indagine psicologica sembra rimandare alla categoria critica, pertinente alla terminologia solariana, di «romanzo analitico», utilizzata in quegli anni per definire proprio l'opera di

³⁴ Questa la definizione di Rossi Sebastiano, secondo cui Cialente in *Natalia* «impiega motivi e stilemi del romanzo rosa»: MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023, p. 216.

³⁵ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di "Natalia" di Fausta Cialente*, cit., p. 17.

³⁶ FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 37-38.

³⁷ GIUSEPPE RAVEGNANI, *Natalia*, cit., p. 3.

³⁸ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., p. 18.

³⁹ FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, in SANDRA PETRIGNANI (a cura di), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, pp. 84-85.

⁴⁰ Lettera di Fausta Cialente a Giuseppe De Robertis, Roma, 26 agosto 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux, Fondo Giuseppe De Robertis, Corrispondenza, doc. 1249.3. Viene citata in FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., p. 208.

⁴¹ FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, cit., pp. 84-85. Un'analisi linguistica di *Natalia* si trova in SIMONA SANTOVITO, *Prosa d'autrice: la sintassi dei romanzi d'esordio degli anni Trenta*, «Giornale di storia della lingua italiana», IV, 1, giugno 2025, pp. 59-96: partendo presupposto che i romanzi d'esordio sono «più facilmente influenzati da movimenti e tendenze culturali e letterarie dell'epoca» (ivi, p. 59), attraverso l'analisi linguistica tenta di collocare alcuni romanzi femminili nel contesto degli anni Trenta. Fra questi, *Natalia*, che ha una grammatica tradizionale ed è debitore del modello sintattico dannunziano (ivi, p. 64), con un'accentuata segmentazione del periodo nei monologhi interiori dei personaggi (ivi, p. 76).

Proust e Gide:⁴² Cialente sembra quindi collocare *Natalia* a metà fra le due principali posizioni sul romanzo presenti nel campo letterario italiano dell'epoca, rappresentate da «900» e, successivamente, da «Solaria». Se i modelli modernisti francesi sono dichiarati, è invece più rischioso individuarne di italiani. Si può notare, in questa prospettiva, «un sapore vagamente sveviano», ma privo di umorismo, negli equivoci che determinano i principali colpi di scena della trama.⁴³ Può essere individuato anche un paradigma pirandelliano: la fuga e il cambio di identità della protagonista, così come lo spostamento dalla campagna alla grande città, ma anche il fato come motore del cambiamento, sono elementi che accomunano la vicenda di Adriano Meis a quella di Natalia (sotto il nome di Lisetta Monsenice) raccontata nell'ultimo capitolo. Anche il mancamento di Natalia alla fine del terzo capitolo, che ha funzione epifanica e divide il romanzo a metà, ha una certa somiglianza con lo svenimento del tozziano Pietro in epilogo a *Con gli occhi chiusi*.⁴⁴

L'esordio di Cialente contribuisce alla «svolta del 1929», che coinvolge la generazione dei nuovi entranti nel campo letterario italiano nati intorno all'inizio del Secolo (Cialente è del 1898).⁴⁵ *Natalia* si inserisce, per certi aspetti, nel più generale fenomeno di riscoperta del realismo: il romanzo, debitore di una doppia tradizione – avanguardista e modernista –, recupera rispetto ai modelli un rapporto più stretto con la realtà storica e sociale che sceglie di rappresentare. Si tratta, nel caso specifico di *Natalia*, di un realismo che, pur indagando le possibilità di un rinnovato rapporto fra percezione soggettiva e realtà oggettiva, rimane tuttavia legato, a causa di una voce narrante ancora incerta e focalizzata sui personaggi, a un modo della narrazione magico-nevrotico e incapace di afferrare stabilmente la realtà. *Natalia* presenta, come molti romanzi dei giovani realisti, una contronarrazione rispetto ai valori proposti dal fascismo: Cialente, infatti, nel suo romanzo tematizza il sesso come «forma di protesta e dissenso». ⁴⁶ La narrazione dominante sul ruolo della donna – che per il Regime deve essere l'«angelo del focolare»⁴⁷ – viene destabilizzata attraverso la rappresentazione di una protagonista sessualmente attiva e omosessuale.⁴⁸ In questa prospettiva, anche l'adulterio, in quanto prassi legata a una sessualità problematica e associata a una corruzione morale tipica della borghesia, assume un ruolo importante all'interno del romanzo.

⁴² ANNA BALDINI, *La battaglia per il romanzo (1929-1936)*, in EAD., *A regola d'arte*, cit., pp. 271-369.

⁴³ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., p. 18.

⁴⁴ La vicenda di Natalia è caratterizzata da un certo procedere per epifanie. Ciò è espresso attraverso verbi legati alla vista: «soltanto allora vide la compagna» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 11); «Non l'aveva mai veduta così [...] – e lo scopriva adesso» (ivi, p. 28); «rialzandosi aveva visto il mondo a rovescio» (ivi, p. 220).

⁴⁵ Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, cit.

⁴⁶ Ivi, p. 7.

⁴⁷ LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House: Domestic Rebellion in Fausta Cialente's "Natalia"*, «Quaderni d'italianistica», XL, 2, 2019, p. 116.

⁴⁸ MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, cit., pp. 148-151, 166-176.

Natalia è una giovane donna italiana che vive il primo dopoguerra. Il contesto storico in cui è ambientata la vicenda è un aspetto determinante: l'autrice stessa, in una lettera a De Robertis del 1953, ipotizzando di modificare – nell'eventualità di una riedizione – il titolo del romanzo in «Il 1920», afferma che *Natalia* «è proprio il libro di quegli anni».⁴⁹ Per le donne, la guerra rappresenta il tempo della sospensione rispetto alla normalità sociale, la quale riprende con il ritorno – per coloro che ritornano – degli uomini dal fronte.⁵⁰ La fine della guerra coincide, per Natalia, con la fine della propria libertà adolescenziale e con l'obbligo di assumere il ruolo adulto imposto dalla società di moglie-madre.⁵¹ Tale imposizione assume un peso maggiore nell'ambientazione borghese della provincia italiana in cui si svolge la vicenda.⁵² Il ritorno all'ordine sui ruoli di genere, già iniziato nell'immediato dopoguerra, si acuisce, in seguito, con le politiche promosse dal regime fascista: questa evoluzione socio-culturale, successiva all'arco temporale della vicenda ma contemporanea all'elaborazione dell'opera, ha certamente influito sull'ideazione del romanzo.⁵³ La protagonista, come tutte le giovani donne, si sposa, ma decide di fuggire dal marito. *Natalia*, in questo senso, è un romanzo di formazione⁵⁴ – sottogenere di largo utilizzo lungo tutti gli anni Trenta⁵⁵ –, in quella particolare declinazione al femminile («Female Bildungsroman»), che prevede una giovane donna protagonista la cui crescita avviene attraverso la trasgressione delle norme sociali («Trasgressive Female Formation»)⁵⁶. In *Natalia*, la trasgressione è appunto resa possibile dall'elemento destabilizzante rappresentato dalla sessualità non conforme. Se il romanzo contiene numerosi riferimenti autobiografici,⁵⁷ l'omosessualità della protagonista non è fra questi: per quale motivo la narratrice sceglie di caratterizzare Natalia in questo modo? Cialente, attenendosi alle sue dichiarazioni, è «incuriosita» dallo scandalo che l'omosessualità fem-

⁴⁹ Lettera di Fausta Cialente a Giuseppe De Robertis, Roma, 26 agosto 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Fondo Giuseppe De Robertis, Corrispondenza, doc. 1249.3. Viene citata in FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., p. 208.

⁵⁰ LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House*, cit., pp. 113-130.

⁵¹ Oltre che per Natalia, il discorso è ribadito per tutte le giovani figure femminili presenti nel romanzo: Silvia, promessa sposa prima della guerra, evita il matrimonio grazie alla partenza per il fronte del fidanzato, ma, a conflitto terminato, si sposa con un altro uomo. Anche le sorelle di Ivan, così come le due nuove inquiline di Luisa, sono nominate in relazione al matrimonio: le prime dal momento che questi deve lavorare per permettere loro di sposarsi (ivi, p. 117), le seconde in quanto appena maritate (ivi, p. 120).

⁵² Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, pp. 177-192.

⁵³ KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia"*, cit., pp. 77-88. CARLOTTA FAZZI, *Le donne dissidenti: corpi militanti e politici in "Natalia" di Fausta Cialente*, in MARTA GALIÑANES GALLÉN, LOREDANA SALIS, ALESSANDRA CATTANI (a cura di), *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, Dykinson, Madrid 2025, pp. 207-220.

⁵⁴ Cfr. FRANCESCA RUBINI, *Il romanzo di formazione*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 188-271.

⁵⁵ Cfr. MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta*, cit.

⁵⁶ KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia"*, cit., pp. 77-88.

⁵⁷ Fra gli elementi autobiografici ci sono sicuramente la composizione familiare di Natalia, i continui trasferimenti della famiglia al seguito del padre ufficiale e l'ambientazione provinciale.

minile suscita, per il fatto che essa possa essere in grado di determinare un senso di inadeguatezza in Natalia tale da provocare «in lei il senso di fuga» e farle commettere «sciocchezze». ⁵⁸ L'omosessualità è un elemento fondamentale della psicologia di Natalia, senza il quale la protagonista si rassegnerebbe ad accettare il proprio ruolo sociale. ⁵⁹ L'«intreccio lesbico» ⁶⁰ creato da Cialente, inoltre, si addentra in uno spazio all'epoca ancora poco esplorato, rendendo *Natalia* «un'opera chiave della letteratura omoerotica femminile italiana». ⁶¹

4. IL MILITE IGNOTO: RETORICA E ANTIRETORICA

Nel paragrafo precedente, si è già mostrata l'importanza di collocare la vicenda privata della protagonista all'interno di un preciso tempo storico; nel testo, l'operazione è suggerita da Cialente stessa, che, pur non rendendo esplicite le date in cui avvengono i fatti, si premura di fornire con costanza numerose indicazioni (mesi, settimane, talvolta il giorno, ma mai l'anno). Definire con maggiore esattezza l'arco temporale della vicenda, con particolare riguardo per gli eventi storici e politici coevi, offre al romanzo un'ulteriore chiave di lettura legata alla retorica sui caduti del primo dopoguerra e alla sua appropriazione da parte del fascismo.

Di Natalia il lettore sa che si chiama così perché è «nata la vigilia di Natale» ⁶² e che, nel primo capitolo, in primavera, ha dodici anni. Il secondo capitolo, che riprende la narrazione dopo il termine della Prima guerra mondiale, riporta che la protagonista, agli inizi di dicembre, ha «forse diciott'anni»; ⁶³ che sia il 1919 è deducibile con esattezza dal fatto che il carteggio fra Natalia e Malaspina è cominciato subito dopo l'armistizio (4 novembre 1918) e dura da circa un anno. ⁶⁴ Andando dunque a ritroso, sottraendo cioè lo scarto delle due età della protagonista, il primo capitolo si svolge fra la primavera del 1914 e il marzo del 1915 (due mesi prima dell'entrata in guerra dell'Italia). I primi due

⁵⁸ FAUSTA CIALENTE, *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, cit., p. 252. La citazione intera: «Questa questione del lesbismo mi aveva colpita molto, quand'ero giovane e a scuola si mormorava molto di strane storie. Ero rimasta incuriosita, così ho pensato di sviluppare questo elemento nella storia di Natalia. Per questo motivo io non volli accettare le obiezioni della censura. Perché si trattava di un elemento limitato, ma fondamentale per capire il carattere di Natalia: è proprio quel fatto che provoca in lei il senso di fuga, e tutte quelle sciocchezze che combinerà sposando un uomo che non ama».

⁵⁹ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., pp. 20-24.

⁶⁰ Ivi, pp. 28-30.

⁶¹ Ivi, p. 13. Sull'argomento anche GLORIA SCARFONE, *Il desiderio negato*, cit., pp. 31-58.

⁶² FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 10.

⁶³ Ivi, p. 38.

⁶⁴ Nella seconda edizione del romanzo, Cialente arretra l'assegnazione all'ultimo anno di guerra (dopo Caporetto, alla fine del 1917): FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 48-49. Il cambiamento sfasa però l'intero sistema di date interno al romanzo, senza peraltro correggere le altre incongruenze. È probabile che nella seconda edizione Cialente abbia abbandonato il progetto originario, motivo per cui molti dei riferimenti alle età dei personaggi vengono eliminati o resi più vaghi.

capitoli rappresentano, perciò, gli estremi temporali della Guerra, tempo di sospensione e, al contempo, spartiacque epocale, i cui eventi sono taciuti se non sotto forma di ricordi e allusioni. Fra il secondo e il quinto capitolo si sviluppa il primo dopoguerra, inaugurato dal ritorno a casa dei soldati e concluso dall'avvento del fascismo al potere. Il primo incontro fra Natalia e Malaspina avviene, infatti, circa un mese dopo il congedo di quest'ultimo, precisamente «venerdì 7 gennaio» 1920.⁶⁵ Le datazioni nel resto del romanzo procedono con l'indicazione dei mesi esatti rispetto alla data di questo incontro: il 5 giugno dell'anno successivo (1921) avviene il parto di Natalia, mentre il 2 novembre l'arrivo nella grande città (probabilmente Roma) dopo la sua fuga. Il rientro della protagonista al paese avviene nel dicembre dell'anno ancora successivo (1922). Le date procedono in parallelo rispetto al percorso politico del fascismo: fondazione dei Fasci italiani di combattimento (1919), elezione in Parlamento (maggio-giugno 1921) e Marcia su Roma (28 ottobre 1922). Riferimenti diretti al fascismo, così come al contesto di concitazione politica del biennio rosso, mancano. Unica eccezione è rappresentata da una breve frase della madre di Malaspina, la quale si lamenta del fatto che Antonio, il mezzadro di famiglia, non riesce più a occuparsi delle loro terre a causa dei «giovani che gli danno da fare. La guerra ha scaldato le teste».⁶⁶ Mettendo in relazione vicenda privata e storia politica, Natalia può, dunque, essere vista come una giovane donna che, soffrendo il clima postbellico di crescente ritorno all'ordine sui ruoli di genere, fugge dalla provincia in cerca di libertà: arriva quindi nella grande città, dove però, dopo un'iniziale liberazione, viene raggiunta dallo stesso genere di oppressione sofferto in provincia – coincidente con il trionfo del fascismo. Sul finale, il desiderio di libertà di Natalia, con un certo grado di autobiografismo da parte di Cialente, si rivolge a un'ulteriore fuga verso l'estero.

Nel romanzo, molto spazio viene dato al tema della memoria della Prima guerra mondiale – tempo, appunto, non raccontato ma solo ricordato –, per la quale viene proposta una prospettiva che decostruisce la retorica fascista. Molti dei personaggi sono stati al fronte: il padre di Natalia muore da generale a Caporetto, mentre sia Malaspina che il fratello Jacopo hanno combattuto in trincea; anche alcuni dei personaggi femminili hanno partecipato al conflitto come infermiere. Lo stesso madrinaggio che permette a Natalia e Malaspina di conoscersi è un riferimento a una prassi di guerra precisa: molte

⁶⁵ Qui (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 79) si trova in realtà scritto «8 gennaio», ma si tratta di un errore già corretto internamente (ivi, p. 158); il 7 gennaio compare corretto nella seconda edizione (FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 81). Il numero in realtà non corrisponde al giorno della settimana per il 1920 – come invece dovrebbe – ma per il 1921. Questo stesso anno è deducibile anche dalle parole di Ivan, che racconta gli eventi seguiti alla morte della madre, avvenuta a causa dell'influenza spagnola «tre anni» prima (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 116-117.). L'incongruenza è probabilmente dovuta a una mancata revisione del testo della prima edizione, per il quale Cialente stessa si lamenta di «errori grossolani» (FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, cit., pp. 84-85).

⁶⁶ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 71.

ragazze di estrazione borghese, durante il periodo bellico, tennero una corrispondenza con giovani soldati celibi al fronte, prima di allora sconosciuti; l'iniziativa aveva l'obiettivo di sostenere il morale delle truppe. Talvolta, al termine del conflitto, il legame nato dal carteggio portò alcune madrine di guerra a sposare i propri figliocci.⁶⁷

Ricorrente è l'allusione più o meno esplicita al Milite Ignoto e alla celebrazione eroica dei caduti:

Il padre Fandel era morto a Caporetto. La morte di un generale fa sempre un poco di chiasso, ma Caporetto aveva teso uno strato di bambagia sul tamburo della gloria. *La disfatta ha i morti anonimi.* Jacopo e Natalia non avevano mai preso sul serio il padre, nemmeno come generale: ma perdevano in lui un allegro camerata e quel sangue bruno sulla fronte spaccata era una macchia di tristezza che si coagulava per sempre nell'avvenire. [...]

Anche quando ne parlavano, lui e Natalia, ne sorridevano. Quante fanfaronate e quanta giovinezza. *Niente s'accordava alla morte tragica.* [...]

Di quella *morte simpatica*, solamente Nina Fandel aveva fatto una cosa mediocre. Lungo velo di crespino, lagrime, esibizioni e medaglie.⁶⁸

Va considerata, in primo luogo, la valenza simbolica della sconfitta di Caporetto, che, per l'Italia, segna l'inizio dell'interesse da parte della retorica nazionale per la massa dei caduti invece che per i grandi condottieri.⁶⁹ La differenza fra il generale e i soldati semplici è percepita da Natalia e Jacopo, che, con sollievo, accolgono la celebrazione meno gloriosa del padre: infatti, alla morte di quest'ultimo – personaggio descritto come un simpatico libertino, tutt'altro che eroico e militaresco – i figli negano qualsiasi tragicità, preferendo una memoria più sincera. Alla madre, invece, viene rimproverato di essersi adeguata con compiacenza e falsità all'esaltazione pubblica del marito. La questione è ripresa anche in seguito:

[Natalia] S'accorse che Ivan aspettava l'entrata del morto «glorioso» avvolto nella bandiera, a squilli di tromba e cadenze di tamburi.

Fa bene i suoi giochi di prestigio, la Patria: tutti quei poveri morti in guerra truccati da coristi d'opera, loro, morti tristemente, involontariamente. Ma le sembrava che non avessero voglia d'intonare un coro a la Gloria per far piacere ai fieri superstiti e tranquillizzarli. [...]

Ella aveva trovato sovente frugando con un dito nella coscienza severa dei guardiani della gloria *quel tumore che era il desiderio morboso di truccare perfino ai suoi occhi la morte del padre.* Ma non si lasciava fare: se vi era stato del tragico, forse dell'eroico, lo aveva sepolto in fondo al cuore muto e non ne ammetteva l'esaltazione. [...]

⁶⁷ CARMEN BETTI, «Infermiere dell'anima». *Madrine del soldato o di guerra e altre forme di 'maternage' nel I e nel II conflitto mondiale*, «History of Education & Children's Literature», XX, 1, 2025, pp. 311-329.

⁶⁸ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 39-40. Qui e nelle successive citazioni, il corsivo è mio.

⁶⁹ BRUNO TOBIA, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista*, in WALTER BARBERIS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali, 18: Guerra e pace*, Einaudi, Torino 2002, pp. 593-607.

Natalia rideva e le labbra rosa facevano un grazioso disegno sopra i denti bianchi. Anche quel morto era passato, in fretta, senza bandiere né tamburi, canzonando due brutte femmine e Natalia era contenta d'aver frodato a sua volta.⁷⁰

Viene qui ribadita l'opposizione fra la massa dei soldati e il padre, così come il ricordo antieroico di quest'ultimo e la felicità di Natalia per la canzonatura che prevale sull'esaltazione. Emerge in modo più esplicito l'ostilità nei confronti della retorica nazionalista dei «guardiani della gloria» che manipolano la memoria dei caduti, ai quali, in opposizione, viene attribuito un sentimento di disillusione. In modo analogo, si presenta il Milite Ignoto stesso, che, sulla parete di una locanda, fa da sfondo ai racconti di guerra di Jacopo e Malaspina:

Su la parete annerita dal fumo [...] Il re Galantuomo diceva, tremendo, con i suoi baffi a spillo: «L'Italia è fatta ma non compiuta». E il Milite Ignoto solo contro la parete di fondo tra una lampada votiva e una ghirlanda avvizzita sembrava gemere con l'aria sofferente di un Cristo: - *Te l'abbiamo compiuta e ci abbiamo perso tutto, anche il nome.* —⁷¹

La Quarta guerra d'indipendenza, che dalla prospettiva italiana doveva completare il Risorgimento, viene descritta con disincanto da chi è caduto nel combatterla. Il mito del Milite, fondativo della retorica nazionalista post-bellica e rapidamente fatto proprio dal fascismo, viene apertamente messo in discussione.⁷² Oltre al termine *disfatta* per indicare Caporetto e alla rappresentazione di un amore lesbico, è questa provocazione – fatta esprimere al Milite in prima persona –, a non essere tollerabile per la censura del Regime. Ulteriore allusione è rappresentata dal giorno di arrivo di Natalia nella grande città: il 2 novembre, Giorno dei Morti, che nel 1921 – anno coerente con la datazione interna al romanzo – coincide con l'arrivo nella Capitale della salma del Milite Ignoto dopo il suo viaggio in treno attraverso l'Italia. L'abbandono di Roma da parte di Natalia avviene alla fine del 1922, che, come già riferito, corrisponde alle settimane immediatamente successive alla Marcia mussoliniana: questa è organizzata in modo da coincidere anche con il primo anniversario dell'inumazione del Milite al Vittoriano, davanti al quale le squadre fasciste sfilano trionfali (31 ottobre 1922).

⁷⁰ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 118-119.

⁷¹ Ivi, p. 157.

⁷² BRUNO TOBIA, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista*, cit. Il fascismo, sin dalle sue origini, mira ad appropriarsi della memoria della Prima guerra mondiale, imponendo una retorica di esaltazione eroica e impedendo qualunque narrazione alternativa.

5. ALTRE RICORRENZE DEFORMANTI: ADULTERIO E SEDUZIONE

La trama del romanzo, seppur lineare, è complicata dall'intrecciarsi di due differenti piani della narrazione: il primo relativo alla realtà, mentre il secondo alle deformazioni operate dai personaggi di cui la voce narrante assume la focalizzazione, in particolare di Natalia e di Valdemaro, ma anche di Malaspina. Le deformazioni, come già esposto, ricorrono agli strumenti tipici del realismo magico e sono presenti in vario modo: dagli oggetti che cambiano forma e dalle metafore usate per descriverli, alle azioni che i personaggi sognano di compiere ad occhi aperti, fino alla visione di fantasmi.⁷³ Con apparizioni di tale genere interagiscono Natalia e, soprattutto, Valdemaro, le cui allucinazioni sono più elaborate rispetto a quelle della protagonista. Queste si sviluppano senza soluzione di continuità rispetto alla realtà: l'ambiguità dei due piani è ottenuta attraverso una voce narrante che, esterna e onnisciente, simula i modi di un narratore realista, ma che, assumendo il punto di vista del personaggio, finisce per trasportare con sé il lettore dentro le sue deformazioni. Le fantasmagorie dei personaggi sono spesso legate alla scrittura (epistolare o letteraria) e preannunciate testualmente dal sopraggiungere dell'«ombra» (del buio, del freddo oppure di uno stato onirico).⁷⁴ I momenti di maggiore lucidità, al contrario, avvengono al «sole»⁷⁵ (luce, calore, stato di veglia). Questa seconda condizione è, infatti, predominante nel quarto capitolo, dove la deformazione cede momentaneamente il passo a una narrazione più realistica; qua, in assenza di deformazioni, è Natalia stessa a percepirsi come *deforme*, sia perché incinta sia perché finge recitando la parte della brava moglie.⁷⁶ La presa sulla realtà, dunque, è solo apparente e nasconde la menzogna.⁷⁷

⁷³ Sulla spettralità in letteratura: Cfr. EZIO PUGLIA *et al.* (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Il Mulino, Bologna 2018.

⁷⁴ Prima dell'innamoramento infantile di Natalia per Silvia, la prima vede «un'ombra liquida e triste addensarsi intorno all'albero [...]. L'ombra del pezzo s'allungava a terra» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 11-12). Durante la lettura del carteggio di Luisa, «L'ombra allagava la soffitta», che torna in «prima che l'ombra venisse a lei» e «nell'ombra venuta giù» (ivi, pp. 25-27). La voce narrante in relazione a Malaspina afferma che «Natalia raggiava nell'ombra che aveva fatto intorno a lui» (ivi, p. 43). «Natalia vide scendere un'ombra» (ivi, p. 95). Prima del rapporto sessuale fra Natalia e Silvia, «l'ombra scivolava giù dal muro» (ivi, p. 108). Il primo fantasma di Valdemaro viene preannunciato dall'«ombra che si delineava a terra» (ivi, p. 62).

⁷⁵ «Quando ebbe finito s'alzò, aperse tutta la finestra e il malaugurio che sfolgorava sulla parete diventò un bel quadrato d'oro, e poi entrò il vento nella camera, le nuvole fuggirono davanti al sole. / Ah, il sole.» (ivi, p. 194). Di poco precedente, la terza visione di Valdemaro viene interrotta dal «sole», utilizzando la stessa espressione (ivi, p. 190). «Il sole venne fin sul letto, Natalia s'addormentò. / Ah, il sole» (ivi, p. 208). Il fantasma del padre di Natalia assume forme diverse, «Di giorno egli si chiamava il "povero papà" e la sua morte era una cosa delineata, corretta, fissa: ma la notte diventava un cadavere fosforescente con un buco in fronte, che qualche volta si agitava in modo incomprensibile oppure stava in un'immobilità angosciata, implorante» (ivi, p. 89). Anche il secondo fantasma visto da Valdemaro ha gli «occhi fosforescenti» (ivi, p. 136).

⁷⁶ Ivi, p. 241.

⁷⁷ Emblematico è il doppio racconto dell'ultima notte trascorsa in paese da Natalia: nel quarto capitolo il narratore omette ciò che la protagonista rivela solamente nel capitolo finale.

Le deformazioni hanno la funzione di rappresentare la nevrosi dei personaggi: esse derivano da un problema «nel rapportarsi in modo sano con la realtà», dall'incapacità di trovare un «equilibrio all'interno della norma sociale», da cui il bisogno di un «ribaltamento della realtà in favore di una lettura visionaria e distorta di questa».⁷⁸ La causa è riconducibile principalmente alla sessualità e ai rapporti amorosi. Nella ricostruzione dei meccanismi psicologici di Natalia, la critica più recente, che ha avuto il merito di riscoprire il romanzo e di avviare una necessaria rivalutazione del testo, si è ragionevolmente concentrata sulla sua esperienza omosessuale, la quale rappresenta l'elemento più originale e dirompente nella caratterizzazione del personaggio.⁷⁹ Se, su questo aspetto, l'indagine non può dirsi conclusa e, anzi, lascia margine per proficui approfondimenti, la si può, tuttavia, ritenere esaustiva per gli scopi del presente discorso: l'obiettivo è, infatti, considerare il testo dal punto di vista storico-letterario nel contesto dei primissimi anni Trenta, all'interno del quale la scelta di rappresentare un amore lesbico assume un valore destabilizzante nei confronti dei valori dominanti. In questa prospettiva, è utile, perciò, soffermarsi su altre due ricorrenze analoghe, nella misura in cui riguardano anch'esse la sfera sessuale e svolgono la medesima funzione: l'adulterio e la seduzione.

In *Natalia*, come in altri testi coevi (cfr. *Gli indifferenti* di Moravia), l'adulterio rappresenta il perno della mistificazione borghese. Esso è presente a più riprese nel romanzo di Cialente. In primo luogo, dal punto di vista lessicale il sostantivo *tradimento* o il verbo *tradire*, anche se talvolta utilizzati in accezioni diverse rispetto all'universo semantico specifico dell'adulterio, sono molto frequenti e opposti a *fedeltà*, *fedele* e simili. Sin da bambina, Natalia vive circondata dall'adulterio e ne viene turbata: la voce narrante afferma che «Niente la meravigliava più di sua madre e di suo padre»,⁸⁰ capaci di nascondere con la formalità in pubblico un rapporto fatto di litigi privati talvolta anche violenti. Natalia, da subito, è consapevole di questo stato di alterazione della realtà dominante all'interno della propria famiglia.⁸¹ Il rapporto di reciproco tradimento dei genitori è

⁷⁸ MARIANNA NEPI, *Fausta Cialente scrittrice europea*, cit., pp. 24-25. Ivi, p. 140: «Le convenzioni sociali sono percepite come una violenza dalla quale l'unico modo per salvarsi sembra essere la menzogna e l'alterazione della realtà in una dimensione fantastica e interamente inventata».

⁷⁹ Per i principali studi, rimando alla bibliografia.

⁸⁰ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 14.

⁸¹ «Per farsi compiangere, sua madre parlava della vita errante degli ufficiali, *ma Natalia sapeva* quanto ella amasse proprio quella vita» (ivi, pp. 14-16). «*Natalia sapeva* che anche questo non era vero» (*ibidem*). La verità sui genitori è conosciuta anche dai vicini di casa, che giudicano aspramente la coppia. La Nina viene definita come una donna incapace di «restare a casa». Dalla zia di Silvia il lettore viene a conoscenza che «Lui, il colonnello, frequentava in borghese le canzonettiste», mentre lei, «La Nina si vestiva e si dipingeva come una fanciulla e vicino a Silvia aveva l'aria di una sorella di poco maggiore», un fatto disdicevole in quanto «bisogna invecchiare presto, il più presto possibile quando si hanno dei figli grandi» (ivi, pp. 18-19). I genitori di Natalia sono disapprovati anche dal rabbino che vive nella casa confinante, il quale li definisce «una disgrazia»; questi permette a Ivan, il figlio quindicenne, di frequentare Natalia nella speranza che un po' della sua onestà possa aiutare la bambina (ivi, pp. 23-24).

motivo di costante turbamento nella vita adulta della protagonista. Icastico è il racconto di Natalia, che riferisce a Valdemaro di aver visto il fantasma durante la propria fuga:

Vicino alla Nina che agitava una mano, un polso di pelo irto e fulvo, assurdamente variopinta in mezzo alla fuliggine che pioveva intorno, suo padre era sorto dal fascio delle rotaie, con l'impermeabile azzurro, proprio come l'aveva salutato una notte di guerra: ma più triste, le spalle incurvate da la stanchezza d'essere morto e le tempie cave. La guardava partire e sembrava dicesse: – No, no, questo non va bene. – e posava una spalla della Nina che non l'aveva mai abbandonato. Ella si affacciava al finestrino per gridare a la cara ombra: – *Ma ti ha tradito, lo sai. – come se ora ella abbandonasse Malaspina per non tradirlo.* Scomparevano tutti e due ingoiati da la fuliggine, il morto e la Nina che erano rimasti insieme, malgrado la vita. E lei ricadeva indietro a piangere.⁸²

La visione fa emergere il rifiuto da parte di Natalia di adeguarsi alla formalità del matrimonio borghese, un rifiuto che contiene il timore di reiterare il peccato dei genitori.

Il rapporto fra padre e madre è il più significativo per la protagonista, la quale entra in contatto anche con altre due relazioni adulterine. La prima riguarda la locataria Luisa, della quale Natalia bambina, insieme a Ivan, scopre il vecchio carteggio segreto con un amante; da quel momento, la protagonista ne immagina il fantasma «chiuso nella soffitta».⁸³ Dalle lettere, i due amici vengono a conoscenza del fatto che Silvia sia la figlia di una relazione illecita, rimanendone profondamente scossi. In seguito, a contribuire alla fuga di Natalia è l'identificazione fra sé e la stessa Luisa, a causa della comune morte dei rispettivi figli maschi.⁸⁴ La seconda relazione riguarda il fratello Jacopo e Teodora; di quest'ultima è innamorato Valdemaro, le cui visioni fantasmatiche sono determinate dalla condotta della donna. Teodora, già maritata con un altro uomo, divorzia e si sposa con Jacopo, che da tempo è diventato suo amante. Natalia si mostra apertamente infastidita per il passato adultero della cognata.⁸⁵ Il riferimento al divorzio in un romanzo pubblicato nel 1930 rappresenta, inoltre, un'ulteriore provocazione nei confronti della morale del Regime. Quella che viene descritta nel romanzo è, infatti, una prassi mal tollerata dal fascismo: dal momento che il divorzio non era permesso, molti italiani si appoggiavano ad agenzie specializzate tramite le quali sfruttare la legislazione ex-austro-ungarica – Teodora si reca a Budapest – per divorziare più liberamente.⁸⁶

⁸² Ivi, p. 318.

⁸³ Ivi, p. 30. Inoltre, tutto il passo è descritto con un'eco di intertestualità dantesca – relativa al canto quinto dell'*Inferno* – con cui viene caratterizzato l'innamoramento di Ivan nei confronti di Natalia, conseguente alla lettura del carteggio segreto.

⁸⁴ Luisa ha avuto, oltre a Silvia, quattro figli maschi dal marito, tutti morti per problemi di salute.

⁸⁵ «pensò che Teodora avrebbe fatto meglio a non parlare della sua vita di prima dove non era stata solo la moglie di un altro ma anche l'amante di Jacopo» (ivi, p. 230).

⁸⁶ ARTURO MANIACI, *L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970*, «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», XL, 17, 11 ottobre 2021, pp. 70-72. La stessa Cialente nel

Un secondo elemento destabilizzante è identificabile nelle dinamiche di seduzione che caratterizzano i rapporti amorosi di Natalia. Questa viene descritta, da principio, come una ragazza audace nell'abbigliamento e nei comportamenti, spesso rimproverata per mancanza di decoro.⁸⁷ In generale, la sua figura è tratteggiata con attributi tipicamente maschili, nella misura in cui ciò serve a definirne una sessualità attiva nei confronti sia del marito sia, addirittura, di un'altra donna (Silvia); al contrario, Malaspina è spesso connotato al femminile. Una simile inversione provoca la messa in discussione dei ruoli di genere tradizionali, sia quelli tipici della letteratura di genere a cui si rifà il romanzo sia quelli promossi dal Regime fascista.⁸⁸

L'unione di Natalia e Malaspina è la conseguenza indesiderata di un gioco di seduzione intrapreso dalla protagonista: questa, infatti, non dà serietà al suo compito di madrina di guerra, ma scrive al figlioccio per vedere «quanto tempo è necessario a Malaspina per innamorarsi». ⁸⁹ La seduzione avviene attraverso la mistificazione: Natalia offre un'immagine di sé «continuando a inventarsi in ogni lettera», quindi in una dimensione fantastico-letteraria.⁹⁰ La difficoltà nasce nel momento in cui, con il congedo del soldato, la relazione deve necessariamente concretarsi, comportando cioè il fidanzamento e l'adeguamento al ruolo di moglie. Il disagio di Natalia è colto dal fratello:

Jacopo non interrogava mai la sorella. Sapeva che ella avrebbe esagerato ogni cosa e forse inventato addirittura. Non gliene faceva una colpa ma preferiva aspettare le confidenze che erano sempre molto più aderenti alla verità. Egli era sicuro, adesso, che l'ingenuo Malaspina viveva in un universo tutto fabbricato da lei ma dove ella stessa non riconosceva le strade e i comignoli troppo alti dei suoi grattacieli. [...] Natalia gli piaceva per quella *tensione incosciente a possedere* tutto quanto la circondava. [...] Si *rivoltava contro Malaspina, adesso, perché doveva cedergli e subirlo, lei che credeva di averlo solamente posseduto fino a quel giorno*: e questo le pareva un'imperdonabile ingiustizia.⁹¹

In quanto i ruoli di genere socialmente non lo permettono, Natalia, che è una donna attiva e non vuole essere *posseduta*, può a sua volta *possedere* Malaspina, che è un uomo, solo in una dimensione fantastica. Incapace di accettare la realtà in cui si trova costretta,

1921, prima del trasferimento in Egitto, si era unita al marito, precedentemente sposato, attraverso un analogo *matrimonio fiumano*.

⁸⁷ Natalia, di sera, vaga solitaria per le vie della città, «inosservata e libera», e si scontra con un «giovane operaio»: lei gli sorride, ma viene guardata «severamente» da un «vecchio signore», che interpreta quel sorriso come «una mancanza di pudore» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 35-36). Simile reazione ha la serva di Silvia, «scandalizzata dai pantaloni blu di Natalia» (ivi, p. 90). Si aggiungono le sorelle di Ivan che osservano malignamente il vestito «attillato» di Natalia (ivi, p. 122).

⁸⁸ CARLOTTA FAZZI, *Le donne dissidenti*, cit., p. 217.

⁸⁹ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 42.

⁹⁰ Le lettere di Natalia sono definite «letteratura amorosa» (ivi, p. 41) dalla voce narrante e «il più bel libro della mia vita» (ivi, p. 99) da Malaspina.

⁹¹ Ivi, p. 50.

Natalia vive in una condizione ambigua, nella quale fatica a distinguere i due piani. Lo scontro con la realtà avviene durante il primo incontro con Malaspina, che, rifiutato, abbandona repentinamente la carrozza. La protagonista, incapace di accettare l'esito reale dell'incontro, racconta al fratello l'episodio, inventando una versione totalmente alterata della vicenda, in modo tale che «le avventure e le bugie s'intrecciavano nei suoi ricordi con tale armonia che non riusciva più a distinguere le une dalle altre».⁹²

La sera dello stesso giorno, Natalia seduce Silvia, dando soddisfazione al proprio autentico desiderio sessuale, emerso già precocemente durante l'infanzia:⁹³ Silvia, in quanto donna e passiva, può essere sedotta dalla protagonista anche nella dimensione reale, seppur in un tempo e in uno spazio isolati rispetto alla norma sociale. La ragazza, infatti, vive solitaria insieme alla madre anziana, emarginata dal resto del paese. Solo in un simile cronotopo di isolamento, la protagonista può permettersi di soddisfare l'esercizio di una libertà a lungo desiderata ma preclusa socialmente, nonché di avere un rapporto omosessuale. Durante la permanenza nella casa di Silvia, la protagonista si sente minacciata dalla presenza di altri uomini – come il segretario che visita la ragazza ogni sabato –, i quali potrebbero infrangere il suo precario possesso sulla ragazza. Questo timore è espresso visivamente da un sogno di Natalia riguardante il precedente fidanzato di Silvia:

[Natalia] Ebbe ancora voglia di toccarla, domandarle se un uomo l'avesse mai turbata, dove, come, perché. *Quella specie di fidanzato che forse l'aveva appena veduta, si dilatò nella sua immaginazione fino ad assumere le forme di un mostro orrendo* che non avesse proporzioni decenti fra la testa e il ventre, le spalle e l'addome. Forse l'aveva tenuta nelle braccia, le aveva premuto i seni, dalla trincea le aveva scritto ambigualmente come a lei il povero Malaspina. Pesante e gigantesco il fidanzato era scomparso da tanti anni ma Natalia gli prestava ancora degli atti e dei pensieri colpevoli. Non solamente aveva goduto Silvia, ma aveva il nasco largo e sanguigno di un bevitore, la fronte bassa e torva di un delinquente, le mani villose. Ne aveva fatte di tutti i colori.

(Sognava, intorpidita). Il mostro agonizzava a terra e colava sangue nero da tutte le ferite. Una lingua rossa palpitava fuori dai denti, attorcigliata nella polvere e il suo corpo era tutto sussulti e scaglie verdi. Natalia in piedi sul morente, svelta luminosa nella sua armatura d'argento, *aveva liberato Silvia e faceva con la scimitarra bagnata di sangue levata al cielo il gesto di San Giorgio*, né più né meno.⁹⁴

Se, in precedenza, aveva imposto a Silvia il ruolo succube di «principessa di un regno facile e triste» da salvare,⁹⁵ Natalia assume nella propria immaginazione i panni di un archetipo eroico maschile (San Giorgio). Anche in questo caso, la realtà interrompe bru-

⁹² Ivi, pp. 105-106.

⁹³ Sull'«incanto erotico» del primo capitolo: ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., pp. 20-24.

⁹⁴ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 107-108.

⁹⁵ Ivi, p. 84.

scamente la fantasia della protagonista: è un'altra figura maschile, il fratello, a porre fine all'idillio amoroso di Natalia, ristabilendo la norma sociale: al suo arrivo inatteso, Jacopo guarda Silvia con malizia e, agli occhi di Natalia, potrebbe facilmente renderla sua; convincendosi che ciò sta per accadere, la protagonista cede al proposito di sposare Malaspina.

Il ruolo del fratello ha un valore ulteriore: l'attitudine alla seduzione della protagonista trova origine, infatti, in un desiderio di emulazione nei confronti degli uomini della sua famiglia. La stessa Silvia, in precedenza, era stata oggetto di sguardi allusivi da parte del padre e di attenzioni ambigue da parte del fratello.⁹⁶ Dopo aver passato la notte nel letto della ragazza:

Natalia mette in disordine il suo letto al momento di lasciare la camera. (Jacopo le ha insegnato, molti anni prima, come si deve fare, quando passava le notti fuori di casa e temeva ancora i rimbrotti del colonnello. La bambina si levava scalza di buon mattino e trovava che quello fosse un gran divertimento: ma aveva pensato qualche volta che *le sarebbe piaciuto disfare anche il suo*, rientrando all'alba, dopo aver bevuto un sorso di latte dalla bottiglia che il lattaio lasciava prima di lei vicino alla porta).⁹⁷

Nella relazione con Silvia, la protagonista può permettersi finalmente di assumersi una libertà sessuale che nel contesto sociale le sarebbe preclusa in quanto donna.

Adulterio e seduzione caratterizzano anche il finale del romanzo, luogo ermeneutico cruciale per l'esegesi del testo. Qui avviene una fusione indistricabile dei due piani della narrazione: le allucinazioni dei personaggi diventano condivise e totalmente indistinguibili da ciò che è reale. La voce narrante rinuncia ad ogni pretesa di controllo e lascia il lettore disorientato. È necessario comprendere lo statuto di ambiguità del finale, il quale, altrimenti, rischierebbe di sembrare contraddittorio rispetto al resto del romanzo: con una chiave di lettura che ne appiattisce il senso al piano della realtà, il ritorno a casa e il ricongiungimento con il marito potrebbero essere letti come una resa e un'accettazione del proprio ruolo sociale da parte di Natalia. Sono però numerosi gli elementi all'interno del testo che confutano un'interpretazione di questo genere. La focalizzazione principale all'interno del capitolo è su Valdemaro, con il quale la narrazione si apre e, dopo essersi brevemente spostata su Malaspina e Natalia, si chiude. Il lettore viene informato che Valdemaro, nell'anno appena trascorso, ha viaggiato molto all'estero e che, dopo aver sviluppato una sorta di innamoramento per Natalia, immagina spesso il fantasma della protagonista con sé; ciò provoca nell'uomo un'inquietudine:

⁹⁶ Nel primo capitolo, Natalia si volge «bruscamente» a guardare il padre mentre saluta Silvia (ivi, p. 14). Nella seconda edizione del testo lo sguardo ambiguo del padre è reso più esplicito. Il fratello trascorre molto tempo con la ragazza: Silvia nel ricordare il fatto afferma che le parole del giovane la facevano sentire di «essere in peccato solamente perché lo ascoltav[ā]» (ivi, p. 94).

⁹⁷ Ivi, p. 148.

Dopo quella prima volta a lui sembrava che quando era in mezzo ai Fandel coloro dubitassero ch'egli sapeva dove fosse Natalia e non volesse dirlo. Gli veniva d'abbassare lo sguardo quando incontrava gli occhi della Nina o di Teodora quasi che Natalia fosse scappata con lui o per lui. E se entrava Malaspina il disagio diventava più grande perché entrava insieme l'odore di una morte a cui nessuno credeva, il poeta meno degli altri, e che pure era confermata dalla decadenza fisica e morale di Malaspina: e perché *egli si sentiva colpevole verso quel marito, ma davvero, come di un tradimento, come se Natalia non fosse una bella Musa ma soltanto adultera, per lui*.⁹⁸

Il turbamento è di natura simile a quello provato in precedenza a causa di Teodora, cioè in relazione all'adulterio.

L'interazione del poeta e, in seguito, del marito con la protagonista avviene in modo analogo rispetto alle precedenti allucinazioni. L'ambiguità è suggerita da diversi elementi. Valdemaro si trova in un caffè a tarda notte e il riconoscimento della ragazza avviene in concomitanza con la comparsa di una compagnia di attori teatrali, che allude all'idea di finzione. Natalia è vestita e parla esattamente come il poeta l'ha a lungo immaginata, cioè nello stesso modo in cui questi l'ha vista, per l'ultima volta, due anni addietro. Nonostante gli indizi – su cui il personaggio stesso dubita –, la Natalia che Valdemaro ha di fronte sembra però essere reale. All'arrivo di Malaspina, la focalizzazione si sposta da Valdemaro alla coppia. Il marito è in uno stato alterato non solo dato dalla disperazione amorosa, ma anche dall'ebbrezza alcolica e dall'insonnia. La coppia, una volta uscita dal caffè e allontanatasi dal poeta, si incammina sotto una fitta nevicata che le fa perdere il senso dell'orientamento, fino a ritrovarsi, per caso, all'albergo dove Natalia si è alloggata prima di ripartire. Il ricongiungimento non avviene nella casa familiare, nella quale Natalia afferma di non voler tornare, ma in una stanza d'albergo, che è un luogo dalla natura transitoria.⁹⁹ Inoltre, l'elemento della neve, anch'esso ricorrente nel romanzo, è spesso associato, sin dalla nascita di Natalia, a un tempo di pausa rispetto alla normalità.¹⁰⁰ Così viene descritto l'arrivo nella camera d'albergo:

– Ho dimenticato di avvertirvi che mio marito arrivava questa notte. Dateci un'altra camera. – disse Natalia appoggiata al banco, togliendosi i guanti bagnati.

– Non ci sono camere. – Rispose l'uomo villano e buttò il registro sul banco – Scrivete il vostro nome, signore. –

Vicino al nome di Natalia, Malaspina aggiunse che *egli pure quella notte si chiamava Fandel...* [...] Un profumo abitava già la camera, sentì che gli faceva male e andò vicino alla finestra per fuggirlo. Ma non c'erano sedie, e questo lo fece pensare a

⁹⁸ Ivi, p. 299.

⁹⁹ LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House*, cit., pp. 127-128.

¹⁰⁰ Quando Natalia nasce, «La neve era alta un metro intorno alla casa» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 10). «La bambina nata in una pausa (neve intorno alla casa)» (ivi, p. 15). «Nevicava sulla montagna», mentre Malaspina si innamora di Natalia leggendo le sue lettere (ivi, p. 45). «Avremo la neve» preannuncia il servo che porta Natalia a casa di Luisa, prima dell'inizio del loro idillio amoroso (ivi, p. 82).

qualche cosa, *una cosa che gli era venuta subito alla memoria* quando era entrato là informe, vaga... [...].¹⁰¹

Il luogo è nella *memoria* di Malaspina, perché si tratta della stessa camera che Natalia, in precedenza, aveva immaginato nella lettera contenente il falso resoconto inviata al fratello. Dopo che Malaspina viene a conoscenza della lettera, la voce narrante afferma che «la camera d'albergo, ignota, dove lui e Natalia non erano mai entrati, adesso esisteva per tutti, anche per la Nina e Jacopo. Natalia aveva voluto così, egli ne accettava la responsabilità piena».¹⁰² Si tratta, dunque, di un luogo immaginato da Natalia, ma condiviso anche dal marito, in cui ora la coppia sembra trovarsi davvero. Sin dal carteggio iniziale, Natalia è in grado di creare fantasie all'interno delle quali Malaspina accetta di vivere. Se durante il primo incontro, la realtà aveva impedito all'uomo di farsi possedere dalla donna, in questo nuovo cronotopo di sospensione dalla norma sociale Malaspina può finalmente abbandonarsi a Natalia: simbolico di questo ribaltamento di possesso è il fatto che il marito scelga di firmarsi con il cognome della moglie. La vicenda, prima di spostarsi definitivamente sui dubbi di Valdemaro riguardanti la veridicità di quanto appena accaduto, termina con la seduzione del marito da parte di Natalia all'interno della stanza d'albergo, il cui spazio viene deformato magicamente. È un apparente lieto fine – il ritorno in seno alla famiglia della moglie fuggiasca – che solo superficialmente sembra riconfermare i valori familiari che, in realtà, mette in discussione: nascondendosi dietro la facciata di un epilogo rassicurante – per i lettori borghesi e per la censura fascista –, la storia si conclude senza chiarire cosa accade oltre la trama del romanzo, una volta terminata la notte (tempo della deformazione) e ricominciato il giorno (tempo della realtà), se, cioè, Natalia torna a casa con il marito oppure parte per l'estero come da proposito. Il finale rimane in sospeso e volutamente ambiguo.

Per concludere, l'analisi di queste ricorrenze dimostra come nel romanzo d'esordio di Cialente la rappresentazione della soggettività dei personaggi venga costruita attraverso l'intreccio dei due piani (realtà e deformazioni), facendo della sessualità e dei rapporti amorosi il cardine della nevrosi. Tale uso dei procedimenti riconducibili al realismo magico rivela una sensibilità modernista e, al contempo, orienta il romanzo verso il nuovo realismo, recuperando la realtà storico-sociale senza rinunciare alla complessità dell'esperienza interiore. È ponendosi al crocevia di questi modi della narrazione che *Natalia* si rivela un'opera di importanza cruciale nel contesto storico-letterario di rinnovamento del romanzo italiano all'inizio degli anni Trenta.

¹⁰¹ Ivi, pp. 332-333.

¹⁰² Ivi, p. 161

BIBLIOGRAFIA

- ANNA BALDINI, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023.
- SIMONETTA BARTOLINI, *La storia misteriosa di un romanzo di avventure e dei suoi dieci celebri autori*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto. Un grande romanzo di avventure*, Luni, Milano 2021, pp. 7-46.
- CARMEN BETTI, «Infermiere dell'anima». *Madrine del soldato o di guerra e altre forme di 'maternage' nel I e nel II conflitto mondiale*, «History of Education & Children's Literature», XX, 1, 2025, pp. 311-329.
- PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022.
- EMMANUELA CARBÉ, *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Artemide, Roma 2021.
- FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1930.
- EAD., *Natalie. Roman*, trad. di Henri Marchand, Nouvelle librairie française, Parigi 1932.
- FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Mondadori, Milano 1982.
- EAD., *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, «Panorama», 28 ottobre 1982, p. 248.
- EAD., *Straniera dappertutto*, in SANDRA PETRIGNANI (a cura di), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, pp. 83-89.
- EAD., *Natalia. Romanzo*, La Tartaruga, Milano 2019.
- CARLOTTA FAZZI, *Le donne dissidenti: corpi militanti e politici in "Natalia" di Fausta Cialente*, in MARTA GALIÑANES GALLÉN, LOREDANA SALIS, ALESSANDRA CATTANI (a cura di), *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, Dykinson, Madrid 2025, pp. 207-220.
- KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia": Representing Transgressive Female Formation During Fascism*, «Carte italiane», IX, 2, 2014, pp. 77-88.
- LAURA LEPRI, *Introduzione*, in GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Scoperta dell'America. Romanzo*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1992, pp. 7-28.
- ARTURO MANIACI, *L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970*, «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», XL, 17, 11 ottobre 2021, pp. 65-76.
- GIULIO MOZZI, *Il romanzo scomparso e ritrovato*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sironi, Milano 2005, pp. 9-14.
- MARIANNA NEPI, *Una bio-bibliografia*, in ID., *Fausta Cialente scrittrice europea*, Pacini, Pisa 2012.
- VINCENZO PERNICE, *I romanzi del futurismo. L'avanguardia per tutti*, Mimesis, Milano 2024, pp. 223-239.
- MARTA PETRICIOLI, *Oltre il mito: l'Egitto degli italiani, 1917-1947*, Mondadori, Milano 2007.
- ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di "Natalia" di Fausta Cialente*, «allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, pp. 13-30.
- EZIO PUGLIA et al. (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Il Mulino, Bologna 2018.
- GIUSEPPE RAVEGNANI, *Natalia*, «La Stampa», 9 aprile 1930, p. 3.
- MARIA FRANCESCA RONDINELLI, *Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940* [tesi di dottorato], Université Grenoble Alpes 2020.
- MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023.

- FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, Mondadori, Milano 2019.
- LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House: Domestic Rebellion in Fausta Cialente's "Natalia"*, «Quaderni d'italianistica», XL, 2, 2019, pp. 113-130.
- SIMONA SANTOVITO, *Prosa d'autrice: la sintassi dei romanzi d'esordio degli anni Trenta*, «Giornale di storia della lingua italiana», IV, 1, giugno 2025, pp. 59-96.
- GLORIA SCARFONE, *Il desiderio negato. Lesbismo e 'Bildungsroman' in "Natalia" di Fausta Cialente e "La ragazza di nome Giulio" di Milena Milani*, «allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, pp. 31-58.
- SIMONA STORCHI, *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*, Mimesis, Milano 2024.
- MONICA CRISTINA STORINI, *Oltre il «realismo magico»* in EAD., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005, pp. 51-140.
- BRUNO TOBIA, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista*, in WALTER BARBERIS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali, 18: Guerra e pace*, Einaudi, Torino 2002, pp. 591-642.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929. Prima e dopo "Gli indifferenti" di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.



Share alike 4.0 International License

GLI ESORDI DIFFICILI: ITALO CALVINO MODERNISTA?

Michele Maiolani

University of Manchester

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5719-131X>

ABSTRACT IT

Questo articolo considera l'inizio della carriera di Calvino come scrittore, proponendo di considerare alcuni dei suoi primi racconti come testi modernisti. L'influenza di romanzieri, poeti e filosofi modernisti si può misurare in modo esplicito non solo negli apologhi inediti scritti prima della Seconda Guerra Mondiale, ma anche e soprattutto in un gruppo di tre racconti resistenziali scritti nel 1945 – e, in particolare, nel caso studio qui considerato: *Angoscia in caserma*. Già pochi anni dopo, però, Calvino tornerà a ripensare a questa fase iniziale della sua carriera, eliminando i racconti modernisti di argomento partigiano dalle successive edizioni di *Ultimo viene il corvo*.

PAROLE CHIAVE

Italo Calvino; Esordio; Modernismo; Racconti; *Ultimo viene il corvo*.

TITLE

Difficult Beginnings: Italo Calvino as a Modernist?

ABSTRACT ENG

This article focuses on the beginning of Calvino's career as a writer and suggests that some of his earlier short stories should be considered modernist texts. We can indeed observe a strong influence of modernist novelists, poets, and philosophers on his unpublished apologies written before World War II, as well as on a group of three short stories on the Resistance written in 1945 – specifically, on *Angoscia in caserma*, the case study considered here. However, Calvino rethinks this initial phase of his career in the years that follow and removes the modernist short stories about his experience of the Resistance in the subsequent editions of *Ultimo viene il corvo*.

KEYWORDS

Italo Calvino; Beginnings; Modernism; Short Stories; *Ultimo viene il corvo*.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Michele Maiolani si è addottorato alla University of Cambridge, ed è lecturer in Italian Studies presso la University of Manchester, dove collabora anche al progetto *New Muralism: Urban Futures Through the Arts in Italy*. Ha scritto di autori come Primo Levi, Calvino, Sciascia, Celati, Bianciardi, Fo e Camilleri. La sua prima monografia, *Anthropology and Modern Italian Literature: Italo Calvino, Primo Levi, Gianni Celati*, è di prossima uscita per Peter Lang. È segretario della Association for the Study of Modern Italy.

1. CALVINO E IL MODERNISMO

Parlare di Italo Calvino come di un autore modernista sembra un controsenso, se non addirittura un'assurdità critica. Da sempre identificato come uno dei campioni del post-moderno italiano¹ per la sua produzione più matura, almeno dalle *Cosmicomiche* (1965) in avanti, anche nelle sue primissime prove Calvino non può certamente essere accostato ai grandi autori del modernismo italiano, europeo o nordamericano, se non al prezzo di parecchie forzature. Ma, d'altro canto, va ricordato come, da scrittore estremamente eclettico, nella sua carriera Calvino abbia sperimentato stili e generi tra i più distanti,² prendendo ispirazione da modelli e autori molto diversi.

L'ipotesi che cercherò di dimostrare nelle prossime pagine è che, all'interno della vastissima produzione di Calvino, si possano identificare alcuni racconti degli esordi che si servono in modo preponderante di stilemi modernisti – nonostante, come vedremo, definire quale sia stato il vero e proprio esordio di Calvino sia piuttosto complicato e la data possa oscillare di molto a seconda del criterio che si utilizza. Si può andare infatti dal 1941, anno di composizione dei primissimi testi teatrali, poesie e racconti, al 1947, che vede la pubblicazione del *Sentiero dei nidi di ragno*. Dato che, più che stabilire il momento esatto a partire dal quale Calvino può essere considerato uno scrittore, quello che interessa in questo articolo è comprendere le tappe del suo percorso creativo e il suo rapporto col modernismo negli anni di formazione, guarderò a più momenti inclusi in questo arco temporale. I diversi esordi possibili vanno considerati infatti l'uno a fianco all'altro per poter ricostruire come e quanto Calvino assorba la lezione modernista e, in alcuni casi, vi attinga per comporre alcuni dei suoi primi racconti.

Come vedremo, molte informazioni si possono ricavare dalla fitta corrispondenza con l'amico Eugenio Scalfari, in cui troviamo innanzitutto elencate le letture del Calvino studente al Liceo Cassini di Sanremo e alla facoltà di Agraria dell'Università di Torino tra fine anni Trenta e primi anni Quaranta, oltre che la discussione delle tappe del suo apprendistato di scrittore, completato soltanto con la partecipazione alla Resistenza e la fine della Seconda Guerra Mondiale.³ Proprio per questo motivo, guarderò in particolare a un racconto, *Angoscia in caserma*, scritto nell'immediato dopoguerra e pubblicato nella prima edizione di *Ultimo viene il corvo* (1949), che mostra spiccati tratti stilistici e tematici modernisti; un testo che, insieme a due altri che trattano la stessa tematica con uno stile simile, verrà espunto dalle successive versioni della raccolta, a indicare un rifiuto retrospettivo di questo esperimento piuttosto isolato e tuttavia significativo.

¹ REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997. RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.

² Sulla poetica e sullo stile eclettico di Calvino, si veda CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

³ Sulle lettere del giovane Calvino, si legga MYRIAM TREVISAN, *Da «modesto agronomo» a «uno dei nomi più noti della nuova generazione»*. *Gli esordi di Calvino attraverso la corrispondenza*, «Bollettino di italianistica», X, 1, 2013, pp. 215-244.

Prima di procedere alla ricostruzione della preistoria calviniana e all'analisi dei due racconti, c'è bisogno però di una breve premessa critica a proposito della definizione di modernismo e della possibilità di ampliare questa categoria critica al di là dei suoi confini storici propriamente detti. Semplificando e generalizzando molto, è noto come la letteratura modernista (italiana e globale) risenta della crisi novecentesca dell'individuo e dell'opposizione tra questo e la massa, veda crollare le certezze filosofiche positivistiche dell'Ottocento e si fondi sull'impossibilità di rappresentare in modo oggettivo una realtà che viene colta solamente in modo parziale, soggettivo, distorto e frammentario e narrata attraverso il filtro della coscienza di un personaggio o del narratore. Al contrario delle avanguardie, che propongono nei loro manifesti una rottura col passato, il modernismo non cerca un taglio netto, ma si propone di dialogare con la tradizione letteraria precedente, e presenta una critica della modernità, opposta alla sua esaltazione entusiastica da parte di molti artisti delle avanguardie storiche.

Sulla definizione di modernismo e, soprattutto sulla periodizzazione, più restrittiva o più allargata, nell'ambito della letteratura italiana ci sono state opinioni critiche discordanti nel corso degli ultimi vent'anni – a partire dal volume pionieristico curato da Luca Somigli e Mario Moroni.⁴ Le discordanze maggiori – che interessano da vicino anche i testi analizzati in questo articolo – riguardano appunto i limiti cronologici della categoria. Le ipotesi vanno da quella più restrittiva di Riccardo Castellana, che aveva inizialmente delimitato il *realismo modernista* agli anni che vanno dal 1915 al 1925,⁵ alla (generosa) retrodatazione di Pierluigi Pellini, che arriva ad includere persino i testi di Verga.⁶ Più cauti nell'estendere i confini cronologici della categoria sono stati invece Massimiliano Tortora, che segna come ultima espressione modernista propriamente detta *Gli indifferenti* di Moravia (1929),⁷ e Raffaele Donnarumma, che identifica invece il 1939 come termine ultimo del modernismo italiano propriamente detto.⁸

Nonostante queste periodizzazioni valgano per la gran parte delle opere pubblicate in Italia, ci sono sicuramente delle eccezioni notevoli che, sebbene non siano numerica-

⁴ LUCA SOMIGLI, MARIO MORONI (a cura di), *Italian Modernism*, University of Toronto Press, Toronto 2004. Per una ricostruzione della storia dell'uso di questa categoria critica nel contesto italiano, si legga almeno LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, «Narrativa», 35-36, 2014, pp. 65-75. Per una panoramica delle varie posizioni, si vedano anche i saggi raccolti nel numero speciale di «allegoria» (63, 2011) e nel volume a cura di MASSIMILIANO TORTORA, *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018, come anche la ricostruzione offerta nei capitoli introduttivi del recente libro di TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.

⁵ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italinistica», 1, 2010, pp. 23-45.

⁶ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Artemide, Roma 2016.

⁷ MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «allegoria», XXIII, 63, 2011, pp. 84-85.

⁸ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38. Si veda anche il cruciale RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.

mente consistenti, sfuggono a tali delimitazioni e sono degne di attenzione.⁹ Inoltre, come mostrano anche altri contributi presenti in questa sezione monografica di «InOpera», la critica ha avanzato negli ultimi vent'anni diverse ipotesi riguardo a prosecuzioni o code moderniste anche nella letteratura italiana successiva al periodo canonicamente definito da questa categoria critica. Lo stesso Castellana ha recentemente rivisto la sua precedente definizione restrittiva di *realismo modernista*, estendendone i limiti cronologici fino ad includere opere pubblicate negli anni Trenta da autori come Carlo Bernari (*Tre operai*, 1934) e Ugo Dèttore (*Quartiere Vittoria*, 1936).¹⁰

Partendo da questa rilettura proposta da Castellana, se guardiamo anche oltre i confini del 1939 e ci spingiamo fino al secondo dopoguerra, si può ritrovare una persistenza o un riaffiorare di stilemi e visioni del mondo proprie della letteratura modernista a livello di singoli casi studio più che di dominanti stilistiche. Piuttosto che guardare alla produzione di autori o di un determinato giro d'anni nel loro insieme, sono certi romanzi o persino singoli racconti a poter essere descritti come modernisti fuori tempo massimo. Così facendo, si può finalmente offrire una lettura forte dal punto di vista ideologico e stilistico di questi testi, ricollegandoli a una tradizione letteraria di lungo periodo, pur riconoscendone, allo stesso tempo, specificità che li distinguono dalle opere appartenenti all'*high modernism* e li mettono in dialogo con il contesto contemporaneo in cui vengono pubblicati. Tiziano Toracca ha evidenziato in modo convincente come molti tratti tipici della letteratura modernista possono essere ritrovati in opere scritte in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, come *La vita agra* (1962) di Bianciardi o *Petrolio* (1975) di Pasolini, e che possono perciò essere definite *neomoderniste*.¹¹

Similmente, può essere decisamente più produttivo guardare ad alcuni testi che vanno dalla fine anni Trenta all'immediato secondo dopoguerra come esempi di letteratura modernista piuttosto che considerarli alla luce di categorie più tradizionali ma decisamente sfuggenti e dibattute, come quella di Neorealismo¹² – basti ricordare qui la rilettura e la critica della stagione neorealista presentata nella celebre prefazione alla edizione del 1964 del *Sentieri dei nidi di ragno*. All'interno di un campo letterario molto complesso, questo cambiamento di prospettiva sugli esordi di Italo Calvino vuole dunque presentare

⁹ Riflessioni sui confini critici della categoria di modernismo anche in senso transnazionale si possono trovare in ELEONORA CONTI, LUCA SOMIGLI (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Morlacchi, Perugia 2018, e in MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE (a cura di), *Borders of Modernism*, Morlacchi, Perugia 2019.

¹⁰ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in GABRIELLA ALFIERI, ROSARIO CASTELLI, SERGIO CRISTALDI, ANDREA MANGANARO (a cura di), *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento: sperimentazione italiana e cornice europea*, Fondazione Verga-Euno edizioni, Catania-Leonforte 2020, pp. 37-48.

¹¹ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit.

¹² ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO, *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2013, pp. 109-128.

un'ipotesi interpretativa diversa, proponendo una prospettiva nuova e più precisa rispetto a quelle, a tutt'oggi poco convincenti, solitamente utilizzate.

2. STORIA E PREISTORIA DI CALVINO SCRITTORE

Tornando a riflettere sugli esordi di Calvino, che si era cimentato innanzitutto come caricaturista e drammaturgo, troviamo che i suoi primissimi racconti sono composti tra il 1941 e il 1942. Possiamo leggere alcuni titoli in una lettera a Eugenio Scalfari datata 1 marzo 1942 (L, 45),¹³ mentre qualche settimana dopo, il 27 marzo, Calvino espone all'amico l'idea di raccogliere questi testi in un volume dal titolo *Pazzo io o pazzi gli altri* (L, 59). Di questo progetto, rifiutato da Einaudi, niente è sopravvissuto al di fuori di queste menzioni, così come nulla resta di testi teatrali – ispirati a D'Annunzio, a Ibsen o Pirandello – alla cui stesura Calvino si dedica nei mesi seguenti. L'attenzione si rivolge presto esclusivamente alla narrativa breve, dato che il 21 aprile l'autore dichiara: «Bisogna che mi convinca che il Teatro non è ancora pane per i miei denti e che il tempo perso dietro a drammi e commedie potrei più soddisfacentemente se non più proficuamente dedicare alla narrativa nella quale evidentemente riesco meglio» (L, 62). Idea ribadita pressoché con le stesse parole l'11 giugno, in una lettera contenente un «PROGRAMMA DELL'ATTIVITÀ LETTERARIA DI ITALO CALVINO» (L, 81).

Viene quindi spontaneo chiedersi, anche nel caso di testi perduti, che cosa il liceale Calvino leggesse e da dove prendesse maggiormente ispirazione. Nella prefazione al racconto *Pesci grossi, pesci piccoli* (pubblicato nella rivista letteraria *Inventario* nell'autunno del 1950), Calvino scriverà a proposito dei suoi primissimi passi come scrittore: «Naturalmente andavo a sfogliare tutti i narratori contemporanei passati per imparare il migliore modo di raccontarle» (RR I, 1268). Ma a quali narratori contemporanei fa esattamente riferimento? Possiamo ritrovarne alcuni ancora una volta in una lettera a Scalfari del 21 dicembre 1942, nella quale Calvino chiede all'amico di procurargli: «T. S. Eliot: *Assassinio nella Cattedrale* (Ed. Teatro Università) | U. Betti: *Frana allo scalo nord* | Crommelynck: *Cocu magnifique* | Joyce: *Gente di Dublino* | Tutto il Tilgher immaginabile possibile, possibilmente non in prestito almeno il *Teatro contemp*» (L, 103-104). Comincia a prendere forma, pur nella sua necessaria parzialità, uno scaffale di testi che include capisaldi letterari e filosofici del modernismo europeo, che sembrano essere stati fondamentali per la formazione letteraria del giovane Calvino. Pochi mesi dopo, a venire menzionata è anche *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, apprezzata «oltre che per lo stile

¹³ Le citazioni delle opere di Italo Calvino sono indicate da una sigla del volume dei Meridiani da cui provengono, seguita dal numero di pagina. Il siglario è il seguente: RR I = ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, vol. I, Mondadori, Milano 1991; RR III = ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, vol. III, Mondadori, Milano 1994; L = ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000.

“all'americana” anche per la profondità di pensiero» (L, 122) – osservazione, quest'ultima, che può far propendere per una lettura modernista di questo testo da parte del giovane Calvino. Da aspirante, scrittore, Calvino sembra infatti avere in questi anni un interesse molto forte per la filosofia, visto che troviamo citati negli scambi con Scalfari, oltre che di un altro grande poeta modernista come Rilke, i nomi di Huizinga, Jaspers, Abbagnano e Renzi.

Questa propensione filosofica del giovane Calvino si riflette anche in alcuni brevi racconti di questo periodo, come i *Tre apologhi: Dieci soldi di plastilina; Invece era un'altra; Passatempi*, usciti su «Roma Fascista» il 29 aprile 1943 grazie alla mediazione di Scalfari e unica sua pubblicazione precedente il 1945. Parte di un gruppo più ampio di racconti morali e politici scritti tra la primavera del 1943 e l'autunno del 1944, che crearono a Calvino qualche problema con la censura fascista, questi testi tematizzano il conflitto tra diverse classi sociali o tra l'individuo e la società e si presentano come investigazioni epistemologiche sulla realtà e sui limiti dell'esperienza soggettiva. E pur non essendo particolarmente originali, questi apologhi aiutano senza dubbio a individuare l'influenza immediata che avevano avuto sul giovane Calvino alcune letture recenti di testi chiave del modernismo italiano ed europeo. Può sicuramente bastare come esempio rappresentativo *Il lampo* (datato 25 maggio 1943), racconto chiaramente ispirato a *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* di Montale, in cui il protagonista, ritratto in preda a una crisi epistemologica in cui non riesce più a dare un senso all'assurdità del mondo, ha un'esperienza di epifania negativa, descritta come una «saggezza diversa, trovata e perduta nel medesimo istante» (RR III, 778):

Mi capitò una volta, a un crocevia, in mezzo alla folla, all'andirivieni. | Mi fermai, battei le palpebre: non capivo niente. Niente, niente del tutto: non capivo le ragioni delle cose degli uomini, era tutto senza senso, assurdo. E mi misi a ridere. [...] E io rimasi lì, smarrito, perché alla mia vista tutto era tornato al suo posto e tutto mi sembrava naturale, semafori, monumenti, divise, grattacieli, rotaie, mendicanti, cortei; eppure non me ne veniva tranquillità, ma tormento. (RR III, 777-8)¹⁴

A confermare l'ovvia ascendenza montaliana di molti di questi primi esperimenti è lo stesso Calvino, che in un'intervista al *Nuovo Corriere* del 6 giugno 1956 pone il poeta insieme a Vittorini e Pavese come massimo punto di riferimento stilistico e stimolo creativo: «[I] miei primi roveli letterari – la mia preistoria – si svolsero sotto la boreale stella di Montale, le pagine di *Conversazione in Sicilia* mi diedero la prima urgente solle-

¹⁴ Anche al centro di altri racconti scritti negli stessi mesi del 1943, come *Dieci soldi di plastilina*, *L'uomo delle palafitte* o *Fiume asciutto*, ritroviamo sempre esempi di epifanie negative e di conflitti tra l'io e la massa molto simili a quello proposto nel *Lampo*.

citazione a scrivere, a Pavese mi legò una sostanziosa, decisiva discepolanza». ¹⁵ Nel contesto alquanto conformista della cultura fascista questi scrittori apparivano infatti «“all’opposizione” rispetto al clima letterario del tempo, vagheggiavano sempre qualcosa di diverso». ¹⁶

Sebbene (o proprio perché) nato una o due generazioni dopo gli autori canonici dell’*high modernism*, il Calvino studente liceale (e poi universitario) appare quindi del tutto immerso nella *condizione modernista* ¹⁷ – definizione che suggerisce il superamento dei confini generazionali e che spiega come la visione del mondo tipica del modernismo continui nel corso del Novecento, facendosi tradizione. Questa sensazione di vivere in un mondo che ha perso il suo baricentro, che Calvino ritrova in molte delle letture chiave di questa fase precoce della sua carriera, è certo la spinta principale a scrivere racconti e a cercare una via personale, benché non per forza originale, di trasportare il *mondo non scritto* sulla pagina. Allo stesso tempo, Calvino mostra anche una decisiva sensibilità verso il *make it new*: la spinta a narrare in modo sempre diverso non lo abbandonerà mai per tutta la sua carriera di scrittore, anche se si accompagnerà a un’idea via via diversa della letteratura.

3. *ULTIMO VIENE IL CORVO*: UNA RACCOLTA ETEROGENEA

Poco più di un anno dopo questi primi incerti esperimenti narrativi, Calvino è un uomo e uno scrittore decisamente cambiato. Ancora più delle letture già ricordate, a provocare questa evoluzione è la decisiva esperienza della Resistenza armata, che, oltre a far maturare rapidamente una forte coscienza politica, fornisce a Calvino un’enorme quantità di nuovo materiale narrativo. ¹⁸ Il problema più evidente diventa dunque non solo come raccontare queste storie, ma anche come organizzarle in una struttura più complessa. Calvino pensa infatti a una nuova raccolta di racconti già a partire dal 1946, anche se soltanto nel 1949 *Ultimo viene il corvo* vedrà finalmente la luce. E tornando brevemente al problema di quale vada considerato il vero e proprio esordio di Calvino, questa raccolta complica ulteriormente le cose: nonostante la data di uscita sia piuttosto tarda, parecchi dei racconti di *Ultimo viene il corvo* precedono di uno o due anni la stesura del

¹⁵ ITALO CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2012, p. 24.

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ MASSIMILIANO TORTORA, *La condizione modernista: appunti per uscire dalle aporie di un dibattito*, «La modernità letteraria», 13, 2020, pp. 67-84, ora in ID., *La svolta del 1929. Prima e dopo “Gli indifferenti” di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023, pp. 11-34.

¹⁸ Sull’impatto della guerra e della lotta armata sul giovane Calvino, si veda BEATRICE SICA, *Italo Calvino prima e dopo la guerra: il Fascismo, Ariosto e l’uomo a cavallo*, in NICOLA TURI (a cura di), *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 127-152.

Sentiero dei nidi di ragno (1947).¹⁹ E questo è vero soprattutto per alcuni testi che guarderò più da vicino tra poco, in cui Calvino scrive della guerra civile a pochi mesi dagli eventi di cui racconta.

La mancanza di omogeneità stilistica dei racconti era già stata notata dai primi recensori. Emilio Cecchi, ad esempio, scrivendo del *Visconte dimezzato*, torna su *Ultimo viene il corvo* e osserva che «si restava perplessi dovendo ogni momento saltare dal buono nel pessimo» (RR I, 1261). Nel risvolto del Gettone dell'*Entrata in guerra*, Vittorini rievoca i primi racconti di Calvino definendoli «mazzo di racconti che in parte parvero spontanei e selvatici, dei fiori di campo, e in parte un po' sforzati o comunque coltivati, dei fiori di serra» (RR I, 1270). Se anche nei decenni successivi molti critici hanno ribadito l'eterogeneità dei racconti di *Ultimo viene il corvo*, di recente Domenico Scarpa ne ha evidenziato però gli aspetti positivi, vedendo in quest'opera «il "tutto in un punto" di Calvino». Nella molteplicità stilistica e tematica dei testi contenuti nel libro si possono ritrovare i nuclei generatori di molti dei filoni narrativi che lo scrittore svilupperà nei decenni successivi della sua carriera.²⁰

Pur nella eterogeneità del libro, possiamo suddividere *Ultimo viene il corvo* grosso modo in tre blocchi a seconda dei temi affrontati e dell'ambientazione dei racconti: a una prima parte che si svolge prevalentemente in contesto cittadino della Sanremo pre-armistizio dell'8 settembre 1943, segue una seconda sezione che mette al centro le esperienze traumatiche della guerra e della Resistenza sull'Appennino ligure; a chiudere ci sono infine testi picareschi ambientati negli anni del dopoguerra e della difficile ricostruzione. Oltre all'ambientazione geografica e temporale dei racconti, è il legame più o meno esplicito con la biografia di Calvino uno dei tratti unificanti della raccolta. Anche nella prima parte del libro troviamo diversi personaggi, specialmente bambini o adolescenti di famiglia piccolo- o medio-borghese, la cui quotidianità e la cui vita interiore (fatta di un pervasivo senso di colpa, vergogna ed estraneità) hanno parecchie somiglianze con quelle dello scrittore. Ma se i racconti della prima sezione si possono leggere in sostanziale continuità con gli esperimenti narrativi del 1943, è proprio con il racconto della guerra che, come vedremo, troviamo uno scarto significativo sia nella visione del mondo che nelle tecniche narrative utilizzate da Calvino.

I protagonisti dei racconti di apertura di *Ultimo viene il corvo* ripropongono appieno la condizione modernista dell'individuo (pirandellianamente) *fuori di chiave* che si trovava già negli acerbi apologhi morali scritti dal Calvino liceale. I personaggi non sentono infatti di appartenere alla realtà o alla condizione sociale in cui si trovano a vivere e, allo stesso tempo, non sono capaci di abbandonarla. Prigionieri di quest'angoscia e paralisi

¹⁹ BRUNO FALCETTO, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere». *Sull'elaborazione di "Ultimo viene il corvo"*, «Chroniques italiennes», 75-76, 2005, pp. 97-105.

²⁰ DOMENICO SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, pp. 86-87. Si veda anche VINCENT D'ORLANDO, *L'"esordio" de Calvino: lecture de "Ultimo viene il corvo"*, «Cahiers pédagogiques du département d'italien», 2, 2005, pp. 119-125.

esistenziale, gli adolescenti raccontati da Calvino in questi testi sono dei figli inetti, spesso sottomessi a una figura paterna forte che impone la propria volontà e visione del mondo. Nel racconto *L'occhio del padrone*, uscito per la prima volta sull'edizione genovese dell'*Unità* il 30 marzo 1947, la figura paterna domina completamente il figlio, che non ha nessuno spazio di libertà al di fuori del conformarsi alla volontà del genitore. Il protagonista si sente sempre un estraneo e non riesce a dare un senso alla realtà, nonostante spera sempre che un'epifania (sempre di sapore montaliano) gli chiarisca finalmente il suo posto nel mondo: «Ogni volta venendo alla sua terra restava come l'attesa di un miracolo: tornerò e questa volta tutto avrà un significato, [...] la rabbia di questa terra prenderà anche me, come mio padre, fino a non potermi più staccare di qui» (RR I, 193). Oltre al senso di colpa e vergogna per non appartenere alla realtà in cui è costretto a vivere, il protagonista è soggetto a un processo di reificazione, che lo rende soltanto un «occhio del padrone» (RR I, 194-5), lo disconnette dal suo corpo e lo rende incapace di interagire con altri esseri umani e riconoscersi in loro.

Procedendo nella lettura di *Ultimo viene il corvo*, si può invece riscontrare quanto sia stato il peso degli eventi successivi all'8 settembre 1943 nella vita di Calvino e nella sua carriera di scrittore, tanto da determinare una grande svolta stilistica. Calvino spende alcuni mesi nascosto in seguito all'armistizio per evitare il reclutamento nell'esercito repubblicano – periodo che ricorderà molto più avanti, parlando di sé in terza persona, come fondamentale per la sua formazione: «questi mesi di solitudine e di intense letture», afferma lo scrittore, «sono stati decisivi per determinare la sua vocazione».²¹ Calvino sottolinea in varie occasioni quanto questa esperienza abbia portato a una crescita personale ed artistica e allo sviluppo di una coscienza letteraria più matura: «Per quel che mi riguarda, la Resistenza mi ha messo al mondo, anche come scrittore. Tutto quello che scrivo e penso parte da quell'esperienza».²²

Nell'immediato dopoguerra, il problema cruciale diventa per Calvino quello di trovare un proprio stile distintivo. Come scrive in una lettera del 1 luglio 1946 a Silvio Micheli: «Io vado faticosamente cercando la mia maniera, fabbricando i miei mezzi narrativi. Allora *racconterò qualcosa*, per adesso *racconto* solamente» (L, 161). Qualche mese dopo, il 5 gennaio 1947, Calvino scrive a Marcello Venturi una lettera in cui mette a fuoco i due problemi principali, la lingua e il tempo, che lo avevano spinto più volte a cercare soluzioni sempre nuove per evitare di ripetere sempre gli stessi schemi narrativi:

Anch'io nei racconti che ho scritto finora non ho avuto quasi altro intento che di farmi una *lingua* mia e un *tempo* mio. La lingua forse quando riesco a tenerla ce l'ho: tutta parole dure e trattenute; il tempo ormai so manovrarlo molto bene ma non è una cosa nuova, è il solito processo di stati d'animo sempre più angosciosi, quel

²¹ ITALO CALVINO, *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Mondadori, Milano 1995, p. 66.

²² ID., *Sono nato in America*, cit., p. 34.

processo d'emozioni che va a finire con uno sparo, uno scoppio di mina o qualcosa di simile. (L, 175)

Queste parole fanno capire meglio quanto la sperimentazione di Calvino, benché lo lasciasse sempre insoddisfatto, fosse partita e abbia continuato a lungo nella direzione fortemente modernista dei racconti scritti tra i primi anni Quaranta e l'immediato dopoguerra, in cui il focus primario è sull'interiorità di un personaggio in crisi, la temporalità è spesso frammentata e non lineare, e la narrazione segue una climax che prosegue fino a un punto di rottura. Di questi testi, come mostrerò, *Angoscia in caserma* è forse l'esempio maggiormente rappresentativo e merita certamente un'analisi ravvicinata.

4. CALVINO MODERNISTA IN *ANGOSCIA IN CASERMA*

La Seconda guerra mondiale è finita da pochi mesi quando, il 22 ottobre 1945, Italo Calvino annuncia in una lettera al padre Mario: «Ho scritto un racconto che è piaciuto, e verrà pubblicato, credo a Roma, da qualche rivista» (L, 152). Il racconto in questione è appunto *Angoscia in caserma*, «forse il primo scritto nel dopoguerra»,²³ che Carlo Muscetta pubblica sulla rivista «Aretusa» nel numero di dicembre 1945. Ma di che cosa parla questo testo? Il protagonista del racconto, attraverso i cui occhi il lettore vede la cella claustrofobica in cui è rinchiuso, è un renitente alla leva che è stato arrestato mentre si nascondeva nelle montagne tra i partigiani. Costretto ad arruolarsi nell'esercito repubblicano – sorte che eviterà grazie a un'insperata fuga nel finale –, vede intorno a sé una realtà allucinata in cui a dominare è «il male dei simboli» e sente di stare scendendo sempre più lungo «la via della pazzia» (RR I, 237).

I simboli di cui sono costellate le pagine del racconto appaiono come minacciosi perché l'apparente significato che si nasconde dietro di questi non può venire colto dal protagonista, nonostante il suo sforzo interpretativo non si fermi mai. Per questo motivo, gli oggetti non hanno una funzione narrativa, come succede anche in altri racconti di *Ultimo viene il corvo*, ma fanno piuttosto da punto d'origine per le fantasie deliranti del protagonista e per i suoi discorsi introspettivi.²⁴ Questo lo si può osservare benissimo fin dall'incipit del racconto, in cui il lettore viene immediatamente catapultato nella visione allucinata e sconvolta che domina il monologo interiore del personaggio principale:²⁵

²³ MARIO BARENGHI, *Note e notizie sui testi*, RR I, 1284.

²⁴ BRUNO FALCETTO, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere», cit., pp. 114-116.

²⁵ Per considerazioni teoriche e narratologiche sulla forma narrativa del monologo interiore, si veda GLORIA SCARFONE, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

Il male cominciò a nascergli così: vedere il cavallo di frisia per la scala, carico di filo spinato, e pensare che contenesse un significato minaccioso e allusivo sul suo avvenire. Ma già prima, più d'una volta, la vista della sua branda era bastata a tormentarlo, di quella sua sgraziata, scheletrica branda, che pareva volesse annunciare qualcosa, qualcosa che lui non capiva, un messaggio di disperazione, di impotenza. Quattro cinque sei brande, poi la sua, poi altre due tre quattro brande. Erano pensieri senza senso: se ne accorse.

Eppure, una due tre brande, forse gennaio febbraio marzo, giugno, luglio, cosa gli era successo in luglio? poi quella branda vuota, perché? Agosto, settembre, ottobre, novembre. Qualcosa finiva a novembre: la guerra? la vita? (RR I, 236)

La vita interiore del protagonista è completamente sconvolta dal trauma della prigionia e dall'eccezionalità della sua condizione, mentre rari sono i momenti di presa di coscienza. L'enumerazione di oggetti reali e immaginati, portatori di messaggi cupi e indecifrabili, si alterna all'accumulazione caotica dei mesi dell'anno appena trascorso, in un tentativo di trovare tra queste due categorie delle corrispondenze che non esistono. Calvino insiste molto sulla rappresentazione della vita interiore del protagonista e ci fornisce, sebbene in maniera più mediata attraverso il racconto in terza persona, una mimesi della sua coscienza. Vediamo quindi come, sia nelle tematiche che nelle tecniche utilizzate da Calvino, vengono riproposte modalità narrative tipiche della letteratura modernista, in cui troviamo personaggi che trovano nel mondo che li circonda sempre «qualcosa di segreto e ostile, che non si poteva comprendere» (RR I, 236) e i cui continui sforzi interpretativi terminano in inevitabili fallimenti.

Come ha osservato Claudio Milanini, in *Angoscia in caserma* e negli altri due racconti di guerra scritti nel 1945, *La stessa cosa del sangue* e *Attesa della morte in albergo*, che insieme compongono una sorta di trittico autobiografico narrato in terza persona, troviamo i vertici della sperimentazione stilistica di Calvino. Questo avviene soprattutto tramite l'utilizzo di un ampio repertorio di tecniche narrative che complicano decisamente la temporalità del racconto, spezzandone l'andamento e rendendo più difficile l'interpretazione al lettore:

C'è anche, in questo primo «tentativo di dar forma alle esperienze recenti», un ricorso del tutto anomalo all'analessi, una focalizzazione variabile che spezza ogni linearità, un gioco fitto di esitazioni, indugi e riprese che si ripercuote dall'una all'altra sequenza, un affollarsi di personaggi ora fortemente tipizzati ora psicologicamente sfaccettati, sottoposti a un prolungata introspezione. Al centro, un autoritratto appena velato dall'uso della terza persona.²⁶

La ripresa di parole, sintagmi e persino intere frasi è una delle caratteristiche più evi-

²⁶ CLAUDIO MILANINI, *Calvino e la resistenza: l'identità in gioco*, in ANDREA BIANCHINI, FRANCESCA LOLLI (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Clueb, Bologna 1997, p. 180.

denti di *Angoscia in caserma*, che ripropone l'ossessività dei pensieri che abitano la mente del protagonista fin dalla notte del suo arresto: «Il male, a rifletterci, gli era cominciato in prigione, la notte dopo esser stato preso: il rumore del mare, fuori, come un ronzio d'aeroplani, la speranza e la paura d'un bombardamento che li avrebbe liberati o sepolti. [...] Da allora in poi le cose e gli uomini non furono più loro stessi ma simboli» (RR I, 237). In questo smarrimento sensoriale elementi naturali e macchine, elencati in una serie di lunghe liste, si confondono tra loro e vanno ad alimentare la convinzione che il protagonista si trovi tra «maglie di una rete di disperazione che stringeva il mondo» (RR I, 237).

Preda di un senso di estraneità esistenziale e morale verso gli altri esseri umani con cui condivide lo spazio della prigionia, il protagonista è incapace di uscire dall'orizzonte della propria soggettività e vede i piani temporali e gli eventi del recente passato o del prossimo futuro confondersi nella sua mente. L'eterno presente di angoscia in cui si trova è preceduto dalle memorie della lotta partigiana dei mesi precedenti, che però «svaporavano nella sua memoria come un mito, un ricordo di antiche età dell'uomo» (RR I, 242). Nel futuro esiste soltanto la speranza di un evento definitivo, risolutore e consolatorio che possa porre fine alla sua condizione statica di crisi e al senso di inettitudine:

Così il risveglio dell'angoscia si rimandava, c'era ancora tempo di sperare alla Grande Avanzata che avrebbe liberato tutti dall'oggi al domani, al Grande Bombardamento che avrebbe ucciso tutti gli abitanti della caserma, lui escluso, alla gamba che si sarebbe rotto per caso e l'avrebbe tenuto all'ospedale fino alla fine della guerra, a suo padre che forse sarebbe stato liberato e avrebbe potuto mettersi al sicuro dalle rappresaglie con tutti i suoi... (RR I, 243)

Il racconto finisce però su una nota molto meno clamorosa: non c'è nessun evento salvifico esterno che salva il protagonista dalla coscrizione; al contrario, egli riesce a scappare nei boschi insieme ad altri ex-partigiani durante una sosta inattesa nel corso del trasferimento a un'altra struttura militare. È proprio in questo momento che finisce l'allucinazione, cadono tutte le costruzioni della mente del protagonista, i pensieri ossessivi e i simboli che si celavano dietro agli oggetti spariscono tutto ad un tratto. Le cose finalmente significano soltanto sé stesse e possono essere di nuovo chiamate con il loro nome perché non c'è nessuna verità nascosta dietro alla realtà concreta. A sottolineare l'ascendenza modernista di questo finale di racconto, è la sua costruzione a partire da alcuni versi di *Taci, anima stanca di godere* (1913) di Camillo Sbarbaro («E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è», vv. 15-18):

[L]'incubo cessò a un tratto: la strada che portava nei campi fu una strada che portava nei campi, il veneto voltato indietro ad aspettare gli altri fu il veneto voltato indietro, [...] la terra che correva sotto i loro passi fu la terra che correva sotto i loro passi, l'angolo di muro che li separava dalla vista degli altri fu un angolo di muro, la corsa per la collina fu una bella, radiosa, ansiosa corsa per la collina. [...] [L]a caserma grigia non esisteva più per lui, sommersa nel fondo della coscienza. (RR I, 245)

5. CONCLUSIONE

Queste importanti scelte stilistiche all'interno di *Angoscia in caserma* e degli altri racconti scritti nel 1945, che riportano decisamente questi testi alle pratiche stilistiche, alla visione del mondo e alla tradizione letteraria moderniste, giungono talvolta in seguito a un lungo processo di revisione. È il caso di *Attesa della morte in albergo*, in cui Calvino elimina diversi passaggi ritenuti stilisticamente incongrui col resto del racconto, e cambia persino il titolo (originariamente *Lamento del compagno vivo*). Volendo concentrare maggiormente il racconto sull'esperienza angosciosa di un prigioniero che attende di essere fucilato, Calvino rende «la riscrittura è più asciutta e sospesa, cancella il riferimento ai personaggi, sembra marcare l'affinità con il titolo del racconto successivo, *Angoscia in caserma*, costruito sull'accostamento di indicazione di uno stato emotivo e localizzazione in uno spazio chiuso».²⁷

Come ho anticipato nell'introduzione, proprio questo sperimentalismo stilistico è il tratto che distingue sensibilmente questo trittico autobiografico di tematica resistenziale e che porterà Calvino ad escludere questi testi dalle edizioni successive di *Ultimo viene il corvo* e dei *Racconti*. Soltanto nel 1976 questi testi saranno inclusi di nuovo nel libro, ma per il mero scopo di documentare la varietà di soluzioni narrative sperimentate nel primo dopoguerra. Nella prefazione dell'edizione 1969 di *Ultimo viene il corvo*, Calvino sottolinea infatti come i criteri che hanno dettato la selezione dei racconti non sono tanto legati alla loro riuscita, ma principalmente a questioni stilistiche:

Mi limiterò allora a confermare l'eliminazione di pochi racconti della 1° edizione – quelli che risultano più “fuori stile” – e ad aggiungere al loro posto altri pochi che pur essendo stati scritti negli anni immediatamente successivi (e poi compresi nel volume *I racconti*) appartengono ancora a quel filone. Per chi esige la precisione filologica specifico qui le differenze tra l'edizione 1949 e questa. Sono eliminati tre testi del 1945 (*Angoscia in caserma*, *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in albergo*) cioè le prime cose che scrissi dopo la fine della guerra, tentativi di dar forma

²⁷ BRUNO FALCETTO, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere», cit., p. 107. Sulle varianti tra le due versioni del racconto, si vedano pp. 112-126. Delle diverse redazioni di *La stessa cosa del sangue* e *Angoscia in caserma* ha scritto invece FRANCESCA LATINI, *Le carte calviniane di Lina Meiffret*, «Per leggere», 36, 2019, pp. 69-113.

narrativa alle esperienze recenti, dove l'evocazione è ancora troppo legata a un appello emotivo. (RR I, 1262-3)

Ma già nei primi anni Cinquanta Calvino era consapevole della difficoltà che comportava questo eclettismo stilistico a cui era legata la sua prima produzione: «Sempre mentre scrivo avverto l'insufficienza di quel dato modo di rappresentazione, di quel dato linguaggio, e mi viene voglia di "completarlo" con un altro». ²⁸ Guardando alla eterogeneità di punti di vista e tecniche narrative nelle prove degli esordi, si può essere d'accordo con quanto Franco Ricci ha osservato anche su alcune delle successive raccolte di racconti calviniani, in cui si ritrova «an author struggling to acquire a sure narrative voice (hence the constant shifting of stylistic register from story to story)». ²⁹

Sebbene sia difficile dare una valutazione più ampia di quella fatta in queste pagine alla brevissima fase modernista di Calvino, limitata ad alcuni testi scritti nel periodo che va dal 1941 al 1945, possiamo comunque vederne una certa rilevanza in relazione a diversi problemi epistemologici e narrativi che lo scrittore affronta nei suoi esordi così come per buona parte dei decenni successivi. Innanzitutto, centrale in questi testi sono il problema dell'io, del personaggio così come dell'autore, e di come dare forma sulla pagina scritta alla propria autobiografia. È una questione, quella autobiografica, che nel 1945 è presente per motivi di prossimità temporale, dato che Calvino sente l'urgenza di raccontare i fatti accadutigli nei mesi precedenti; ma si presenterà a più riprese per tutta la sua carriera, quando lo scrittore darà alle stampe opere come *La speculazione edilizia* e persino *Palomar*, o lavorerà a progetti di volumi autobiografici (*Passaggi obbligati*), tutti rimasti incompiuti. ³⁰

Infine, ritornando al brano conclusivo di *Angoscia in caserma*, citato in chiusura della precedente sezione, lo si potrebbe leggere anche come testimonianza del passaggio per Calvino da un'epistemologia più vicina a quella modernista (1941-1945), basata sull'impossibilità per il soggetto di interpretare la realtà nonostante i continui tentativi di penetrarne il mistero, a una definibile per certi versi come realista (post 1945), in cui le cose possono essere nominate e conosciute in modo diretto. Ma le due alternative non saranno mai viste in totale opposizione, né si presenteranno come alternative escludenti, come testimoniano molte soluzioni narrative utilizzate nel *Sentiero dei nidi di ragno* per raccontare la lotta partigiana. Quello che si può osservare è che Calvino percepisce però l'insufficienza della prospettiva modernista e dei suoi moduli narrativi per parlare del

²⁸ ITALO CALVINO, *Sono nato in America*, cit., p. 10.

²⁹ FRANCO RICCI, *Difficult Games. A Reading of "I racconti" by Italo Calvino*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (ON) 1990, p. 4.

³⁰ DOMENICO SCARPA, *Calvino fa la conchiglia*, cit., pp. 54-55. Sui problemi della scrittura autobiografica in Calvino, si legga GIOVANNA LOMBARDO, *Strategie autobiografiche in Calvino: un'ipotesi di lettura*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, Manni, Lecce 2008, pp. 119-133 e MICHELE CARINI, *Sulla scrittura autobiografica calviniana*, «Strumenti Critici», XXVIII, 1, 2013, pp. 55-71.

presente o del passato recente, specialmente all'interno della cornice dell'impegno etico e politico del dopoguerra e del suo attivismo come giornalista e militante del PCI. A fare da guida alla sua attività letteraria sarà da questo momento il tentativo di raccontare in modo tale da includere non soltanto le vicende e i problemi del singolo individuo ma di tutti, come spiegherà nel saggio *Il midollo del leone* (1955), in cui sottolinea come a dover essere privilegiata nel romanzo sia la dimensione storica.

BIBLIOGRAFIA

- ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO, *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto italiano di studi germanici 2013, pp. 109-128.
- CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengli e Bruno Falcetto, vol. I, Mondadori, Milano 1991.
- ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengli e Bruno Falcetto, vol. III, Mondadori, Milano 1994.
- ID., *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Mondadori, Milano 1995.
- ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000.
- ID., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2012.
- MICHELE CARINI, *Sulla scrittura autobiografica calviniana*, «Strumenti Critici», XXVIII, 1, 2013, pp. 55-71.
- RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italinistica», 1, 2010, pp. 23-45.
- ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in GABRIELLA ALFIERI, ROSARIO CASTELLI, SERGIO CRISTALDI, ANDREA MANGANARO (a cura di), *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento: sperimentazione italiana e cornice europea*, Fondazione Verga-Euno edizioni, Catania-Leonforte 2020, pp. 37-48.
- REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- ELEONORA CONTI, LUCA SOMIGLI (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Morlacchi, Perugia 2018.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.
- ID., *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.
- ID., *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.
- BRUNO FALCETTO, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere». *Sull'elaborazione di "Ultimo viene il corvo"*, «Chroniques italiennes», 75-76, 2005, pp. 97-133.
- FRANCESCA LATINI, *Le carte calviniane di Lina Meiffret*, «Per leggere», 36, 2019, pp. 69-113.
- GIOVANNA LOMBARDO, *Strategie autobiografiche in Calvino: un'ipotesi di lettura*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, Manni, Lecce 2008, pp. 119-133.

- CLAUDIO MILANINI, *Calvino e la resistenza: l'identità in gioco*, in ANDREA BIANCHINI, FRANCESCA LOLLI (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Clueb, Bologna 1997, pp. 173-191.
- PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Roma, Artemide 2016.
- FRANCO RICCI, *Difficult Games. A Reading of "I racconti" by Italo Calvino*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (ON) 1990.
- GLORIA SCARFONE, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- DOMENICO SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023.
- BEATRICE SICA, *Italo Calvino prima e dopo la guerra: il Fascismo, Ariosto e l'uomo a cavallo*, in NICOLA TURI (a cura di), *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 127-152.
- LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, «Narrativa», 35-36, 2014, pp. 65-75.
- LUCA SOMIGLI, MARIO MORONI (a cura di), *Italian Modernism*, University of Toronto Press, Toronto 2004.
- TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «allegoria», XXIII, 63, 2011, pp. 83-91.
- ID. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018.
- ID., *La condizione modernista: appunti per uscire dalle aporie di un dibattito*, «La modernità letteraria», 13, 2020, pp. 67-84, ora in ID., *La svolta del 1929. Prima e dopo "Gli indifferenti" di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023, pp. 11-34.
- MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE (a cura di), *Borders of Modernism*, Morlacchi, Perugia 2019.
- MYRIAM TREVISAN, *Da «modesto agronomo» a «uno dei nomi più noti della nuova generazione». Gli esordi di Calvino attraverso la corrispondenza*, «Bollettino di italianistica», X, 1, 2013, pp. 215-244.



Share alike 4.0 International License

«QUEL VIZIO CHE AVEVO DI GUARDARE SEMPRE FISSO DENTRO DI ME».
SU *È STATO COSÌ* DI NATALIA GINZBURG

Giorgia Gherzi

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5103-9242>

ABSTRACT IT

Il saggio rilegge *È stato così* (1947) di Ginzburg a partire dalla sua ricezione critica, che ne ha privilegiato l'oggettività in chiave neorealista. Attraverso un'analisi ravvicinata dell'opacità della voce narrante, della stagnazione della temporalità e delle forme deboli di causalità, il contributo mostra come la sottrazione dell'enfasi retorico-emotiva non coincida con una semplice adesione al paradigma realistico. Ne emerge una forma narrativa che si colloca all'intersezione tra istanze realistiche e procedimenti di matrice modernista, problematizzando le tradizionali categorie storiografiche e invitando a leggere la narrativa novecentesca non secondo rigide periodizzazioni, ma come uno spazio di persistenze, riusi e trasformazioni.

PAROLE CHIAVE

Natalia Ginzburg; *È stato così*; Voce; Temporalità; Modernismo; Neorealismo.

TITLE

«Quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me». On Natalia Ginzburg's *È stato così*

ABSTRACT ENG

This essay re-examines Natalia Ginzburg's *È stato così* (1947), starting from its critical reception, which has emphasised the novel's objectivity within a Neorealist framework. Through a close reading of the narrative voice, the temporality, and weak forms of causality, the article argues that the suppression of rhetorical and emotional emphasis cannot be reduced to an adherence to the realist paradigm. Instead, the novel emerges as a narrative form situated at the intersection of realist issues and modernist devices, thereby challenging traditional historiographical categories and inviting a reading of XX century fiction not in terms of rigid periodizations, but as a field of continuities, reuses, and transformations.

KEYWORDS

Natalia Ginzburg; *È stato così*; Focalisation; Time; Modernism; Neorealism.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giorgia Gherzi è docente a contratto presso l'Università di Pisa dove ha conseguito il dottorato di ricerca. È stata assegnista presso l'Università per Stranieri di Siena nell'ambito di un progetto di commento digitale all'*Adalgisa* di Gadda. I suoi interessi riguardano le scritture non finzionali del XXI secolo, l'opera di Gadda e la scrittura femminile. È autrice della monografia *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo* (Pacini, 2025) ed è redattrice della rivista «Allegoria».

Giorgia Gherzi, «Quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me».
Su «*È stato così*» di Natalia Ginzburg, «inOpera», IV, 6, luglio 2026, pp. 67-82.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/32370>

1. TRA SECCHIEZZA E OGGETTIVITÀ: LA RICEZIONE DI *È STATO COSÌ*

Pubblicato da Einaudi nel 1947, *È stato così* racconta il matrimonio infelice tra una protagonista-narratrice anonima e un uomo di nome Alberto, ucciso dalla donna che, dopo avergli sparato, si siede sulla panchina di un parco e ripercorre a ritroso gli eventi che l'hanno condotta a quella violenza. Dopo *La strada che va in città* – scritto nel 1941, pubblicato nel 1942 per Einaudi con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte –, *È stato così* è il secondo dei romanzi brevi che Natalia Ginzburg raccoglierà nell'edizione del 1964, accompagnata da una lunga prefazione in cui l'autrice ricostruisce il proprio percorso di scrittura fino a *Lessico familiare*.

Le recensioni apparse sui quotidiani e sulle riviste poco dopo la pubblicazione di *È stato così* seguono una stessa direzione: il romanzo viene letto soprattutto come esempio di una narrativa essenziale, antiretorica, caratterizzata da una forte concentrazione sugli oggetti e sui gesti quotidiani, dal quale la sperimentazione formale è assente. Forse ingeneroso il parere di Vittorio Denti che sul «Fronte democratico» di Cremona insisteva sulla radicale semplicità della poetica ginzburghiana, definita come una scrittura priva di ogni «eco ambiziosa», tanto da apparire «nuda e geometrica come una dimostrazione». ¹ In questa lettura, il romanzo veniva interpretato come un esercizio di estrema riduzione espressiva, nel quale l'autrice sembrava limitarsi a registrare ciò che «la carne e il sangue portano alla superficie». ² Più di una recensione segnala la ripetitività espressiva e tonale del romanzo: Gadda Conti sottolinea l'unità e la compattezza di una voce che «resta uguale nella buona e nella cattiva fortuna», ³ mentre Luigi Compagnone critica l'uniformità della materia narrativa, paragonando i due protagonisti a strumenti che, «nel fitto di un'orchestra, suonano ostinati in sottofondo, e monotoni». ⁴ Piero Bargas, chiamando a paragone il verismo ottocentesco, parla di una «prosa secca, tesa e vibrante», ⁵ costruita secondo un principio di necessità che elimina ogni residuo di enfasi o di retorica. Celebre, tra tutte, la lettura di Calvino per il quale Ginzburg sembra muoversi all'interno di uno spazio quasi svuotato dove «dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni, pipe», mentre gli esseri umani «esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali». In questa prospettiva, l'autrice appariva distante sia da ogni tentazione lirica sia da quella particolare forma di introspezione che la critica associava alla narrativa femminile modernista, esemplificata

¹ VITTORIO DENTI, recensione in «Fronte democratico» (Cremona), 5 ottobre 1947. Questa e le recensioni successive si trovano ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, in Ead. *È stato così*, Einaudi, Torino 2001, pp. 123-128.

² *Ibidem*.

³ PIERO GADDA CONTI, recensione in «Il Popolo» (Milano), 19 ottobre 1947, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., p. 124.

⁴ LUIGI COMPAGNONE, recensione in «La Voce», 5 giugno 1948, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., pp. 125-126.

⁵ PIERO BARGIS, recensione in «Sempre Avanti!», 23 dicembre 1947, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., pp. 124-125.

da Virginia Woolf. Come osservava sempre Calvino, nella scrittura di Ginzburg «non c'è quel femminile abbandono a uno sfavillio di sensazioni, quell'intermittente gioco di memoria» reso celebre dall'autrice inglese; al contrario, la narratrice sembra credere soltanto «nei pochi oggetti che può strappare al vuoto dell'universo» e nei gesti elementari dei suoi personaggi. Piuttosto che all'introspezione del modernismo, Calvino collegava, quindi, la prosa di Ginzburg a una linea narrativa «tutta occhio, tutta episodio, tutta tacita simpatia umana». ⁶

È Olga Lombardi ad inserire esplicitamente Natalia Ginzburg nella sua rassegna dei *Narratori neorealisti* puntando sul ruolo centrale che assume l'«esperienza di Vita» nei suoi testi. Secondo Lombardi, «l'ardita ricerca di un nucleo essenziale che da solo basti a creare e sostenere la tensione drammatica e fare racconto tende ad abolire ogni altra vibrazione che non sia quella della realtà chiamata in causa nella sua totale evidenza ad enunciare se stessa». ⁷ Più tardi, nel 1980, a proposito di *È stato così* scrive:

Nel 1947 esce il romanzo breve *È stato così*, che segna il trapasso da una scrittura semplice ma spontanea e libera a un modulo espressivo ricalcato su quello del neorealismo, allora al culmine della sua breve parabola. Tra la disposizione al narrare di N. Ginzburg e i modi del neorealismo l'incontro era inevitabile, ma durò poco. Quella realtà, a cui gli scrittori più giovani che operarono dal 1945 in poi attinsero a temi e motivi lungamente elusi dalla generazione precedente, aveva sollecitato la giovanissima narratrice fin dalle prime prove: la minuziosa osservazione della realtà, la resa dei piccoli avvenimenti, l'assenza di ogni retorica nel tono spoglio erano già all'inizio in suo possesso. Ciò che lei accolse dal suo primo incontro col modello neorealistico fu un'estrema riduzione del linguaggio, una scrittura prosciugata e spoglia di linfa espressiva: *È stato così* è la prova esemplare in questo senso, la concessione maggiore e anzi la resa quasi incondizionata al nuovo modello. [...] La suggestione del neorealismo si avverte in tutta la durata del monologo, con punte più accentuate dove la concentrazione del discorso si ingorga, nonostante la prevalenza della paratassi, anzi proprio nella successione affannata dei periodi brevissimi, in cui il pensiero frantumandosi non riesce a concentrarsi in immagini. La monotonia di questo lungo assolo è interrotta dai rari dialoghi, simili a veloci battute nelle quali il linguaggio raggiunge quell'estrema riduzione e secchezza che è stata la maggiore trovata espressiva del neorealismo. In verità questo modulo linguistico era stato inventato dagli scrittori nordamericani della generazione operante fra le due guerre; a N. Ginzburg giunge attraverso la mediazione del neorealismo, ed è perciò particolarmente avvertibile nei romanzi e racconti la cui elaborazione è compresa tra il 1946 e il 1952, negli anni cioè nei quali la scrittrice maturava tra molte incertezze e suggestioni diverse un proprio stile. Questo rimarrà sempre legato, nelle soluzioni narrative, a una matrice in cui si mescolano le inflessioni morbide di certi toni pavesiani e le asprezze neorealistiche; anzi, per un lungo periodo, nel suo stile ricorreranno affiancati, ma non fusi, due elementi: l'innovazione

⁶ ITALO CALVINO, recensione in «l'Unità», 21 settembre 1947 (poi in ID., *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, pp. 1085-1087 e in NATALIA GINZBURG, *È stato così*, cit., pp. IX-XI).

⁷ OLGA LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Nistri-Lischi, Pisa 1957. È citata anche in ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Varese 1972, pp. 115-116.

linguistica della narrativa nordamericana rivissuta dal nostro neorealismo e la versione sempre più poetica che ne ha data Pavese.⁸

Per Lombardi la consonanza di intenti tra Ginzburg e il neorealismo è quasi naturale: il tono spoglio così come l'aderenza alla realtà quotidiana sarebbero elementi fondanti fin dalle prime prove della poetica della scrittrice che nel lungo «monologo» di *È stato così* raggiunge la sua resa più piena.

Questa ricezione, che insiste quasi⁹ esclusivamente sulla secchezza stilistica e sull'oggettività della scrittura, rende particolarmente interessante tornare oggi sul romanzo. La questione della collocazione dei primi romanzi brevi di Ginzburg nel contesto del neorealismo, e più in generale delle poetiche della realtà, merita di essere ripresa e approfondita per mettere in discussione le valutazioni tendenzialmente impressionistiche della critica dell'epoca. A ciò si aggiunge che gli anni Quaranta sono per l'autrice un periodo controverso, ma fondamentale, di messa a punto dei propri strumenti espressivi e di ricerca di una voce autoriale riconoscibile. Se si osservano con attenzione i dispositivi narrativi che strutturano il racconto – in particolare la configurazione della voce narrante, la rappresentazione dell'interiorità del personaggio e la costruzione del tempo narrativo – emerge, infatti, un quadro complesso, nel quale elementi riconducibili alla tradizione realista convivono con procedimenti che rinviano, seppure in forma attenuata, alla grammatica del modernismo. Con questa espressione intendo, in senso operativo e necessariamente semplificante, un insieme di tecniche con le quali tradizionalmente si sono lette e analizzate le opere dei più celebri scrittori di inizio Novecento: abbandono della trama lineare e del narratore onnisciente ottocentesco in favore di un focus sul mondo interiore, sulla memoria e l'inconscio; rappresentazione di una realtà frammentata e soggettiva nella quale i nessi tra i fatti sono alterati; rottura della linearità temporale; epifanie; alto tasso di figuratività; densità metaforica; stile straniante e visionario. Attraverso l'analisi ravvicinata del testo, cercherò di mettere in luce le tensioni interne

⁸ EAD., *Natalia Ginzburg*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. VIII, Marzorati, Milano 1980, pp. 7606-7626.

⁹ Una voce parzialmente fuori dal coro è quella di Giorgio Bassani che nel 1948 accosta *È stato così* di Ginzburg all'*Onda dell'incrociatore* di Pier Antonio Quarantotti Gambini e al *Compagno* di Pavese in una recensione dal titolo "Neorealisti italiani". Se Bassani individua un'aria di famiglia tra questi libri, tale da recensirli insieme, allo stesso tempo non può fare a meno di registrare l'estraneità del romanzo di Ginzburg rispetto alle poetiche dominanti e ai testi coevi. Per Bassani, Ginzburg si salva perché «al contrario di Quarantotti Gambini e di Pavese, sembra che abbia qualcosa di veramente personale da dire». In controtendenza rispetto alle recensioni che sminuivano la vena lirica del romanzo, i pregi del libro «riguardano la sostanza, la poesia». Le sue argomentazioni si capiscono meglio se inserite all'interno di un campo letterario nel quale Bassani, dalle pagine di «Botteghe Oscure», si pone come capofila di una proposta alternativa al neorealismo, a sostegno di una narrativa capace di coniugare realismo e lezione del grande romanzo sperimentale di inizio Novecento. Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La letteratura italiana in "Botteghe Oscure. International Review of New Literature"*, in FRANCO PETRONI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni Editore, Lecce 2007, pp. 439-440.

al romanzo, facendo emergere la compresenza di spinte e contropunte, rifunzionalizzazioni e riusi. Tenendo sullo sfondo il problema dei rapporti tra Modernismo e (Neo)realismo, si tratterà di osservare le zone di intersezione in cui dispositivi narrativi di matrice modernista vengono rifunzionalizzati all'interno di operazioni complessivamente orientate in un'altra direzione.

2. LA COSTRUZIONE DI UNA SOGGETTIVITÀ OPACA

In *È stato così* alla quotidianità del tema – «la tragedia di una vita sbagliata senza rimedio»¹⁰ – corrisponde un'attenzione e una consapevolezza molto acuta degli aspetti narratologici. Il romanzo si apre con una battuta di dialogo pronunciata da una protagonista-narratrice senza nome.

Gli ho detto: – Dimmi la verità, – e ha detto: – Quale verità, – e disegnava in fretta qualcosa nel suo taccuino e m'ha mostrato cos'era, era un treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero e lui che si sporgeva dal finestrino e salutava col fazzoletto.

Gli ho sparato negli occhi.

M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio. Sono andata in cucina e ho fatto il tè, ci ho messo il latte e lo zucchero e l'ho versato nel termos, ho avvitato per bene il bicchierino e poi sono tornata nello studio. Allora m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato. Gli ho sparato negli occhi.

Ma già da tanto tempo pensavo che una volta o l'altra gli facevo così.¹¹ (ESC 89)

L'attacco introduce un regime discorsivo centrato sull'atto del dire e sulla richiesta di verità, ma allo stesso tempo segnato da una radicale asimmetria. Il soggetto narrante si definisce fin dall'inizio nella relazione con l'altro, mentre l'interlocutore maschile elude la richiesta di parola sostituendola con un disegno che funziona come forma alternativa e, in ultima istanza, evasiva di rappresentazione della realtà. In questo scarto tra parola e immagine si iscrive già una prima incrinatura: mentre la protagonista insiste sulla necessità di nominare e chiarire («Dimmi la verità»), l'uomo produce immagini che infantilizzano e svuotano la situazione comunicativa. Il disegno del treno che apre il racconto – e si ripeterà più volte nel romanzo – non è soltanto un dettaglio realistico, ma un gesto simbolico che rinvia a una più generale impossibilità di fondare il discorso su basi condivise.

L'atto centrale della trama («Gli ho sparato negli occhi») irrompe senza alcuna preparazione e viene enunciato in forma iterata e neutra all'interno di una sequenza di azioni

¹⁰ LAURA INGRAO, recensione in «Rinascita», novembre-dicembre 1947, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., p. 124.

¹¹ NATALIA GINZBURG, *È stato così* in EAD., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1964. D'ora in poi tutti i brani sono citati da questa edizione abbreviata a testo ESC.

quotidiane. La giustapposizione tra gesto estremo e banalità domestica produce un effetto di straniamento. Al presente immediatamente successivo all'omicidio («Poi mi sono infilata l'impermeabile e i guanti e sono uscita. Ho preso un caffè al bar e mi son messa a camminare a caso per tutta la città») si sovrappone, senza soluzione di continuità, il sommario della vita coniugale («Siamo stati marito e moglie per quattro anni»), seguito da ulteriori digressioni che ricostruiscono in modo frammentario la storia della relazione.

Con un procedimento ricorrente nel romanzo, successivamente si ha la riproposizione della situazione comunicativa dell'incipit con arricchimento di particolari. Attraverso le parole del marito si ha la prima significativa descrizione della donna: «Tu lavori sempre di fantasia e ti mangi l'anima dentro a immaginare tante cose terribili, e così non hai pace e non dai pace agli altri» (ESC 90). Subito dopo, il passaggio al presente della rievocazione marca lo stato confusionario della narratrice: «Sono stata su quella panchina non so quanto tempo» (ESC 90). Lo straniamento, che potrebbe ascriversi a uno stato dissociativo post-traumatico, si rivela ben presto un tratto tipico della donna che, fin dall'inizio, è dotata di una coscienza diminuita di sé e della realtà che la circonda, cosa che la porta a travisare situazioni e persone: «Siccome non m'era mai ancora successo che un uomo mi amasse ero molto contenta» (ESC 91). Inesperta e sola,¹² la donna si rifugia nel proprio mondo interiore costruendo il desiderio in forma immaginifica:

Pensavo che forse era molto innamorato di me e pensavo: «Poverino» e immaginavo quando m'avrebbe chiesto di sposarlo, le parole che m'avrebbe detto. Io allora gli avrei detto no e m'avrebbe chiesto se potevamo restare amici e m'avrebbe ancora portato a teatro e una sera m'avrebbe presentato a un suo amico più giovane che si sarebbe molto innamorato di me e io avrei sposato questo amico. Avremmo avuto tanti bambini e Alberto sarebbe venuto a trovarci e avrebbe portato un grosso panettone a Natale e sarebbe stato contento ma un po' malinconico.

Immaginavo sempre tante cose sdraiata sul mio letto nella pensione e pensavo come sarebbe stato bello se mi fossi sposata e avessi avuto una casa per me. Immaginavo come sarebbe stata la mia casa con mille piccoli oggetti eleganti e piante verdi, e immaginavo come avrei ricamato dei fazzolettini sdraiata in una grande poltrona. L'uomo che avrei sposato aveva ora una faccia e ora un'altra, ma la voce era sempre la stessa e ascoltavo dentro di me quella voce ripetere sempre le stesse parole ironiche e tenere. (ESC 91-92).

Si mette in scena un'attività fantastica che non chiarisce la realtà, ma la sostituisce con scenari stereotipati. Come ha osservato anche Alexis Seccombe Giachetti, la protagonista non si innamora tanto di Alberto, quanto dell'immagine – sempre più frammentata e

¹² Poco dopo si legge: «Una ragazza quando sta molto sola e fa una vita piuttosto monotona e faticosa con pochi spiccioli nella borsetta e dei guanti logori, va dietro a tante cose con la fantasia e si trova senza difesa davanti agli errori e ai pericoli che la fantasia prepara ogni giorno a tutte le ragazze» (ESC 91).

ossessiva – che costruisce di lui.¹³ L'oggetto del desiderio è instabile, addirittura interscambiabile. Ciò che resta costante è la dimensione vocale, a conferma del primato del discorso come spazio di costruzione (e insieme di distorsione) dell'esperienza.

Questa tendenza alla proiezione fantasmatica si accompagna a una strutturale passività del personaggio che si configura sempre come oggetto dello sguardo di un altro in funzione del quale costruisce la propria identità. Nelle prime fasi della relazione compare come un ritornello l'espressione «mi guardava»: «Mi guardava con degli occhi così allegri e accesi, e allora fa piacere quando c'è un uomo che guarda così» (ESC 91). Più oltre la donna ricorda questa discussione con il marito:

Gli ho detto come sentivo nel fare all'amore e gli ho chiesto se a tutte le donne succede così. Mi ha detto che lui non sapeva cosa diavolo succede alle donne, e che io avevo bisogno di avere un bambino perché questa è la cosa più importante per una donna e anche per un uomo. E mi ha detto che dovevo guarire di quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me. (ESC 111-112).

L'esperienza del mondo è mediata da modelli esterni e da aspettative sociali interiorizzate: il desiderio di matrimonio, di casa, di maternità si presenta come un repertorio preformato, privo di autentica elaborazione soggettiva. Sulla protagonista agiscono dapprima lo sguardo del marito e, più in generale, quello della società, che opera attraverso modelli che identificano nella moglie e nella madre il destino naturale di una donna. A questo si aggiunge la voce della narratrice, che, pur raccontando retrospettivamente la propria vicenda, non riesce mai davvero a comprendere sé stessa e finisce per adottare come proprie le spiegazioni che gli altri le forniscono. I suoi desideri sono convenzionali, ma non riesce fino in fondo ad abitarli né a riconoscersi stabilmente nel ruolo sociale che cerca di incarnare.¹⁴ L'inadeguatezza del personaggio nasce proprio da questo scarto. L'impressione non è quella di una progressiva chiarificazione dell'interiorità, ma, al contrario, di una sua crescente opacità.

3. UNA VOCE DAL BUIO

Come mostra la breve analisi dei brani selezionati, la voce narrante si impone come il dispositivo strutturale decisivo attraverso cui il testo organizza sia la rappresentazione

¹³ Su questa progressiva trasformazione dell'immaginazione in fissazione cfr. Giachetti, che osserva come «In this process of falling in love, a fruitful, productive imagination gives way to fixation» (ALEXIS SECCOMBE GIACHETTI, *Love and Perception in Natalia Ginzburg's "È stato così"*, «Forum Italicum», 1, 2016, p. 59).

¹⁴ La sua traiettoria è simile a quella di altri personaggi femminili presenti nei romanzi di Ginzburg. Una simile configurazione della soggettività ritorna, con modalità differenti, anche in Delia della *Strada che va in città*, continuamente definita dagli sguardi maschili che la circondano, e in Anna del successivo *Tutti i nostri ieri*, il cui percorso è segnato dalla medesima difficoltà di interpretare il proprio desiderio.

dell'esperienza sia la costruzione del personaggio femminile protagonista. Tuttavia, non si ha mai un accesso trasparente e diretto alla sua interiorità, ma, al contrario, emerge una soggettività oscillante e costitutivamente opaca a sé stessa.

L'incomunicabilità tra i personaggi che caratterizza l'intero testo si riflette in una progressiva crisi del linguaggio: se il racconto si apre con una richiesta insistente di parola e di verità, via via durante il romanzo i dialoghi si riducono all'essenziale per arrivare nelle ultime pagine alla consapevolezza dell'impossibilità stessa della comunicazione: «ho capito che non avrei più parlato a nessuno» (ESC 167). La domanda sul destinatario del discorso con cui si chiude il libro resta senza risposta, segnando il collasso della funzione comunicativa della narrazione: «per chi scrivevo?» (ESC 167). In questo senso, la voce che sostiene il romanzo appare retrospettivamente come una voce senza interlocutore, sospesa tra il bisogno di dire e l'impossibilità di essere ascoltata.¹⁵

I dialoghi tra la protagonista e il marito Alberto non portano a una reale condivisione di significato, ma contribuiscono ad accrescere l'incertezza e l'ambiguità. Le risposte dell'uomo funzionano spesso come etichette che svalutano i sentimenti della narratrice la quale finisce per interiorizzare i giudizi e i pensieri del marito fino a sovrapporre alla propria voce quella di lui. Spesso si nota un andamento riflessivo auto-delegittimante che accoglie e somma alla voce della protagonista una tendenza culturale che mira al ridimensionamento dell'esistenza delle donne:

Allora quando mi sono spogliata quella sera nella mia stanza e quando mi sono coricata nel mio letto dove avevo dormito da bambina m'è venuto come uno spavento e un ribrezzo a pensare che presto ci saremmo sposati e avremmo fatto all'amore. Mi dicevo che era magari perché non avevo mai fatto all'amore, ma mi son chiesta se davvero lo amavo e ricordavo che quando mi baciava sentivo un po' di ribrezzo. Mi dicevo che è molto difficile sapere cosa c'è dentro di noi davvero, perché quando pareva che lui andasse lontano dalla mia vita sentivo dolore tanto che mi pareva di non poter più continuare a vivere, e quando era dentro la mia vita come adesso e parlava con mio padre e mia madre mi prendeva un ribrezzo e uno spavento. Ma ho pensato che forse succede così a tutte le ragazze e ci vuole coraggio e se uno segue tutti i piccoli sentieri dei suoi sentimenti e passa il tempo a guardare e ascoltare le cose dentro di sé sbaglia e non trova il modo giusto di vivere. (ESC 108)

La risoluzione del dubbio arriva solo quando la donna fa sue le parole del marito ricorrendo a formule generali che rinviano a un sapere normativo esterno e ribaltando su di sé le accuse di inadeguatezza che tante volte lui le aveva rivolto.

¹⁵ Anche il dialogo con le altre donne, rispetto alle quali la protagonista si sente irrimediabilmente estranea, è interrotto: «Pensavo tante volte alle altre donne. Pensavo a Francesca e a Giovanna e anche a mia madre. Mi pareva che tutto fosse per loro sempre così semplice. [...] Ma a me pareva adesso di vedere che io non ero mai stata capace di vivere e adesso certo era troppo tardi per imparare, pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me» (ESC 158).

Questa sovrapposizione di voci contribuisce a rendere instabile lo statuto del discorso. La difficoltà della narratrice a comprendere la realtà si traduce in una serie di immagini ricorrenti che tematizzano esplicitamente una condizione di isolamento e buio: «Così mi pare d'esser sempre al buio. Mi pare d'esser cieca e di muovermi toccando le pareti e gli oggetti» (ESC 115). E poco dopo: «Pensavo come ognuno si sforza sempre di indovinare cosa fanno gli altri e come ognuno si tormenta sempre a immaginare la verità e si muove come un cieco nel suo mondo oscuro tastando a caso le pareti e gli oggetti» (ESC 131). L'immagine ritorna anche alla fine, dopo l'incontro con l'amante del marito, questa volta caricata di un sentimento di stanchezza e rassegnazione: «Ho pensato tanto a lei, ho cercato tante e tante volte d'immaginare cosa avremmo detto se ci fossimo trovate insieme. E fa male immaginare così, stare al buio da soli a immaginare. [...] Sono stufa di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me» (ESC 139).

Diversamente dal narratore della *Recherche* – che pure Ginzburg ha letto e tradotto proprio in concomitanza della scrittura e poi pubblicazione di questo romanzo¹⁶ – che si muove avanti e indietro, analizza e ordina la materia narrativa marcando una distanza netta tra l'io presente e l'io passato, la narratrice di *È stato così* non ha acquisito nessuna superiore saggezza dalle esperienze del proprio passato. Non ci sono digressioni al presente gnomico, né tanto meno ricomposizione delle cause e degli effetti. La delucidazione e l'interpretazione del passato sono ridotte al minimo e la voce narrante non aggiunge mai opinioni o giudizi che non facevano parte della sua esperienza passata. Come scrive anche Calvino, il rapporto di Ginzburg col mondo è diretto: «Natalia non commenta o non interpreta mai per via intellettuale». ¹⁷ Vicina piuttosto a quella che Dorrit Cohn chiama «autonarrazione consonante», ¹⁸ la narratrice di questo romanzo tende a non intervenire e si identifica con la versione passata del suo sé, rinunciando a ogni tipo di privilegio conoscitivo. Non sorprende allora che, come ha osservato Vanina Palmieri, *È stato così*, pur essendo un racconto autodiegetico, produca «le même effet de détachement que des textes écrits à la troisième personne avec une focalisation externe». ¹⁹ La protagonista racconta, ma allo stesso tempo si osserva raccontare.

¹⁶ La traduzione della prima parte del romanzo, *La strada di Swann*, ad opera di Natalia Ginzburg esce per Einaudi nel 1946.

¹⁷ Cfr. ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, cit., p. 122.

¹⁸ DORRIT COHN, *Menti trasparenti*, trad. italiana di Gloria Scarfone, Carocci, Roma 2025 (ed. or. Princeton University Press 1978), pp. 151-156.

¹⁹ VANINA PALMIERI, *Une écriture subjective mais détachée. Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg*, «Chroniques italiennes», 71-72, 2003, p. 185: «*La strada che va in città* (1942) et *È stato così* (1947) sont deux récits autodiegetiques mais, étant donné l'absence totale de lyrisme et de retour sur soi du personnage principal, le lecteur se trouve face à des textes qui, malgré les différences formelles, produisent le même effet de détachement que des textes écrits à la troisième personne avec une focalisation externe».

4. UN TEMPO SENZA VIRGOLE

Già Gadda Conti, nella sua recensione sul «Popolo» di Milano del 1947, notava «l'insistenza, spesso irritante, delle didascalie tra i parlati, che vengono ripetute fino all'asfissia, anche quando sono del tutto inutili». ²⁰ Benché manchino le virgolette, i continui «pensavo», «dicevo», «ripetevo» «mi chiedevo» creano quasi l'effetto di un monologo autocitato. Questo dispositivo dell'autocitazione introduce immediatamente un problema di credibilità che riguarda lo statuto della voce che parla: un narratore in prima persona può accedere ai propri stati mentali passati solo attraverso una simulazione di memoria, e quanto più questo accesso si prolunga in citazioni estese e analitiche, tanto più rischia di apparire artificiale e poco plausibile. La restituzione minuziosa dei pensieri trascorsi implicherebbe, infatti, una sorta di memoria perfetta, difficilmente sostenibile sul piano della verosimiglianza psicologica. In questo senso, il monologo della protagonista si colloca in una zona ambigua: non è un flusso immediato di coscienza, ma neppure una rielaborazione ordinata e distanziata, è una forma ibrida in cui il soggetto sembra recitare a sé stesso la propria storia. Una simile recitazione autobiografica – come argomenta Cohn – risulta plausibile solo se orientata verso uno scopo preciso come una confessione o un'autogiustificazione: solo in questo modo la tensione comunicativa, pur in assenza di un destinatario esplicito, non si dissipa. In *È stato così*, infatti, la protagonista sembra *provare* la propria confessione ²¹ prima di recarsi al commissariato, proposito che il romanzo lascia tuttavia in sospeso. Come si è visto, il monologo formalmente si chiude, ma semanticamente resta aperto, come se fosse rivolto a un interlocutore inesistente o impossibile da raggiungere.

Sul piano temporale, questo dispositivo produce un effetto decisivo: la distinzione tra passato e presente tende a sfumare. L'autocitazione continua dei pensieri suggerisce infatti che le idee della protagonista non si siano evolute nel tempo, ma persistano identiche a sé stesse. Il conflitto non viene superato né rielaborato, ma resta sospeso, reiterato, irrisolto e il tempo, analogamente, appare immobile. A differenza del monologo di memoria, che seleziona e riorganizza retrospettivamente gli eventi secondo un ordine associativo, il «monologo autobiografico» di *È stato così* mantiene una sequenza cronologica di base, pur interrotta da ellissi e vuoti. Ciò che disarticola la scansione cronologica non è tanto il salto analogico tra episodi lontani, quanto «il buio, il confondere e l'annaspere» ²² che avvolge l'intera narrazione, producendo l'impressione che nulla sia realmente mutato. Questo senso di appiattimento è pervasivo:

Ho pensato che sarei andata a casa la notte e poi sarei andata in questura al mattino.
[...] Che io andassi in prigione o non andassi in prigione non contava perché quello

²⁰ Ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., p. 124.

²¹ La dimensione confessionale del romanzo è stata messa in rilievo anche da GIACHETTI, *Love and Perception in Natalia Ginzburg's "È stato così"*, cit.

²² NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in EAD., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 14.

che contava era già successo ed era Alberto quando gli avevo sparato e l'avevo visto cadere con tutto il corpo sul tavolo e avevo chiuso gli occhi ed ero corsa via dalla stanza. La bambina è nata alle tre del pomeriggio l'undici di gennaio tre anni fa. (ESC 121-122)

Il futuro viene svuotato di ogni rilevanza, mentre il passato traumatico irrompe senza mediazioni nel presente del racconto. Tutto si colloca sullo stesso piano, senza gerarchie temporali: la prospettiva è completamente assorbita dall'evento già accaduto. La stessa nascita della bambina, che in una logica narrativa tradizionale costituirebbe un momento di svolta, è ridotta a un fatto quasi accidentale, privo di risonanza emotiva e di funzione strutturante.

Il personaggio di Alberto,²³ più ancora della protagonista narratrice, partecipa di questa sospensione: «Era sempre lo stesso, sempre più vecchio ma sempre più giovane [...] Gli ho sparato negli occhi» (ESC 166). La variazione non produce trasformazione, ma si neutralizza immediatamente nel ritorno dell'identico. Beatrice Manetti, acutamente, definisce *È stato così* «romanzo del pozzo» per il suo «andamento ossessivo-ricorsivo».²⁴ Il brusco riaggancio al gesto finale, infatti, ribadisce la circolarità della struttura: il racconto non procede verso una conclusione, ma ritorna costantemente al suo punto di origine. In questo senso, la temporalità non è evolutiva, ma statica: il tempo oscilla, si deforma, si ripiega su sé stesso.

Questo senso di stagnazione e perdita inesorabile²⁵ si riflette anche sul piano formale e stilistico. Nella *Prefazione* del 1964 Ginzburg esplicita la scelta di una scrittura quasi priva di punteggiatura: «Io non avevo voglia di mettere le virgole. [...] Le virgole sono come dei passi. I passi sono fatica e io non avevo voglia di far fatica, sentendomi senza forze non volevo camminare, ma sedermi e sdruciolare giù. Perciò scrissi *È stato così*, romanzo quasi senza virgole».²⁶ La virgola, come pausa e articolazione del discorso, implica un movimento, una progressione. La sua riduzione, al contrario, produce un effetto opposto di scivolamento continuo, di flusso senza respiro. Una scelta stilistica antiretorica, di sottrazione, produce in questo caso un di più di senso. In un romanzo in cui gli eventi si accumulano senza generare un vero sviluppo, il senso di avanzamento è dato dal ritmo. Grazie a una sintassi paratattica e reiterativa il racconto produce un crescendo: la riduzione dei mezzi espressivi intensifica la percezione della stagnazione temporale e,

²³ Per un approfondimento sulla figura maschile in altri romanzi di Ginzburg, cfr. BEATRICE MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa», 40, 2018, pp. 117-127.

²⁴ BEATRICE MANETTI, *La strada e il pozzo: traiettorie di donne nei primi due romanzi brevi di Natalia Ginzburg*, in DANIELA BINI, MATTEO QUINTO (a cura di), *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Mimesis, Milano 2023, pp. 73-88: 85.

²⁵ Per la discussione di un simile senso di «perdita» in un altro romanzo di Ginzburg, mi permetto di rimandare al mio *Voci, motivi, discorso in "Tutti i nostri ieri" di Natalia Ginzburg*, «Il romanzo. Teorie, forme, dispositivi», 1, 2025, pp. 65-81.

²⁶ NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in EAD., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 15.

al tempo stesso, produce nel testo una tensione che accompagna il lettore fino allo sparo. Lo sparo rappresenta così il punto in cui questa costruzione progressiva collassa e le gerarchie logiche e temporali, fino a quel momento debolmente mantenute, si dissolvono e il racconto si ripiega sul trauma da cui aveva preso avvio.

5. CAUSALITÀ DEBOLE

Il problema della verosimiglianza e della credibilità di un personaggio che continuamente autocita i propri pensieri e parole tocca un nodo teorico centrale per la poetica di Natalia Ginzburg. Nella già citata *Prefazione* del 1964 Ginzburg scrive:

Il colpo di pistola è nato dal caso. Desideravo scrivere e trovai un colpo di pistola, e gli andai dietro. Ma il colpo di pistola non risponde a una reale necessità della storia. La storia scorre a malgrado e al di fuori di esso. Il colpo di pistola dovrebbe essere soltanto un proposito. Sarebbe stato giusto se quella donna non avesse sparato, ma avesse immaginato di sparare.²⁷

Il problema è di ordine, ancora una volta, narratologico. Lungi dall'essere una scrittrice che costruisce le sue storie *a caso*, Ginzburg sembra implicitamente richiamare la riflessione intorno al verosimile (*eikós*) della *Poetica* di Aristotele, in quanto il testo mette in crisi proprio quel principio di necessità e consequenzialità che, nella teoria aristotelica, fonda la coerenza dell'azione narrativa. Nella *Poetica* si legge: «l'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verisimiglianza e la necessità» [τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον] (Poet., IX, 1451 a). Essendo l'arte poetica il campo della possibilità, "verosimiglianza e necessità" non vanno misurate in rapporto all'esperienza della realtà, ma rispondono a un'esigenza di coerenza interna all'opera, cioè sono criteri legati alla consequenzialità delle azioni rappresentate, le quali devono soddisfare una legge di causalità per essere giustificate e risultare plausibili.

È precisamente questa necessità interna che *È stato così* mette in crisi. Quando Ginzburg afferma che il colpo di pistola non risponde a una reale necessità della storia, individua uno scarto tra evento e struttura: l'azione non nasce come esito di una catena causale, ma come elemento eccedente che la narrazione non riesce a integrare pienamente. In questo senso, il caso non coincide con l'assenza di forma, ma con la rottura della consequenzialità.

Il romanzo si organizza allora intorno a una causalità debole, intermittente, spesso solo simulata sul piano linguistico. Proprio perché, come detto sopra, l'io che racconta non generalizza e non analizza, ma si limita a registrare gli avvenimenti interiori, giustapponendoli, sul piano discorsivo questa condizione si traduce in una sintassi scandita da una serie di nessi deboli («così», «allora») che mettono in relazione eventi e decisioni senza costruire una vera causalità.

²⁷ Ivi, p. 14.

Quando sono tornata in città l'ho aspettato Alberto perché pensavo che dovesse immaginarlo che io ero tornata, dato che riaprivano le scuole. Ma non veniva e ogni sera mi pettinavo e m'incipriavo e sedevo ad aspettarlo ma non veniva e allora mi coricavo. [...] Tutte le sere m'incipriavo e aspettavo. Avevo vergogna e fingevo con me stessa di non aspettare, mi mettevo a leggere un libro ma non capivo il senso di quello che leggevo. Le notti erano ancora calde e tenevo la finestra aperta, sentivo i tram che correivano lungo i viali e pensavo che forse lui era in uno di quei tram col suo impermeabile bianco e la borsa di cuoio, assorto nelle attività misteriose della sua vita di cui non mi voleva mai parlare.

E così allora mi sono innamorata di lui, mentre lo aspettavo seduta nella mia stanza della pensione col viso incipriato e passavano le mezz'ore e le ore e si sentiva l'urlo di pavone e mentre camminavo nella città guardando sempre se lo vedevo passare, e mi tremava il cuore ogni volta che vedevo un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra. (ESC 97)

L'enunciato «E così allora mi sono innamorata di lui» è emblematico: il connettivo consecutivo suggerisce un rapporto causa-effetto che tuttavia resta vuoto e non viene mai davvero approfondito né motivato. Il risultato è un racconto in cui le azioni sembrano derivare da premesse inconsistenti, segnalando l'impossibilità di costruire una logica coerente dell'esperienza.

Questo stesso meccanismo ritorna nella dichiarazione d'amore:

Non c'era mai una sola parola d'amore fra noi. Andavamo a camminare lontano lungo il fiume o nelle vie di barriera dove vanno di solito gli innamorati e non c'era una sola parola né un gesto d'amore fra noi.
Allora una volta gli ho detto che lo amavo. (ESC 103)

L'incoerenza tra premessa e conseguenza qui è evidente: all'assenza totale di segni affettivi non segue una ritrazione, ma un atto di esposizione ancora più esplicito. Ancora più radicale è l'ellissi che introduce il matrimonio: «Quando lui mi ha chiesto di sposarlo io gli ho detto sì» (ESC 100). La decisione non è preparata né motivata: appare come un salto, un'interruzione nella continuità narrativa. Solo retrospettivamente viene fornita una spiegazione, che tuttavia si rivela fragile e riduttiva: «L'ho sposato perché volevo sapere sempre dov'era» (ESC 116). Qui la causalità riemerge, ma in forma degradata: la motivazione esiste, ma è sproporzionata rispetto alle conseguenze, rivelando la distanza tra logica narrativa e logica dell'esperienza vissuta.

In questo quadro, il «caso» evocato da Ginzburg nella *Prefazione* acquista un significato preciso: non è semplice arbitrarietà degli eventi, ma crisi della loro giustificazione narrativa. I fatti non rispondono a una necessità e la voce che li racconta non è in grado di costruire retrospettivamente una catena causale convincente. Ne deriva una forma di racconto in cui la verosimiglianza non è abolita, ma continuamente messa alla prova, sospesa tra esigenza di coerenza e impossibilità di raggiungerla. È proprio in questa tensione tra simulazione di causalità e sua sistematica erosione che il testo rivela una

delle sue componenti più interessanti: una rappresentazione dell'esperienza come campo opaco, in cui le azioni accadono senza un perché e i soggetti, privi di strumenti interpretativi adeguati, si limitano a registrarle, inseguendo retrospettivamente un senso che continuamente sfugge.

6. UN'IPOTESI DI NON PERIODIZZAZIONE?

Come l'analisi ravvicinata del testo ha mostrato, *È stato così* ha delle caratteristiche discorsive che lo rendono molto più interessante, complesso e stratificato rispetto all'immagine restituita dalle recensioni uscite a ridosso della sua pubblicazione. Difficile da inserire in maniera convincente accanto alle esperienze (neo)realiste in voga nei suoi anni, allo stesso tempo questo romanzo sembra collocarsi lontano dalle esperienze moderniste.

Il coevo ritorno a poetiche realiste si traduce qui in un'attenzione costante alla realtà della vita quotidiana e borghese. Se questo romanzo è accostabile a certe esperienze neo-realiste lo è nell'intento di indagare le vicende umane nel loro aspetto più vero, cogliendo gesti e momenti di vita apparentemente insignificanti.²⁸ D'altro canto, la costruzione della voce e dei tempi, le strategie di focalizzazione, il lavoro sistematico e ambiguo di erosione dei nessi causali, avvicinano *È stato così* ad alcune esperienze primonovecentesche, senza che questo si traduca mai in una consapevole volontà di sperimentazione formale o in un programma di esplicita rottura dalla tradizione.

Ciò che l'analisi del romanzo di Ginzburg mette in luce è piuttosto il fatto che alcuni procedimenti tipicamente modernisti – in particolare quelli legati alla costruzione della voce e dell'interiorità – non scompaiono affatto con la fine del modernismo storico, ma attraversano l'intero Novecento, riaffiorando in contesti e opere che la storiografia letteraria ha spesso interpretato in chiave diversa.

Il modernismo qui non riguarda lo stile, – non c'è tensione espressiva esibita – ma agisce in maniera carsica all'interno di un romanzo che si presenta in superficie lineare e realistico. La frizione, come si è visto, si dà a più livelli. Il monologo di *È stato così* si configura come una forma di narrazione in prima persona priva di autentica introspezione analitica. La protagonista pensa e ripensa continuamente a ciò che ha detto, ma la sua interiorità, più che configurarsi come uno spazio di elaborazione psicologica, appare come un luogo di ripetizione e automatismo. Il romanzo non mette in scena una coscienza che si approfondisce, ma una soggettività svuotata, incapace di trasformare l'esperienza in conoscenza. Tutto il racconto si muove tra la responsabilità etica della presa di parola e il rifiuto di ogni interpretazione stabilizzante.

²⁸ Cfr. VANINA PALMIERI, *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 287-306.

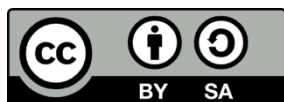
Non cambiano le strategie, ma lo scopo per cui vengono impiegate e la funzione narrativa che svolgono. Se nel modernismo erano impiegate con l'obiettivo primario di rompere programmaticamente con la tradizione e scardinare i piani del racconto, più avanti vengono reimpiegate all'interno di una cornice apparentemente realistica. È come se certe figure di sperimentalismo, a un certo punto, si acclimatassero. Si pensi, ad esempio, al monologo interiore, qui radicalmente attenuato e ricondotto a una forma di costante autocitazione; oppure alla frantumazione della temporalità, che non produce una destrutturazione del racconto, ma una sua stagnazione; o ancora alla crisi della causalità, che non si traduce in una costruzione deliberatamente anti-narrativa ma in una serie di nessi deboli e solo apparentemente consecutivi. In tutti questi casi, procedimenti tipici della sperimentazione primo-novecentesca vengono smorzati e riassorbiti in una scrittura anti-psicologica, che ne conserva la capacità di incrinare dall'interno le pretese di oggettività del realismo.

Allo stesso tempo, alcune strategie che storicamente sono state ascritte al realismo sono qui assunte a scopo diverso. In *È stato così* è evidente che anche gli eventi più significativi del romanzo come il matrimonio, la nascita e la morte della figlia, fino all'omicidio, vengono narrati secondo una modalità cronachistica che ne attenua il peso emotivo. La riduzione stilistica non produce, però, un effetto di trasparenza realistica, ma contribuisce piuttosto a evidenziare la distanza tra esperienza e comprensione, sottraendo i fatti a un'interpretazione univoca. Analogamente, dal punto di vista discorsivo, la scrittura asciutta e antiretorica che ha avvicinato fin dalle prime recensioni il romanzo alla temperie neorealistica dell'epoca non ha, come si è visto, una funzione realistica, ma agisce piuttosto come dispositivo di opacizzazione e insieme liricizzazione del referente.

Considerata la varietà di dispositivi che il romanzo attiva, le etichette storicamente invalse rivelano tutta la loro inadeguatezza. Ciò che più conta è la definizione critica del senso complessivo di un'operazione letteraria. E in questo senso va considerato il modo in cui, dagli anni Trenta e almeno fino agli anni Sessanta, una serie di procedure narrative, di sguardo e di voce vengono assorbite in maniera non traumatica e diventano patrimonio condiviso. Non si può trascurare il fatto che *È stato così* esca nel 1947. Se il modernismo non si interrompe nel 1929, non si può negare però che la Seconda Guerra Mondiale rappresenta una frattura. Chi scrive all'indomani della guerra si muove dentro un orizzonte in cui, con l'avvento di poetiche realistiche e testimoniali, alcuni procedimenti sono accantonati mentre certe soluzioni sono ormai disponibili, sedimentate e riutilizzabili in senso diverso. In questa prospettiva, il caso di *È stato così* non rappresenta un'eccezione, ma un punto di osservazione privilegiato. Un'analisi di questo tipo rende evidente che una storicizzazione rigida è insufficiente e, il più delle volte, anche dannosa: più che per cesure nette, la storia letteraria procede per sopravvivenze, riusi e trasformazioni, secondo una logica irregolare, a macchia di leopardo, che *È stato così* contribuisce efficacemente a mettere in luce.

BIBLIOGRAFIA

- ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Varese 1972.
- DORRIT COHN, *Menti trasparenti*, trad. italiana di Gloria Scarfone, Carocci, Roma 2025 (ed. or. Princeton University Press 1978).
- GIORGIA GHERSI, *Voci, motivi, discorso in "Tutti i nostri ieri" di Natalia Ginzburg*, «Il romanzo. Teorie, forme, dispositivi», 1, 2025, pp. 65-81.
- NATALIA GINZBURG, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1964.
- EAD., *È stato così*, Einaudi, Torino 2001.
- OLGA LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Nistri-Lischi, Pisa 1957.
- EAD., *Natalia Ginzburg*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. VIII, Marzorati, Milano 1980, pp. 7606-7626.
- BEATRICE MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa», 40, 2018, pp. 117-127.
- EAD., *La strada e il pozzo: traiettorie di donne nei primi due romanzi brevi di Natalia Ginzburg*, in DANIELA BINI, MATTEO QUINTO (a cura di), *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Mimesis, Milano 2023, pp. 73-88.
- VANINA PALMIERI, *Une écriture subjective mais détachée. Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg*, «Chroniques italiennes», 71-72, 2003, pp. 179-188.
- EAD., *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 287-306.
- ALEXIS SECCOMBE GIACHETTI, *Love and perception in Natalia Ginzburg's "È stato così"*, «Forum Italicum», 1, 2016, pp. 50-68.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La letteratura italiana in "Botteghe Oscure. International Review of New Literature"*, in FRANCO PETRONI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni Editore, Lecce 2007, pp. 433-454.



Share alike 4.0 International License

«UNA PERFETTA ALLEGORIA»?
IPOTESI PER UNA LETTURA NEOMODERNISTA DI *TEMPO DI UCCIDERE* DI
ENNIO FLAIANO (1947) E *LE METAMORFOSI* DI LALLA ROMANO (1951)

Erica Bellia

University of Cambridge

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1496-2254>

ABSTRACT IT

Il presente contributo si serve della categoria di «romanzo neomodernista», elaborata da Tiziano Toracca con riferimento agli anni 1954-1979, e la applica a due testi precedenti, *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (1947) e *Le metamorfosi* di Lalla Romano (1951), per suggerire come la forma modernista sia quella privilegiata negli anni dell'immediato dopoguerra per affrontare aree problematiche della memoria, della Storia e della società come l'esperienza coloniale italiana, la violenza della guerra e del lavoro e il pensiero razziale. A una rapida ricognizione dei principali dispositivi modernisti di cui i due testi si servono, segue una riflessione su come questi siano impiegati per rivolgersi alle suddette questioni.

PAROLE CHIAVE

Neomodernismo; Ennio Flaiano; Lalla Romano; Colonialismo; Razza; Lavoro; Guerra.

TITLE

«A perfect allegory»? Hypotheses for a Neomodernist Reading of Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere* (1947) and Lalla Romano's *Le metamorfosi* (1951)

ABSTRACT ENG

This essay draws on the category of the «neo-modernist novel», developed by Tiziano Toracca with reference to the period 1954-1979, and applies it to two earlier works, Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere* (1947) and Lalla Romano's *Le metamorfosi* (1951), to suggest that the modernist form was the one favoured in the immediate post-war years for addressing problematic areas of memory, history and society, such as the Italian colonial experience, the violence of war and labour, and racial ideology. A brief overview of the main modernist devices employed by the two works is followed by a reflection on how these are used to address the aforementioned issues.

KEYWORDS

Neomodernism; Ennio Flaiano; Lalla Romano; Colonialism; Race; Labour; War.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Erica Bellia è ricercatrice postdoc presso Churchill College, University of Cambridge (Gulbenkian Early-Career Research Fellow in Italian). Sta attualmente svolgendo ricerca su un progetto da lei sviluppato e intitolato *Anthologising Blackness in Post-Fascist Italy*. I suoi interessi si rivolgono inoltre alla letteratura industriale, alle culture anticoloniali, ai racconti del lavoro e al neomodernismo italiano. La sua monografia *Narratives of Industry and Decolonisation in Italy 1955-1965: An Allegorical Reading* è stata pubblicata da Legenda nel maggio 2026. Erica fa inoltre parte dell'OBERT (Osservatorio europeo dei racconti del lavoro).

Erica Bellia, «Una perfetta allegoria»? Ipotesi per una lettura neomodernista di
«*Tempo di uccidere*» di Ennio Flaiano (1947) e «*Le metamorfosi*» di Lalla Romano (1951),
«inOpera», IV, 6, luglio 2026, pp. 83-101.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/32375>

1. INTRODUZIONE¹

Nel tempo del fascismo, i poeti s'erano trovati ad esprimere solo il mondo arido, chiuso e sibillino dei sogni. Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l'idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano apparse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti si ritrassero presto sconsolati e scorati; e ripiombarono in un amaro digiuno e in un profondo silenzio. Così il dopoguerra fu triste, pieno di sconforto dopo le allegre vendemmie dei primi tempi. Molti si appartarono e si isolarono di nuovo o nel mondo dei loro sogni, o in un lavoro qualsiasi che fruttasse da vivere, un lavoro assunto a caso e in fretta, e che sembrava piccolo e grigio dopo tanto clamore; e comunque tutti scordarono quella breve, illusoria compartecipazione alla vita del prossimo.²

Queste parole di Natalia Ginzburg sulla poesia della prima metà del Novecento illuminano un momento di transizione della storia italiana che, se fosse un testo letterario, assumerebbe i tratti di un romanzo modernista. Gli anni di snodo tra fascismo, Resistenza, fine del secondo conflitto mondiale e della dittatura, stipula della Costituzione, transizione repubblicana e democratica, sembrano caratterizzati da una serie di parametri della letteratura modernista: "difficoltà" formale, tensione tra frammento e unità, temporalità non lineari, focus sull'io, colpe e angosce nel generale entusiasmo e nella conciliazione, riimmersioni dell'inconscio.³ L'Italia che esce dalla Seconda guerra mondiale deve fare i conti con la ricostruzione morale e materiale di territori e comunità segnati da anni di dittatura fascista, sforzo bellico, guerra civile. Nel '46, la cosiddetta "Amnistia Togliatti" estingue le pene di chi si era macchiato di crimini sotto il fascismo, con conseguenze ampie che includono di fatto una sostanziale continuità nella composizione sociale e politica profonda del paese, segnato da cambiamenti repentini e spesso superficiali di posizioni, bandiere, affiliazioni, appartenenze.⁴ La Costituzione aspira a edificare un paese antifascista, antirazzista, fondato sul lavoro e sui valori essenziali per le diverse

¹ L'autrice ringrazia i revisori anonimi, i curatori e la redazione per il loro prezioso contributo.

² NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere*, a cura di Cesare Garboli, 2 voll., Mondadori, Milano 1986–1987, vol. I, p. 1065.

³ Sul legame fra modernismo e secondo conflitto mondiale, si veda MARINA MACKAY, *Modernism and World War II*, Cambridge University Press, Cambridge 2009. Su modernismo e Guerra Fredda, si veda ROBERT GENTER, *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010. Su modernismo e imperialismo, cfr. JED ESTY, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*, Princeton University Press, Princeton 2003.

⁴ Si vedano, a titolo esemplificativo, PAOLO SODDU, *L'Italia del dopoguerra. 1947–1953: una democrazia precaria*, Editori Riuniti, Roma 1998, e DAVID FORGACS E STEPHEN GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, pp. 198–202.

anime della Resistenza. Sul piano letterario, sono gli anni, com'è noto, del trionfo di estetiche e poetiche del neorealismo che, pur configurandosi come «the subject of a cultural conversation»⁵ più che come scuola o movimento, diventa di fatto egemonico nello snodo forse paradossalmente più “modernista” della storia novecentesca, quello in cui il paese si riempie di cuori di tenebra, di macerie poi seppellite sotto il tappeto del miracolo economico, di fascismo sommariamente condonato, di code di paglia.

Di fronte (e dentro) a tutto questo, la letteratura disegna il percorso ondivago tracciato da Natalia Ginzburg, che potrebbe riferirsi ai cambiamenti avvenuti all'interno della temperie neorealista negli anni fra il '45 e il '48, diretti a una progressiva ideologizzazione. Al digiuno della censura fascista, alla *waste land*, all'ermetismo e onirismo segue «la vendemmia» della e nella realtà (interessante lo scarto tra metafora alimentare ed enologica, che allude anche indirettamente alla possibilità di una percezione alterata e perfino di un'intossicazione).⁶ Le ragioni della vendemmia fallita, così come espresse da Ginzburg, sembrano disegnare un panorama modernista, di incertezza. Aggiungiamo a quanto osservato da Natalia Ginzburg (che tuttavia limita la sua analisi alla poesia) che, nel generale successo dell'estetica neorealista, alcune pulsioni ed emozioni finiscono per essere marginalizzate: la colpa, la vergogna e, naturalmente, il pensiero razziale e razzista. In altre parole, il neorealismo, almeno nella versione semplificante in cui è stato a lungo storicizzato, sembra potersi far carico di raccontare in prima persona gli eroi, anche quelli imperfetti, e i loro congiunti, ma non i *villains*: la Resistenza, ma non il colonialismo.⁷

Al centro dell'analisi qui proposta vi sono due testi pubblicati nella congiuntura post-bellica, postfascista, postresistenziale, neorepubblicana e democratica, dal punto di vista letterario postermetica, che vede l'egemonia neorealista (l'abuso asfissiante di prefissi è qui ricercato, per attrarre l'attenzione sulle difficoltà che sorgono nell'identificare questo periodo come qualcosa di autoportante sul piano critico e storiografico). Si tratta di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (Longanesi, 1947) e *Le metamorfosi* di Lalla Romano (Einaudi, 1951). I due testi non potrebbero essere più diversi per genere (romanzo – o antiromanzo, secondo Raccis – nel primo caso e “prose liriche” nel secondo), formazione

⁵ CHARLES L. LEAVITT IV, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto 2020, p. 5. Si veda anche FRANCO FORTINI, *Dieci inverni, 1947-1957: contributi ad un discorso socialista*, a cura di Sabatino Peluso, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 27-51.

⁶ Si vedano, a titolo esemplare e nel contesto di una riflessione su Flaiano, le sue ciniche e caustiche osservazioni in ENNIO FLAIANO, *L'occhiale indiscreto*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2019, pp. 76-79 e 89-92.

⁷ Si tratta naturalmente di una generalizzazione. Per un esempio illuminante di analisi della vergogna e della colpa, collegate al pudore, in testi autobiografici relativi all'Olocausto, al di fuori della tensione fra neorealismo e modernismo, si veda GIOVANNI MIGLIANTI, *Italian Holocaust Literature and the Paradox of Affect*, «Journal of War and Culture Studies», 13, 2, 2020, pp. 179-195. Si veda anche: GUIDO BARTOLINI, *Three Modalities of the Italian Memory of Fascism: “Cronache di poveri amanti”, “La casa in collina”, “Tempo di uccidere”, and the Issue of Responsibility*, «Italian Culture», 42, 2, 2024, pp. 131-155 <doi.org/10.1080/01614622.2024.2429217> (u.c. 14.04.2026).

degli autori, collocazione degli editori nel campo culturale, elementi stilistico-formali.⁸ D'altronde, per dirla con Massimiliano Tortora (che a sua volta fa eco a Raffaele Donnarumma, Romano Luperini e Alberto Asor Rosa), «i modernisti si muovono in ordine sparso».⁹ E, ancor più degli autori, i loro testi. Eppure, alcuni tratti, interni ed esterni, accomunano queste due opere di Flaiano e Romano, tratti che stanno alla base di questa proposta di lettura incrociata. Oltre alla prossimità cronologica di prima pubblicazione, questi due testi condividono infatti:

- 1) un rifiuto del realismo, così come veniva spesso inteso in quegli anni;
- 2) una certa «opacità formale», manifestantesi in modi diversi;¹⁰
- 3) la costruzione di narratori omodiegetici e inattendibili;¹¹
- 4) uno sguardo rivolto a capitoli o aspetti irrisolti della Storia e della società italiane, dal fascismo, al colonialismo, alla guerra, al razzismo, al “lato oscuro” del lavoro;
- 5) un investimento forte da parte degli editori nella loro pubblicazione e una legittimazione “istituzionale” (lo Strega attribuito a *Tempo di uccidere*; la pubblicazione de *Le metamorfosi* all'interno della collana einaudiana dei «Gettoni»).

Alla luce della possibilità di rinvenire in questi “romanzi” e nei loro personaggi, nonché nella loro composizione formale, strutture, motivi, influenze riconducibili al modernismo, il passaggio ulteriore che qui si propone è quello verso la categoria di neomodernismo, elaborata da Tiziano Toracca per il romanzo in ambito italiano e da lui applicata a un corpus di testi prodotti fra il 1954 e il 1979. Come è noto, il romanzo neomodernista così come definito da Toracca possiede in comune con gli antecedenti (e in qualche caso modelli) modernisti l'«opacità formale» menzionata sopra nonché «la dialettica [...] tra un'istanza o un movimento di crisi e di perdita e un'istanza o un movimento di ricomposizione e di conquista, tra una “recognition of fragmentation” e un “desire to resolve or overcome this through the integrity of aesthetic form”».¹² Tuttavia, se ne distanzia per un più spiccato coinvolgimento con la Storia, con la «sfera pubblica dell'esistenza», con la dimensione politica e sociale degli eventi narrati.¹³

⁸ Cfr. GIACOMO RACCIS, “*Tempo di uccidere*”. Un antiromanzo allegorico, «ACME», LXV, 2, maggio-agosto 2012, pp. 133-155.

⁹ MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «allegoria», 63, 2011, p. 85.

¹⁰ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano: dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022, p. 4.

¹¹ Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 88.

¹² TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 59. Il riferimento interno alla citazione è a MORAG SCHIACH, *Reading the Modernist Novel: An Introduction*, in MORAG SCHIACH (a cura di), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 10.

¹³ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 60.

Il testo di Flaiano e quello di Romano offrono un commento “contropelo” dei pezzi di Storia italiana con cui si confrontano: un’Italia fondata sul lavoro ma nella quale il lavoro può rivelarsi fonte di morte per chi lo compie e per altri; l’inconscio razziale, se non razzista, di un paese che, dopo anni di razzismo istituzionale e praticato, si dichiara costituzionalmente antirazzista; la relazione complessa con l’esperienza coloniale e la sua memoria. In altre parole, questi due testi problematizzano e incrinano, da punti di vista e in modi diversi, il mito degli “italiani brava gente” e, per farlo, non possono che adottare i codici della crisi, i paradigmi e la sintassi del sogno e della visione, la prospettiva obliqua e profonda dell’inconscio.

L’ipotesi alla base di questo contributo, nato nell’ambito di una riflessione collettiva sugli “usi” del modernismo, è che l’estetica (e, viene il dubbio, l’etica) modernista diventi lo spazio, la forma, in cui fare i conti con gli anelli che non tengono dell’Italia formalmente uscita dal fascismo, dal colonialismo, dal razzismo; con ciò che non può essere detto altrimenti. Parafrasando Luca Somigli, è possibile chiedersi quale sia la posta in gioco per una lettura neomodernista di questi testi.¹⁴ Si tratta di una mera etichetta, di un puro problema tassonomico non soltanto futile ma anche non particolarmente difficile da risolvere? Cosa aggiungono alla nostra conoscenza l’uso o il rifiuto di una data categoria per classificare opere d’arte che, evidentemente, esistono al di fuori e al di là di quella categoria? Adottando una prospettiva funzionale nell’analisi del modernismo, attenta a ciò che il modernismo fa (o permette di fare) piuttosto che a ciò che esso è o non è, è possibile portare alla luce strati di significato inesplorati o rimasti a lungo sepolti e tracciare costellazioni fra opere che altrimenti resterebbero meteore, senza postulare alcun rapporto di filiazione diretta ma semmai prendendo atto di risonanze di intenti e atmosfere collettive.

I due testi selezionati mostrano come, accanto al neorealismo, si sviluppino altre estetiche negli stessi anni, che con il neorealismo condividono l’attenzione a eventi della sfera pubblica ma si collocano su punti diversi dello spettro “emotivo”. Leggere insieme due libri così eterogenei suggerisce come gli usi del modernismo fossero in molti casi non concordati ma incoraggiati da editori pur così ideologicamente divergenti come Longanesi ed Einaudi, accolti con freddezza o entusiasmo, e rimodulati nel tempo, come vedremo nel caso del testo di Romano. Senza che questa ipotesi voglia contestare la periodizzazione proposta da Toracca, che si riferisce a un’adozione più sistematica e diffusa della postura neomodernista in anni di rottura netta col neorealismo e di marcata sperimentazione, si potrebbero definire *Tempo di uccidere* e *Le metamorfosi* come casi di proto-neomodernismo, portando al parossismo e dunque facendo esplodere dall’interno le contraddizioni critiche implicite nella proposta.

¹⁴ Cfr. LUCA SOMIGLI, *Italy*, in PERICLES LEWIS (a cura di), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 75: «The question with which we might begin, then, is to ask precisely what is at stake for Italian literature in the appropriation of modernism».

2. TEMPO DI UCCIDERE

Il tenente narratore e protagonista di *Tempo di uccidere* è un uomo che si è perso. Inviato in Etiopia come parte del contingente fascista che conquisterà il paese nel '35-'36, dando vita all'impero, lo troviamo nell'incipit in congedo per malattia – motivo tra i più praticati nella letteratura modernista – per la cura di un dente.¹⁵ Non è il più grave né il più significativo dei malanni presenti all'interno del testo, che, com'è noto, segue la vicenda del tenente a partire dal primo incidente di percorso del camion su cui sta viaggiando, per proseguire con uno smarrimento nella boscaglia al di sotto di un altipiano, lo stupro di una donna etiope, Mariam, e il suo successivo omicidio, il delirio derivante dal terrore di aver contratto la lebbra a causa del contatto con Mariam, una serie di espedienti per nascondere il delitto, rinegoziare il senso di colpa e le relazioni con colleghi e abitanti del luogo ma, soprattutto, con sé stesso. A perdersi con il narratore e protagonista è anche chi legge: sin dall'inizio risulta difficile seguire la geografia angosciata e affannata, piena di domande e intoppi, inciampi, ritorni al punto di partenza, mappe che non portano a nulla, orologi fermi, scorciatoie impossedute (*La scorciatoia* era uno dei titoli proposti da Flaiano per il romanzo). Rispetto a questo disorientamento, il narratore omo-diegetico si pone in maniera antierica e vanamente creativa: «Non c'era forse nemmeno un sentiero e avrei dovuto inventarlo. Ma a che pro? Eppure m'era balenata l'idea di scendervi, tanto l'amore per le imprese inutili è radicato in me. Ch'io sia soltanto un perditempo? Comincio a sospettarlo».¹⁶

Il romanzo fa riferimento allo snodo cronologico cruciale nei rapporti fra colonizzatori italiani e colonizzati nel corno d'Africa, la guerra d'Etiopia (una guerra che nel romanzo è già pressoché finita, di cui rimangono i cadaveri), la costituzione dell'impero, il regio decreto-legge che pone fine al madamato, il rimpatrio dei soldati. Anche in virtù di queste atmosfere, fatte di pistole che non sparano o che si vorrebbe non avessero sparato, di vittorie invisibili, di strade interrotte e inutili, *Tempo di uccidere* è già stato ascritto alla temperie modernista da numerosi interpreti.¹⁷ Non sarà pertanto necessario fornire qui un'analisi puntuale di tutti gli elementi di risonanza con la suddetta temperie (per menzionarne solo alcuni: narratore inattendibile, focus sull'io e sull'inconscio, protagonista “inetto”, temporalità distorte). Rimandando a questi precedenti contributi, si

¹⁵ Cfr. a titolo esemplare, EMMA BOND, *Disrupted Narratives: Illness, Silence and Identity in Svevo, Pressburger and Morandini*, Legenda, Oxford 2017.

¹⁶ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, UTET, Torino 2006 (ed. or. Longanesi, Milano 1947), p. 13.

¹⁷ Basti citare: PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 188; SILVIA LUTZONI, *Tra modernismo e modernità: il cuore di tenebra di Ennio Flaiano*, in GUIDO BALDASSARRI et al. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi editore, Roma 2016; LUCIA RE, *Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)Realism*, «The Italianist», 37, 3, 2017, pp. 416-435, <doi.org/10.1080/02614340.2017.1407988> (u.c. 14.04.2026).

interverrà qui a proposito di un singolo aspetto del carattere modernista di *Tempo di uccidere*: la sua vocazione allegorica.¹⁸ Lucia Re pone in rilievo la parodia della *Commedia* che il testo rappresenta, riconducendolo dunque da una parte all'allegoresi medievale e, dall'altra, ad atmosfere postmoderne, per il carattere ironico.¹⁹ Giacomo Raccis, pur non adoperando la categoria di modernismo nella sua analisi del 2012 e pur contestandone l'applicazione nella "revisione" del suo saggio del 2021 («in linea con una tradizione romanzesca più ottocentesca che modernista, però, il finale concede al lettore l'appagamento di una soluzione che chiude definitivamente ogni ipotesi aperta lungo il percorso. O almeno così si convince chi racconta») insiste comunque su un'interpretazione allegorica del testo e su un'analisi dei suoi elementi di risonanza con la psicanalisi, avvicinandolo alle letture in senso modernista.²⁰

Chiara Mengozzi, dal canto suo, commenta così l'interpretazione di Raccis, che riprende quella di Bàrberi Squarotti:²¹

Infine, sarà necessario resistere alla "tentazione dell'allegoria" – che ancora affiora nelle pagine critiche (Raccis 150-53) – o meglio, per quanto possibile, alla tentazione dell'interpretazione nel senso attribuito al termine da Sontag, vale a dire un tipo di commento che implica l'assegnazione di un contenuto Y laddove la lettera del testo presenta X, come se il significato di un testo letterario risiedesse sempre altrove, per esempio in contenuti politici, etici, ideologici, pedagogici facilmente circoscrivibili.²²

Se una lettura ideologica o a chiave è ciò da cui Mengozzi vuole comprensibilmente mettere in guardia, l'allegoresi che il testo propone è marcatamente del tipo descritto da

¹⁸ Sul legame fra modernismo e allegorismo, si vedano le seguenti parole di Raffaele Donnarumma: «Se il simbolismo è una poetica dell'identico e del dissolversi delle particolarità nel Tutto, oltre il tempo, l'allegoria si presta al modernismo perché è una poetica della distanza che non può essere colmata, della ricerca mentale e della storia» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA [a cura di], *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, p. 33).

¹⁹ LUCIA RE, *Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)Realism*, cit.

²⁰ GIACOMO RACCIS, *Rileggere "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano*, «La balena bianca», 26 marzo 2021, <www.labalenabianca.com/2021/03/26/rileggere-tempo-di-uccidere-ennio-flaiano/> (u.c. 13.04.2026). Cfr. anche GIACOMO RACCIS, *"Tempo di uccidere". Un antiromanzo allegorico*, cit. L'intervento sul testo del 2012 è consistente e risente delle nuove sensibilità maturate nella ricezione del testo flaianeo nell'intervallo trascorso, non soltanto in relazione alla memoria coloniale ma anche, per esempio, alla dinamica tra il tenente e Mariam.

²¹ Cfr. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Un romanzo esemplare*, in *"Tempo di uccidere"*, Atti del convegno nazionale, Pescara 27-28 maggio 1994, EDIARS, Pescara 1994, pp. 7-12.

²² CHIARA MENGOZZI, *Lo sguardo e la colpa: "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano e la dialettica servo-signore alla prova del colonialismo*, «MLN», 131, gennaio 2016, p. 177.

Luperini nel suo *L'allegoria del moderno*, dunque non “a chiave” ma radicata e attiva solo nel dominio della Storia, “situata”, a differenza del simbolo.²³

Una lettura allegorica in senso neomodernista appare ulteriormente legittimata dalla scrittura di Flaiano stesso. Come è noto, *Tempo di uccidere* finzionalizza il diario tenuto da Flaiano nel periodo della sua permanenza da militare in Etiopia. È in questo diario che si trova un appunto utile per comprendere la portata allegorica, ma anche la cornice freudiana, di tutto il romanzo: «Influenza delle canzonette sull'arruolamento coloniale. Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale».²⁴ Già uno dei primi recensori, Giacomo Debenedetti, sottolineava le presenze freudiane nel testo, l'enfasi sull'inconscio, sebbene senza che questo si traducesse in una riflessione sulla dimensione storica dei riferimenti al colonialismo, anche perché si trattava di un passato recente ed evidentemente non ancora processato.²⁵ Il breve passo citato, invece, non soltanto legittima la lettura allegorica della trama “sessuale” del romanzo (per cui Mariam, la donna molestata e poi uccisa involontariamente dal tenente, nonché responsabile della sua malattia, può agevolmente *significare* metonimicamente e allegoricamente l'Etiopia). Ne corrobora anche l'interpretazione in senso neomodernista, ovvero con un focus sulla dimensione pubblica, sulla Storia. In altre parole, l'attrazione e violenza, con conseguente colpa, di cui il tenente porta il peso, fin quasi a negarle, non agiscono solo nei confronti di e contro una donna ma verso la geografia che le si associa, senza contare il possibile riferimento velato alla pratica del madamato, visibile nella menzione delle canzonette (una per tutte: *Faccetta nera*). Il legame allegorico fra colonialismo e contagio è esplicitato chiaramente, in un passo molto noto, dal medico che il tenente consulta:

«Ma lei si tenga al vago. Un buon scrittore non precisa mai». Risposi che tale era la mia intenzione. Avevo la gola secca e appena vedevo il sentiero. «Quindi» seguitò «lasci la malattia del suo personaggio (e ancora una volta calcò le parole) all'intelligenza del lettore. Tenga presente che la lebbra, per manifestarsi, richiede a volte dieci o vent'anni». [...]

²³ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Palumbo, Palermo 1990. A proposito della matrice benjaminiana di questa lettura e del suo ancoraggio alla Storia, si veda a titolo esemplare il seguente passo tratto da *Origine del dramma barocco tedesco* e citato anche da Luperini (p. 45): «Sotto la decisiva categoria del tempo [...] è possibile cogliere in profondità e con una formula il rapporto tra simbolo e allegoria. Mentre nel simbolo, con la trasformazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo» (WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova edizione italiana a cura di Alice Barale, prefazione di Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 228).

²⁴ ENNIO FLAIANO, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2020, edizione elettronica.

²⁵ Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Flaiano ha tentato di combinare un cruciverba*, «L'Unità», 15 agosto 1947, p. 3.

Fece un gesto desolato e disse che l'imperialismo, come la lebbra, si cura con la morte.²⁶

Passaggi espliciti (e densamente metaletterari) come questo, oltre alla scena dell'incontro con Mariam e ai vari momenti di contatto con Johannes ed Elias, sono stati alla base della riscoperta postcoloniale di *Tempo di uccidere*. Le parole appena citate se, da una parte, tenderebbero a legittimare persino una lettura allegorica a chiave, scoperta, non enigmatica e dunque non modernista, del romanzo, dall'altra non soltanto evocano e promuovono il ruolo attivo del lettore ma anche un ulteriore livello dell'allegoria storica: il riferimento al tempo necessario perché la malattia possa essere riconosciuta. Nello schema allegorico delineato dal testo, in cui il colonialismo è ciò di cui il personaggio è ammalato, emerge la profezia di una mancata o solo tardiva agnizione, che può farsi coincidere con la lenta presa di coscienza e responsabilità collettiva relativa ai crimini del colonialismo italiano. Questo passo prefigura anche la fortuna del libro, la rallentata consapevolezza da parte dei lettori e critici della dimensione "diagnostica" del testo in relazione al colonialismo. Di questo è indicativo l'oblio nel quale il romanzo cade per anni (con risalite, che coincidono per esempio con l'adattamento cinematografico realizzato da Giuliano Montaldo nel 1989), fino ai Duemila, nei quali il testo viene riscoperto, riattivato e "riscritto" da opere come *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi che vi si pongono in contrappunto.²⁷

All'interno dello stesso episodio si trova un altro brano, di poco precedente, nel quale è Flaiano stesso a usare la nozione di allegoria, per negarne la possibilità. È ancora il dottore a parlare, a proposito della trama del racconto che il tenente finge di voler scrivere, per dissimulare la propria malattia, di un ingegnere contagiato da «un'indigena»:

«Quindi», concluse, «il suo ingegnere vivrà a lungo in questa terra promessa. Non avendo saputo rinunciare all'ospitalità indigena per una notte, l'accetterà suo malgrado per sempre». Poi continuò sorridendo: «A meno che il suo ingegnere non si decida a seguire un vecchio rito indigeno». Mi assalì una sciocca speranza e, troppo in fretta, chiesi: «Quale?». «Ecco», rispose «il suo ingegnere dovrebbe bagnarsi ogni anno con il sangue di un neonato. Una perfetta allegoria, che risolverebbe positivamente il suo racconto».²⁸

La perfetta allegoria di cui parla il dottore non è possibile all'interno del testo di Flaiano. Non è il destino che Flaiano ha scelto per il suo antieroe. Una soluzione facile non è ciò

²⁶ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 168-169.

²⁷ Cfr. GIULIANO MONTALDO (regia di), *Tempo di uccidere*, Ellepi-Italfrance, 1989; LUCA PERRETTI, «Purché ne salvi lo spirito». «*Tempo di uccidere*», *Made and Unmade Films*, «Annali d'italianistica», 41, 2023, pp. 269-286; GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007.

²⁸ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 166.

a cui autore e narratore sono interessati. Inoltre, il bilancio di questa storia senza redenzione non sarà positivo.²⁹ Ciò che Flaiano sembra proporre in questo passaggio così intensamente metaletterario è, da una parte, l'impraticabilità, l'impossibilità, la non percorribilità della perfetta allegoria e, dall'altra, l'opzione per l'allegoria moderna e modernista, quella che non risolve né concilia, ma semmai genera più enigmi, problematizza ulteriormente, senza far mai crollare la tensione verso la Storia. Il personaggio sgradevole e irrisolto del tenente, anche nel suo ruolo di narratore, con le numerose varianti che costruisce della sua storia, genera quel clima di opacità formale, inaffidabilità e disorientamento che è il corrispettivo dello smarrimento morale dei soggetti implicati nella storia dell'Italia fascista, coloniale e postfascista. Questo testo, che incrina il monopolio narrativo neorealista dell'immediato dopoguerra, non è tuttavia isolato, come vedremo attraverso l'analisi de *Le metamorfosi*.

3. LE METAMORFOSI

Se per *Tempo di uccidere* una interpretazione in senso modernista era già stata proposta dagli autori citati sopra, *Le metamorfosi* di Lalla Romano richiedono in prima istanza una ricostruzione dei suoi tratti modernisti, tutt'altro che ovvi, a cui faccia seguito un ulteriore passaggio in senso neomodernista. In questo testo anomalo, ben più frammentario di *Tempo di uccidere* e privo di una trama unitaria, non è il colonialismo a essere affrontato attraverso strategie moderniste o neomoderniste, ma irrisolte questioni razziali, terrori bellici, la violenza del lavoro. Il libro esce nel 1951 come seconda pubblicazione nella collana einaudiana dei «Gettoni», fortemente voluta da Elio Vittorini come spazio per brevi narrazioni che potessero «rinfrescare» il panorama letterario italiano. Come nel caso di *Tempo di uccidere*, che aveva immediatamente ricevuto il plauso «istituzionale» attraverso il Premio Strega, anche *Le metamorfosi* gode pertanto all'inizio di una legittimazione da parte della cultura egemonica del momento ma finisce poi con l'essere marginalizzato, non soltanto all'interno del canone della letteratura italiana ma anche, significativamente, nell'ambito della produzione di Romano, nonostante le riedizioni cui si accennerà a breve.

Sin dal titolo il libro evoca atmosfere moderniste, attraverso il rimando a *Le metamorfosi* di Kafka. Tuttavia, Romano, nella prefazione all'edizione del 1967 – un'edizione che introduce significative modifiche –, prende parzialmente le distanze dal modello kafkiano, menzionando tuttavia il racconto *Il ponte* come fonte di ispirazione per il frammento *Il palo* contenuto nelle sue *Metamorfosi*.³⁰ Piuttosto, Romano opta per una filiazione da Ovidio e dalle fiabe dei Grimm e dichiara che la nozione di metamorfosi, già

²⁹ Cfr. FRANCO BALDASSO, *Against Redemption: Democracy, Memory, and Literature in Postfascist Italy*, Fordham University Press, New York 2023, pp. 118-25.

³⁰ LALLA ROMANO, *Opere*, a cura di Cesare Segre, 2 voll., Mondadori, Milano 1991, vol. I, pp. 1050-1051.

nell'infanzia, la affascinava e spaventava al contempo. Attraverso questo canale, Romano ricollega il proprio testo alla mitografia, un'altra fonte di ispirazione e interesse per gli autori modernisti.³¹ È importante ricordare come, fino alla data di pubblicazione delle *Metamorfosi*, Romano avesse scritto soltanto poesia e come la transizione alla prosa fosse il risultato di un'esperienza fondante, la traduzione dei *Trois Contes* di Flaubert, testi in cui il reale si mischia al sovrannaturale e in cui la forma condensata del racconto posto all'interno di un "macrotesto" genera tensione tra unità e frammento. Inoltre, fra le fonti che esercitano un'influenza sulla scrittura di Romano, troviamo le opere, la pratica artistica e le letture dell'amico e sodale Cesare Pavese, che per la pubblicazione del testo si impegna, salvo poi non vederne la pubblicazione.³²

Le metamorfosi sono, di fatto, una raccolta di sogni, raccontati in prosa, in prima persona, in forma breve, spesso per forza di cose allegorici, sognati dall'autrice e da altri personaggi. Si tratta dunque di una collezione di brevi o brevissimi frammenti, molto interessante sul piano formale, che l'autrice ripubblicò nel 1967, come accennato, in un'edizione diversa, e poi ancora nel 1983, nella versione originale, con prefazioni (1967 e 1983) a corredo. L'edizione del '67 aggiunge qualche sogno e li raggruppa in sezioni dotate di un titolo, oltre ad attribuire ogni sogno a un personaggio. Si tratta dunque di un intervento volto ad attenuare alcuni degli aspetti più destabilizzanti del testo, rendendolo più accessibile. Un intervento, dunque, antimodernista, cancellato, come si è detto, dalla terza edizione, che riporta il testo alla sua opaca forma originale, nella quale solo i singoli sogni sono dotati di un titolo e la divisione in parti, marcate da sparse epigrafi non attribuite, riproduce nel lettore quello stesso disorientamento prodotto dalle prime pagine di *Tempo di uccidere*.

Nell'*Avvertenza* all'edizione del '67, che è fondamentale per comprendere molti aspetti di questo enigmatico testo, l'autrice così commenta la dimensione formale del nuovo macrotesto:

La nuova presentazione raggruppa i sogni secondo una tematica. I titoli delle varie parti o capitoli sono puramente indicativi, ipotetici, data la polivalenza del contenuto del sogno. Possono suggerire una nuova traccia di romanzo: nel senso di una strutturazione. [...] *Le metamorfosi* non sono un romanzo psicologico, nemmeno virtuale. Sono un romanzo biologico per un verso, metafisico (diciamo) per l'altro. [...] L'unità, vale a dire la continuità e il ritmo di un libro importano oltre che all'autore anche al lettore (ideale), però l'incontro primo e più impegnativo avviene sulla pagina. Sarà dunque utile richiamare l'idea dell'essenziale singolarità del sogno. Ogni sogno sta a sé, è un'isola.³³

³¹ Cfr. MICHAEL BELL, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

³² Cfr. ERICA BIAZZI, "Per un sincero affetto al tuo libro": edizione e commento del carteggio tra Natalia Ginzburg e Lalla Romano (1950-1986), tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Panizza, Università di Pavia, a.a. 2021-2022, pp. 16-20.

³³ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1051.

La tensione tra frammento e unità (con Dante, «ciò che per l'universo si squaderna | legato con amore in un volume», *Paradiso* 33) emerge in questo commento, se vogliamo didascalico, come qualcosa che nel '67, in un tentativo di avvicinamento a chi legge e di addomesticamento del testo, Romano tenta di comporre. Anche qui, come nei passi metaletterari di Flaiano, troviamo accenni al ruolo del lettore. L'oggetto letterario non identificato che questo testo presenta e rappresenta è ricondotto in più punti alla forma romanzo, tutto sommato più conservatrice o se non altro familiare. L'originalità formale che caratterizza il testo, soprattutto, come abbiamo visto, nella sua prima e terza edizione, agisce anche a livello microtestuale, per esempio sul piano della sintassi, tutta basata sul presente (e fortemente paratattica), che Novella Primo riconduce ai surrealisti, nonostante una certa presa di distanza nei confronti di questa temperie da parte dell'autrice stessa.³⁴

A partire da queste interpretazioni è possibile pensare di fare un passo avanti e osservare i modi in cui il testo, pur così apparentemente centrato sull'inconscio dei diversi sognatori, si apra alla sfera pubblica e affronti, in particolare, questioni storiche e sociali ancora brucianti e irrisolte a quest'altezza storica che vanno, come si è detto, dall'inquietante spettro della violenza bellica, al ruolo del lavoro nella neonata repubblica democratica, al pensiero razziale, che si ritiene messo al bando dalla Costituzione ma che riemerge in forme perturbanti.³⁵ D'altronde, la portata collettiva di questi racconti era già stata percepita da Vittorini, che nel risvolto di copertina per la prima edizione scriveva:

Ma la sapienza di orefice acquistata scrivendo versi l'ha infine portata a disporre dei propri «sogni» nel modo in cui si dispone della realtà obbiettiva. «Sogni» chiama lei stessa le storie di questo suo libro: il primo che abbia scritto in prosa. E sono in effetti visioni liriche che ha ricomposto secondo le leggi della vita organica fornendole perciò d'un significato non puramente personale: cosa nuova nella letteratura d'ispirazione squisita anche oltre i limiti dell'italiana.³⁶

Romano stessa tornerà su questo aspetto nella *Notizia* che funge da prefazione all'edizione del 1983: «Ma quello che m'importa è un'altra cosa: è lo spiraglio che nei sogni si

³⁴ NOVELLA PRIMO, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel "Nuovo romanzo di figure" di Lalla Romano*, in MICHELE COMETA, ROBERTA COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 184-185; cfr. anche LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1048. Alessandra Trevisan ha riflettuto sulla materialità della scrittura di questo testo su frammenti di carta, evocando indirettamente un progetto modernista, in ALESSANDRA TREVISAN, «Cos'è la verità? La vita». *Le prose brevi di Lalla Romano, Milena Milani e Goliarda Sapienza*, «Mosaico», XIII, 173, 2018, pp. 16-22.

³⁵ Cfr. SILVANA PATRIARCA, *Il colore della repubblica. «Figli della guerra» e razzismo nell'Italia post-fascista*, Einaudi, Torino 2021.

³⁶ VITO CAMERANO, RAFFAELE CROVI, GIUSEPPE GRASSO (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Aragno, Torino 2007, p. 22.

apre verso un mondo impersonale, più o meno quello a cui alludono le epigrafi». ³⁷ Al fine di mostrare in che modo avvenga il passaggio dal personale al collettivo, dal privato al pubblico e, insomma, al dominio della Storia, sono stati qui selezionati sei frammenti (*Il mulletto*, *L'aviatore*, *Il lanciabombe*, *I negri*, *La maschera negra* e *La razza delle anime*) che affrontano le tre questioni menzionate sopra lasciando emergere come *Le metamorfosi*, lungi dall'essere soltanto un *divertissement* (concetto che pure Romano non rifiutava), esplori e discuta aree estremamente problematiche della società e dell'inconscio della nuova comunità uscita dalla guerra, dal fascismo e dalla Resistenza. ³⁸

Significativamente, *Il mulletto* e *L'aviatore* sono posti uno a fianco all'altro nella sequenza costruita da Romano (il montaggio, da parte di chi scrive e di chi legge, è d'altronde una questione cruciale nel processo di produzione del significato all'interno del macrotesto de *Le metamorfosi*). Il sogno raccontato in *Il mulletto* riguarda un mulo che, sfruttato senza pietà dagli abitanti del villaggio, rischia di morire ma è poi salvato, apparentemente, dall'intervento di un medico e di un farmacista. L'accento sulla fatica – in un paese che si è appena dato una Costituzione repubblicana fondata per l'appunto sul lavoro – è significativo: «Con grande zelo essi fanno andare al trotto il mulletto anche al ritorno. Con lo stesso zelo lo mettono subito dopo all'aratro e gli fanno fare sempre nuovi lavori. Essi intendono onorarlo in questo modo, ma il mulletto muore di fatica». ³⁹ L'intreccio retorico tra lavoro e onore è smascherato dalla nuda paratassi. Ancor più significativo è il passo seguente: «Il mulletto è guarito. Non ha più la gualdrappa. Gli abitanti del villaggio lo trattano affettuosamente, e lo fanno lavorare pochissimo, per quanto si veda che adesso sta proprio bene». ⁴⁰ Nel sogno, la relazione causa-effetto sembra essere alterata. Il mulletto, dopo le grandi fatiche sostenute, «sta proprio bene» *perché*, non *per quanto*, «lo fanno lavorare pochissimo», ma l'inconscio trasforma la consequenzialità logica asservendola alle regole del desiderio o del compromesso. Lo spettro di un lavoro che uccide e rispetto al quale la medicina migliore, checché ne dicano il dottore e il farmacista, sembra essere il riposo, turba i sonni della nuova Italia. ⁴¹

Al centro de *L'aviatore* è un sogno che riporta a galla perturbanti memorie di guerra, possiamo supporre la Seconda guerra mondiale:

Gli abitanti di un paese molto danneggiato dai bombardamenti sono in festa per la fine della guerra. Si sono raccolti nel teatro, che è scoperchiato: chiacchierano, si lanciano richiami dall'uno all'altro palco. [...] Viene annunciato qualcosa dal palcoscenico. L'aviatore che ha bombardato il paese parteciperà alla festa in segno di riconciliazione: dimostrerà così alla cittadinanza che egli non serba alcun

³⁷ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1054.

³⁸ Il sostantivo e l'aggettivo «negro» sono stati usati, dal dopoguerra fino agli anni Settanta, in maniera per così dire «neutra» e pressoché intercambiabile con «nero». Si veda TATIANA PETROVICH NJEGOSH, ANNA SCACCHI (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore*, ombre corte, Verona 2012.

³⁹ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 251.

⁴⁰ Ivi, p. 250.

⁴¹ *Ibidem*.

rancore. Vi è un momento di esitazione nella folla. Non pochi accetterebbero con entusiasmo anche questo, ma alcune donne gridano disperate: – No! No! – come se qualcuno volesse far loro violenza. Altri notano a voce alta che le donne hanno ancora i loro figli sotto le macerie. Tutti insorgono gridando.⁴²

La guerra è finita ma ha lasciato rovine, macerie, frammenti.⁴³ Ha scoperchiato il teatro. Il dopoguerra affretta la riconciliazione ma una pacificazione imposta dall'alto non può funzionare. Non a caso la voce che rifiuta la ricomposizione è femminile e corale. L'aviatore «tenta di rivolgersi verso il teatro come se volesse coprire tutto il vuoto lasciato dal tetto scoperchiato; le grida lo respingono continuamente».⁴⁴ Nessuna conciliazione è possibile a quest'altezza.

Il lanciabombe, che segue di poco, interiorizza il terrore atomico manifestandolo in forma di bomba inesplosa, di fronte alla quale si pongono i protagonisti del sogno. All'io che sogna e racconta basterebbe un passo falso per rendersi responsabile di una catastrofe. Il peso della violenza bellica, tutt'altro che scongiurata, incombe sulle spalle dell'individuo e della comunità che lo circonda: di fronte al prospetto di una bomba che può esplodere da un momento all'altro «Tutti sono colti da un terrore gelido che li paralizza completamente. Incapaci di compiere il minimo gesto, aspettano che io faccia qualche cosa».⁴⁵ Il frammento prosegue brevemente con immagini ancora più visionarie, prima di chiudersi senza che la bomba sia scoppiata.

Lavoro e spettri bellici emergono nell'immaginario sommerso come aree di tensione ma sono le costruzioni della razza l'ambito nel quale la portata neomodernista delle *Metamorfosi* si manifesta a pieno. Se già in *L'aviatore* era presente un sottile, quasi impercettibile, richiamo all'immaginario razziale («C'è anche un gruppo di ragazze inglesi del servizio ausiliario. [...] La gente le ammira come rappresentanti di una razza superiore»),⁴⁶ nei tre frammenti che verranno ora discussi esso viene messo al centro sin dal titolo, dalla consueta funzione didascalica. La sottosezione all'interno della quale si colloca *I negri* è introdotta da uno degli usuali esergbi: «Da incontri di razze nascono le migliori danze».⁴⁷ Il frammento – il sogno – si apre su un'atmosfera rilassata, che tuttavia è subito turbata dall'emersione del consueto perturbante:

Sto riposando seduto su una sedia a braccioli. Viene a salutarmi un uomo con la moglie che porta in braccio un bambino. Il bambino dimostra molto interesse per me, mi sorride. Sto per fargli una carezza, e la madre si china su di me per avvicinarlo. Lo guardo meglio e vedo che è un piccolo mostro. La sua testa

⁴² Ivi, p. 251.

⁴³ Sul legame tra macerie e allegoria, si veda JONAH SIEGEL, *Material Inspirations: The Interests of the Art Object in the Nineteenth Century and After*, Oxford University Press, Oxford 2020, p. 233.

⁴⁴ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 251.

⁴⁵ Ivi, p. 257.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 264.

sembra un palloncino gonfiato: è di un colore grigio-scuro, la bocca e gli occhi formano dei buchi che la trapassano fino alla nuca. [...] Chiedo ai genitori di che paese siano. Mi rispondono sorridendo che non lo indovinerò mai. Hanno la testa rotonda, sono di color bruno giallastro. Penso all'Etiopia. Mi dicono divertiti: – Più giù! Più giù! – Improvvisamente capisco che vengono dalla Liberia. Mi trovo nella loro casa di campagna, una grande fattoria: sono il loro intendente.⁴⁸

Il racconto prosegue con la visita di due colonnelli europei alla tenuta, ringraziati per aver salvato la Liberia, ma basta solo il brano citato per sviluppare una serie di considerazioni relative alla riemersione, ancora una volta in forma letteraria, criptata e opaca, dell'inconscio razziale del dopoguerra.⁴⁹ Il topos dell'Africa produttrice di mostri; l'infantilizzazione del continente; una negoziazione continua della linea del colore ben oltre i limiti di un supposto realismo cromatico; la menzione dell'Etiopia, non scontata in quegli anni, e poi quella singolare della Liberia intuita; l'io sognante funzionario a servizio presso la famiglia liberiana: tutto ciò fa sì che questo frammento (nella sua dimensione transnazionale) possa essere interpretato in senso neomodernista e allegorico. Gli elementi di questo sogno – e di altri – non sono simboli metastorici (sebbene simbolista sia anche una delle ispirazioni, Rimbaud) ma allegorie ancorate alla dimensione del tempo umano.⁵⁰ Ancora una volta, una tale lettura ci permette di cogliere qualcosa che, nella ricezione del testo, non ha ricevuto attenzione ed è stato marginalizzato. I frammenti *La maschera negra* e *La razza delle anime* presentano forme diverse, meno esplicitamente coinvolte con la Storia ma altrettanto interessanti.

Il primo esprime un io sognante femminile e materno, introdotto dall'epigrafe «Non si torna due volte nel seno della madre»:

Sento muovere nel corridoio: penso che mio figlio stia uscendo e corro a vedere se è in ordine. Mi accorgo subito che è più alto del solito. Ha uno splendido costume. Sulla faccia la maschera di un negro e indossa una uniforme da generale negro: giacca nera con spalline d'oro e cheppì con filettature rosse e oro. Sotto ha i soliti calzoncini grigi. Gli dico che è magnifico, che venga a farsi ammirare anche dal papà, ma lui mi sfugge, infila le scale buie.⁵¹

In questo caso la maschera (poi dismessa) sembra quasi un esotico gioco infantile e tuttavia viene da chiedersi perché emerga nella sua dimensione militare e con l'accessorio

⁴⁸ Ivi, p. 265.

⁴⁹ Un paradigma molto proficuo per leggere queste riemersioni è quello rappresentato dai Trauma Studies. Per un esempio in ambito italiano, si veda TIZIANA DE ROGATIS, KATRIN WEHLING-GIORGI (a cura di), *Trauma Narratives in Italian Transnational Women's Writing*, Sapienza Università Editrice, Roma 2022.

⁵⁰ Cfr. LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1050, e RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 32: «Se dunque esiste una continuazione modernista entro il simbolismo, essa andrà cercata o nello sregolamento riordinato da Rimbaud, o negli squarci aperti dal *Coup de dè*».

⁵¹ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 335.

ulteriore del chepì, con le sue origini austriache ma anche francesi, legate al dominio coloniale dell'Algeria.

Infine *La razza delle anime* iscrive la dinamica razziale nuovamente sul corpo dell'io sognante:

Sono a Perugia. La città è deserta con finestre e porte sbarrate. Due lunghe file di gente salgono dalle due imboccature della piazza, si riuniscono in un solo corteo e attraversano tutta la città. Sono uomini di tutte le razze. Hanno la faccia nettamente divisa dalla fronte al mento: una metà di colore chiaro, l'altra nera o grigia. Soltanto alcuni sovrastano con la loro statura la folla ed hanno la faccia interamente bianca. Io sono di questi.⁵²

Il sogno prosegue brevemente con ulteriori immagini di separazione, in questo universo puramente visivo e quasi apocalittico (il frammento è introdotto dall'esergo «Dopo la fine avrà luogo il giudizio, o un nuovo principio»)⁵³ nel quale chi dice "io" si colloca tra i bianchi e tra chi è dotato di una statura superiore. Il fattore distintivo in questo oltremondo perugini è dato dalla razza, una categoria che in quegli anni viene bandita dal discorso pubblico ma rimane fortemente presente nell'inconscio.

Non tutti i frammenti de *Le metamorfosi* manifestano queste riemersioni. Si farebbe un pessimo servizio al libro – e anche a questa sua dimensione neomodernista – dandone una simile rappresentazione. Tuttavia, sono proprio questi fenomeni microtestuali a suggerire come l'immaginario razziale e quello bellico, oltre allo spettro delle morti sul lavoro, sopravvivano anche nel nuovo clima di entusiasmo operoso, democratico e antirazzista del dopoguerra.

4. CONCLUSIONI

Tempo di uccidere e *Le metamorfosi* riattivano, all'altezza degli anni Quaranta e Cinquanta, stilemi e caratteristiche del modernismo per affrontare questioni problematiche nell'Italia del dopoguerra. Ciò suggerisce non soltanto una "fuga" dal (o rifiuto del) neorealismo, ma la più o meno consapevole costruzione di un'alternativa, in parte prefigurata dal "realismo obliquo" che Michela Rossi Sebastiano descrive con riferimento agli anni Trenta.⁵⁴ A loro volta, testi come *Tempo di uccidere* e *Le metamorfosi*, in virtù della forte tensione con la Storia da cui sono animati, anticipano la stagione del romanzo neomodernista tracciata da Toracca. Sebbene i due testi analizzati non sembrino fungere da base riconosciuta per il romanzo neomodernista successivo, nel personaggio ipertrofico e compromesso di Gerolamo Aspri, protagonista di *Corporale* di Volponi (1974), nella sua

⁵² Ivi, p. 361.

⁵³ Ivi, p. 360.

⁵⁴ Si veda MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palermo, Palumbo 2023.

colpa, nelle sue malattie, nella sua perdizione e continua dislocazione (ma è solo un esempio) rinveniamo molte delle caratteristiche del tenente di Flaiano e del comune archetipo sveviano. Il genere peculiare delle prose di Romano rende più difficile individuare parentele e risonanze. Ancora, a partire dall'analisi condotta qui, è possibile chiedersi quali altri "usi" del modernismo emergano nella transizione storica del primo decennio post-bellico. Infine, si può avviare una lettura contrappuntistica dall'interno del neorealismo, che ne esplori le crepe ideologiche e formali. La posta in gioco è ancora una volta comprendere cosa sia in ballo nella tensione tra «vendemmia» e «digiuno», tra parola e silenzio.

BIBLIOGRAFIA

- FRANCO BALDASSO, *Against Redemption: Democracy, Memory, and Literature in Postfascist Italy*, Fordham University Press, New York 2023.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Un romanzo esemplare*, in "Tempo di uccidere", Atti del convegno nazionale, Pescara 27-28 maggio 1994, EDIARS, Pescara 1994, pp. 7-12.
- GUIDO BARTOLINI, *Three Modalities of the Italian Memory of Fascism: "Cronache di poveri amanti", "La casa in collina", "Tempo di uccidere", and the Issue of Responsibility*, «Italian Culture», 42, 2, 2024, pp. 131-155, <doi.org/10.1080/01614622.2024.2429217> (u.c. 14.04.2026).
- MICHAEL BELL, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova edizione italiana a cura di Alice Barale, prefazione di Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018.
- ERICA BIAZZI, "Per un sincero affetto al tuo libro": edizione e commento del carteggio tra Natalia Ginzburg e Lalla Romano (1950-1986), tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Panizza, Università di Pavia, a.a. 2021-2022.
- EMMA BOND, *Disrupted Narratives: Illness, Silence and Identity in Svevo, Pressburger and Morandini*, Legenda, Oxford 2017.
- VITO CAMERANO, RAFFAELE CROVI, GIUSEPPE GRASSO (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Aragno, Torino 2007.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Flaiano ha tentato di combinare un cruciverba*, «L'Unità», 15 agosto 1947, p. 3.
- TIZIANA DE ROGATIS, KATRIN WEHLING-GIORGI (a cura di), *Trauma Narratives in Italian Transnational Women's Writing*, Sapienza Università Editrice, Roma 2022.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.
- JED ESTY, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, UTET, Torino 2006 (ed. or. Longanesi, Milano 1947).
- ID., *L'occhiale indiscreto*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2019.
- ID., *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2020, edizione elettronica.

- DAVID FORGACS E STEPHEN GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007.
- FRANCO FORTINI, *Dieci inverni, 1947-1957: contributi ad un discorso socialista*, a cura di Sabatino Peluso, Quodlibet, Macerata 2018.
- ROBERT GENTER, *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.
- GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007.
- NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere*, a cura di Cesare Garboli, 2 voll., Mondadori, Milano 1986-1987, vol. I.
- CHARLES L. LEAVITT IV, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto 2020.
- ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Palumbo, Palermo 1990.
- SILVIA LUTZONI, *Tra modernismo e modernità: il cuore di tenebra di Ennio Flaiano*, in GUIDO BALDASSARRI et al. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi editore, Roma 2016.
- MARINA MACKAY, *Modernism and World War II*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- CHIARA MENGOLZI, *Lo sguardo e la colpa: "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano e la dialettica servosignore alla prova del colonialismo*, «MLN», 131, gennaio 2016, pp. 174-195.
- GIOVANNI MIGLIANTI, *Italian Holocaust Literature and the Paradox of Affect*, «Journal of War and Culture Studies», 13, 2, 2020, pp. 179-195.
- GIULIANO MONTALDO (regia di), *Tempo di uccidere*, Ellepi-Italfrance, 1989.
- SILVANA PATRIARCA, *Il colore della repubblica. «Figli della guerra» e razzismo nell'Italia postfascista*, Einaudi, Torino 2021.
- PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- LUCA PERETTI, *"Purché ne salvi lo spirito". "Tempo di uccidere", Made and Unmade Films*, «Annali d'italianistica», 41, 2023, pp. 269-286.
- TATIANA PETROVICH NJEGOSH, ANNA SCACCHI (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore, ombre corte*, Verona 2012.
- NOVELLA PRIMO, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel "Nuovo romanzo di figure" di Lalla Romano*, in MICHELE COMETA, ROBERTA COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 181-204.
- GIACOMO RACCIS, *"Tempo di uccidere". Un antiromanzo allegorico*, «ACME», LXV, 2, maggio-agosto 2012, pp. 133-155.
- ID., *Rileggere "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano*, «La balena bianca», 26 marzo 2021, <www.la-balenabianca.com/2021/03/26/rileggere-tempo-di-uccidere-ennio-flaiano/> (u.c. 13.04.2026).
- LUCIA RE, *Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)Realism*, «The Italianist», 37, 3, 2017, pp. 416-435, <doi.org/10.1080/02614340.2017.1407988> (u.c. 14.04.2026).
- LALLA ROMANO, *Opere*, a cura di Cesare Segre, 2 voll., Mondadori, Milano 1991, vol. I.
- MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palermo, Palumbo 2023.

Erica Bellia
«UNA PERFETTA ALLEGORIA»?

- MORAG SCHIACH, *Reading the Modernist Novel: An Introduction*, in MORAG SCHIACH (a cura di), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 1-14.
- JONAH SIEGEL, *Material Inspirations: The Interests of the Art Object in the Nineteenth Century and After*, Oxford University Press, Oxford 2020.
- PAOLO SODDU, *L'Italia del dopoguerra. 1947-1953: una democrazia precaria*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- LUCA SOMIGLI, *Italy*, in PERICLES LEWIS (a cura di), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 75-93.
- TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «allegoria», 63, 2011, pp. 83-91.
- ALESSANDRA TREVISAN, «Cos'è la verità? La vita». *Le prose brevi di Lalla Romano*, Milena Milani e Goliarda Sapienza, «Mosaico», XIII, 173, 2018, pp. 16-22.



Share alike 4.0 International License

FIABA, VIOLENZA, VERITÀ.
ATTORNO A *UNA QUESTIONE PRIVATA*

Giorgio Fontana

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3252-2757>

ABSTRACT IT

In questo saggio leggo *Una questione privata* di Beppe Fenoglio attraverso le categorie della fiaba, della violenza e della verità. L'aspetto fiabesco del romanzo viene approfondito rilevando come Fenoglio crei con naturalezza suggestioni fantastiche partendo dal realismo più rigoroso – una delle ragioni cruciali del suo fascino. In seguito mi concentro sulle due forme di violenza presenti nel testo: quella armata, la cui rappresentazione non edulcorata concorre a dare uno sfondo morale per la vicenda di Milton, e quella sentimentale che lo affligge attraverso la gelosia e il delirio amoroso (per i quali trovo utile applicare la lezione proustiana, delineando un paragone con Swann). Infine mi domando di che genere sia la verità che Milton cerca: se abbia una valenza metafisica o se la sua *quête* si limiti a un'avventura personale.

PAROLE CHIAVE

Fenoglio; *Una questione privata*; Resistenza; Fiaba; Violenza; Verità.

TITLE

Fairy-tale, Violence, Truth. About *Una questione privata*

ABSTRACT ENG

The essay proposes a reading of Beppe Fenoglio's *Una questione privata* through the categories of fairy tale, violence and truth. The fairy-tale aspect of the novel is explored by noting how Fenoglio naturally creates fantastic suggestions from the strictest realism – one of the crucial reasons for his appeal. I then focus on the two forms of violence present in the text: the armed one, whose unadulterated representation contributes to providing a moral backdrop for Milton's affair, and the sentimental one that afflicts him through jealousy and amorous delirium (for which I find it useful to apply Proust's lesson, outlining a comparison with Swann). Finally, I wonder what kind of truth Milton seeks: whether it has metaphysical significance or whether his *quête* is limited to a personal adventure.

KEYWORDS

Fenoglio; *Una questione privata*; Resistance; Fairy-tale; Violence; Truth.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giorgio Fontana (1981) è scrittore, saggista e professore a contratto di Scrittura creativa. Ha pubblicato, fra gli altri, i romanzi *Morte di un uomo felice* (Sellerio 2014, Premio SuperCampiello) e *Prima di noi* (Sellerio 2020, Premio Mondello e Premio Bagutta) e la monografia *Kafka. Un mondo di verità* (Sellerio 2024).

1. FIABA

1.1. UN ALTRO ORDINE DI RAPPORTI

Iniziamo da un passo citato fin troppe volte, e che pure rivelerà qualche sottigliezza. Calvino ravvisa in *Una questione privata* un tocco ariostesco – la «folia amorosa e cavalleresca» – innestato sulla «Resistenza proprio com'era [...] con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia».¹

Furia davvero: di ritorno al comando di Treiso, seguendo a fatica il passo svelto di Milton, Ivan pensa che il compagno sia «impazzito o quasi».² È solo la prima occorrenza di molti brani simili:³ il romanzo è percorso da una febbre allucinatoria, benché resti ancorato alla fangosa realtà; in essa il «freddo» Milton lotta contro due fantasmi: Giorgio e Fulvia non compaiono mai nella linea narrativa del presente, esistono solo nei ricordi.⁴ Tale allontanamento ha una precisa ragione narrativa – concentrare il focus della storia sul conflitto interiore del protagonista, scatenando così al massimo il suo desiderio – che rende, come ha precisato Gabriele Pedullà, ancor più fruttuosa la similitudine con il *Furioso*. La novità di Ariosto sta infatti nel sovrapporre i vari fini e i vari desideri dei personaggi creando continuo scompiglio; e ciò vale anche per *Una questione privata*, dove «ogni erranza (ogni ricerca) minaccia costantemente di sconfinare nell'errore e di compromettere le sorti della guerra».⁵ E l'azione di Milton ha una pesante ricaduta collettiva, come risulta evidente nel celebre dodicesimo capitolo.

Bene. Ma se lo spunto di Calvino celasse qualcosa di più radicale? Pedullà aveva già suggerito che *Una questione privata* si nutre anche di elementi fantastici: «la scrittura

¹ ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a ID., *Il Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 2003, vol. I, p. 1202.

² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, a cura di Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2006-2014, p. 20. In questo articolo non mi soffermerò sulle questioni filologiche legate alle tre redazioni del testo. Per inquadrare il romanzo nel suo periodo di gestazione cfr. AGATA SCARSI, *Fenoglio in limine: "Una questione privata" e il laboratorio degli ultimi anni (1960-1962)*, «Quaderni del '900», XXIV, 2024, pp. 59-75.

³ Cfr. SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2018, pp. 147-148. Fenoglio «non può quindi aver dato al lessico afferente ai campi semantici del "furore" e della "pazzia" un'occorrenza così alta senza aver voluto suggerire un dialogo a distanza con il capolavoro ariostesco» (ivi, p. 148). Trovato è tornata sul tema in *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di "Una questione privata"*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023, pp. 1-22.

⁴ «Fulvia appare e vive soltanto nella memoria di Milton impegnato fino al collo nella guerra partigiana» (BEPPE FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Einaudi, Torino 2002, p. 133).

⁵ GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. XXVIII. Per la molteplicità dei rapporti con il *Furioso* cfr. SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto», cit., pp. 135-171 e ID., *Milton e la degradazione dell'eroe*, cit.

realistica del *novel* inclina progressivamente alle brumose suggestioni del *romance*»;⁶ e per Nicola Lagioia

Fenoglio usa i fenomeni atmosferici come Shakespeare quando evoca le streghe. [...] I partigiani stessi, quando discutono tra loro [...] usano una lingua che non è soltanto gergo [...] ma un codice segreto capace di ricordare a tutti loro che lì dove si trovano (comando di divisione o cascina o ponte minato) è al tempo stesso qualcosa'altro, l'Altrove a cui hanno avuto il coraggio di bussare, dentro cui hanno ora il privilegio di esistere, e dove, segretamente, si decidono le sorti del mondo. Insomma, oltre a essere un romanzo esistenziale, un'opera civile, un western, un romance, un racconto d'avventura, *Una questione privata* è un viaggio oltremontano.⁷

Sviluppiamo l'intuizione. La logica fiabesca che governa il libro non agisce soltanto in superficie: abbiamo un eroe alla ricerca di una principessa contro un antagonista tutto peculiare, attraverso una serie di prove e grazie all'aiuto di donatori (la vecchia che gli «offre» il sergente fascista). L'elusività della stessa Fulvia, oggetto di desiderio non interrogabile, è parte del metodo:

Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade. Si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella – o addirittura un punto immobile dal quale l'anima non partirà mai, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente. Di rado si va verso dove si vada, o anche solo verso che cosa si vada; perché non si può più sapere che cosa siano in realtà *l'Acqua Ballerina*, *la Mela canterina*, *l'Uccello che indovina*. È la parola a chiamare: l'astratta, colma parola, più forte di qualsiasi certezza.⁸

La ricerca infruttuosa tinge Fulvia di assoluto: se nei ricordi appare realisticamente ben delineata e non priva di difetti, nel presente è una «astratta, colma parola» che ottiene poteri quasi arcani, di vita e di morte: «a momenti mi ammazzi!».⁹

Ancora, se la fiaba «fa spreco di elementi narrativi e lussureggia di personaggi cui non è assegnato alcun compito»,¹⁰ anche in *Una questione privata* la trama centrale si disperde qui e là in rivoli secondari e digressioni che peraltro hanno, come vedremo, un ruolo decisivo per la riuscita «realistica» del romanzo. Persino la modificazione del ter-

⁶ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001, p. 129. E sulla scorta di un paragone con Poe: «a suo modo anche *Una questione privata* deve essere considerato una storia di fantasmi» (ivi, p. 127).

⁷ NICOLA LAGIOIA, *Una questione (non solo privata)*, «Tuttolibri», 19 febbraio 2022, pp. XII-XIII.

⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 17.

⁹ È interessante notare che delle ottantasette occorrenze di «Fulvia», ben sessantanove compaiono nei primi quattro capitoli. Dopo una lunga pausa la ragazza di nuovo è nominata solo verso la fine del sesto, quindi si dirada sempre di più per infittirsi di nuovo alla fine dell'undicesimo e nel tredicesimo capitolo. L'ossessione nominativa di Milton è insomma modulata in tre tempi.

¹⁰ STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, La Nuova Italia, Scandicci 1997, p. 15.

ritorio imposta dalla guerra può produrre «profonde analogie simboliche con gli spazi fiabeschi». ¹¹ E come la fiaba il libro offre forse non «una spiegazione generale della vita», ¹² ma senz'altro una sua costante interrogazione. Il racconto di folklore del resto non è una mera evasione dal mondo reale: con esso stringe anzi un rapporto complesso e dialettico, a cominciare dalla presenza di fattori spaventosi tutt'altro cheedulcorati, o dalla variabilità stessa dell'elemento fantastico: «nella fiaba una noce può inverosimilmente contenere una legione di soldati [...] o verosimilmente costituire il misero pasto di un eroe perseguitato dall'indigenza». ¹³

Infine, *Una questione privata* conserva della fiaba lo scopo ultimo: «la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro, perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra». ¹⁴

Ciò detto, *Una questione privata* resta un romanzo contemporaneo e non un racconto fiabesco (né un poema cavalleresco) sia per l'assillante esplorazione psicologica del protagonista sia per il violento naturalismo di base. La materia della Langa – il fango, le erte, il freddo, la pioggia – tocca Milton senza tonalità acquerellate. ¹⁵ Inoltre, rispetto alla mancanza di finalità e alla debolezza della causalità tipiche del racconto di folklore, ¹⁶ qui lo scopo della ricerca è chiaro fin dall'inizio, e i nessi causali sono rispettati.

La parola *fiaba* non è dunque una chiave che apre tutte le porte del testo fenogliano; non possiamo scambiare il fascino del concetto con il suo effettivo valore interpretativo. Milton non è Orlando né Pollicino. Eppure il fascino di *Una questione privata* è dovuto anche al composto di romanticismo patologico del protagonista, rigore realistico ed elemento fantastico; dove quest'ultimo – per quanto trasfigurato ed elusivo – è importante quanto gli altri.

Perché questo cerca Milton: *un altro ordine di rapporti*, dove pubblico e privato possano coesistere; l'amore del sogno e insieme la giustizia terrena – il *vissero per sempre felici e contenti*, quella redenzione universale, quasi una sovrabbondanza di gioia, che promet-

¹¹ Ivi, p. 88. Qui l'autore si riferisce all'esperienza di trincea della Prima guerra mondiale, ma lo spunto è cautamente generalizzabile.

¹² ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988, p. 38.

¹³ STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, cit., p. 2.

¹⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 34.

¹⁵ E che forse dovremmo sentire anche sul *nostro* corpo, se è vero com'è vero che «Le Langhe paiono non assimilarsi per via culturale, visivo-contemplativa, ma per via fisica» (VERONICA PESCE, «Nel ghiaccio e nella tenebra». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015). Più in generale, Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker invitano gli storici a non privarsi «di una molteplicità di conoscenze di cui potrebbero usufruire. [...] Non si può che insistere sull'aspetto assai istruttivo di un minimo di conoscenza concreta sugli strumenti della violenza: il contatto tattile con questi ultimi non è un esercizio storico superfluo» (*La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, introduzione e cura di Antonio Gibelli, Einaudi, Torino 2002, p. 8). Non voglio invitare i filologi a usare uno Sten: ma una camminata al freddo per le Langhe non è vana; un uso consapevole del corpo in questo caso completa realmente l'erudizione.

¹⁶ Cfr. STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, cit., pp. 17-39.

tono le fiabe. Il fatto che non riesca a edificare tale ordine (così come gli ideali dei partigiani scontarono una delusione a guerra finita) non lo rende meno autentico.

1.2. DUE AMORI

Scrivi Pedullà che Milton «fa la guerra partigiana per poter dire “Ti amo”». ¹⁷ Forse non solo, ma certo anche per questo. I partigiani del resto furono storicamente mossi da motivazioni diverse, al di là degli schemi ideologici; Claudio Pavone ha fra esse elencato:

insopportabilità di un mondo divenuto teatro di ferocia; ribellione contro i soprusi remoti e vicini, talvolta proprio contro quelli “piccoli”; istinto di autodifesa; desiderio di vendicare un congiunto caduto; spirito di avventura; amore del rischio e insieme non piena cognizione di esso; tradizioni familiari; antifascismo di vecchia o di nuova data; amor di patria; odio di classe. Queste motivazioni, di diverso spessore culturale, si intrecciano spesso l’una con l’altra, e il loro dispiegarsi in conseguenti comportamenti lo si può cogliere solo tenendo presente l’intero arco dell’esperienza resistenziale. ¹⁸

In tale intreccio possono spiccare, a seconda della rappresentazione che ne viene data, motivi di ordine politico o di ordine personale; e fra queste ultime anche elementi solo in apparenza volgari, ma che rivelano la sete di libertà che attraversava un’intera generazione.

Milton è un caso peculiare. In lui vive l’asciutto compimento del dovere, insofferente tanto alle battute dei compagni quanto (si può supporre) alla futura oleografia della Resistenza. È la visione «britannica» dell’esistenza: innanzitutto una forma di parsimonia e chiarezza linguistica dopo l’estenuante retorica del fascismo. ¹⁹ E tuttavia, fermandosi di fronte alla casa di Fulvia, Milton devia dalla «retta via» che si era imposto. Accennando sbadatamente alla possibilità che Giorgio e Fulvia abbiano avuto una relazione, la custode getta su Milton un incantesimo paragonabile alle peggiori maledizioni della tradizione popolare: ed «*essere incantati* significa mettersi al riparo dal mutamento storico e riuscire a dimenticarsi della realtà». ²⁰

Il fattore-fiaba qui agisce anche a livello materiale, poiché assistiamo a un’invasione del bisogno appunto privato in una materia eminentemente pubblica: un robusto egoismo, la pervicacia di desideri individuali tipici della fiaba – un soldo, una guarigione, la figlia

¹⁷ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 19.

¹⁸ CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Milano 1994, p. 31.

¹⁹ Chiodi rammenta come l’adolescente Fenoglio sognasse di essere un condottiero di Cromwell – desiderio sia morale sia letterario: «Fu così che la parola divenne per Fenoglio una cosa seria». (Cfr. PIETRO CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*, «La cultura», I, gennaio 1965, pp. 1-7. Vedi anche GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 20).

²⁰ STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, cit., p. 81.

del re ottenuta in sposa – si fa strada nell'edificio della moralità partigiana, erodendola dall'interno.

È una novità straordinaria. Fenoglio scriveva dopo un periodo in cui la Resistenza era stata intesa come soggetto in primo luogo politico, e dunque materia di memorialistica o celebrazione, non di narrativa: *Una questione privata* osa invece porre l'amore sopra la guerra partigiana e insieme, retroattivamente, restituire concretezza alla Resistenza stessa.

Tutto in quella lotta fu pagato a caro prezzo; tutti dovettero sacrificare affetti, vita o certezze; tutti furono chiamati a valutare il peso morale di quanto andavano affrontando. Il mero obbedire permeato di indifferenza o sadismo dei nazifascisti poteva sfociare solo nel nulla: lo stemma del teschio affisso ai berretti della X MAS. La lotta partigiana invece è immersa nella vita, e la vita è ricolma di desideri tenaci persino nella loro meschinità: anche il più rigido combattente non può cancellare le pulsioni, perché sono esse che lo rendono vivo e non un semplice ingranaggio all'interno del sistema-guerra.²¹ Di fatto, egli combatte per un mondo dove tali pulsioni non siano più secondarie.

Il commento di Ivan nel terzo capitolo è rivelatore: un «partigiano serio come Milton» perde la testa per una ragazza? Non è solo incredibile: è anche deleterio, poiché «tornare su queste cose fa più male che bene. Con la vita e il mestiere che facciamo si va in crisi come niente. Le cose di prima a dopo, a dopo!».²² Invece Milton dimostra come «le cose di prima» non siano mai del tutto rimandabili; e non lo erano fin da subito, anche senza le parole-incantesimo della custode. Proprio all'inizio, ricordando gli occhi di Fulvia e parlandone con il pensiero, le dice infatti di essere *sempre lo stesso* nonostante tutto quello che ha vissuto – uccisioni, paura di morire, risa, lacrime.²³

L'ammissione va intesa in senso radicale: l'investitura a partigiano ha cancellato tutto il passato con un nuovo battesimo, ma di fronte a lei e a lei soltanto il passato è pronto a resuscitare; è come se Milton avesse conservato intatta la propria personalità – insieme alla salvezza fisica e, aggiungerei, al suo vero nome – unicamente per consegnarla a Fulvia. È sempre lo stesso, lo studente innamorato di un tempo: la virilità acquisita con la nuda lotta è una maschera, tanto che le parole della custode lo passano «da parte a parte come un bambino nudo e inerme». ²⁴

Purtroppo il commento di Ivan ha anche un valore profetico, perché «le cose di prima» faranno a Milton molto più male che bene: ma è un rischio che desidera accogliere a

²¹ «Though his maniacal focus on Fulvia could be construed as nothing more than a boyish escape from his partisan obligations, it is instead a more radical form of resistance: his choice to dwell in his paradise lost is a refusal to participate in the dehumanizing machinery of war» (MEGAN CROGNALE, *Paradise Lost on the Hills above Alba: Nostalgia in Fenoglio's "Una questione privata"*, «Italia», XCII, 1, 2020, p. 53).

²² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 21.

²³ Cfr. *ivi*, p. 8.

²⁴ *Ivi*, p. 115.

braccia aperte. La sua caratteristica fondamentale è semmai l'estremismo, frutto di quella «follia» che, come vedremo, non è soltanto ariostesca ma anche proustiana.

1.3. PAESAGGIO CHIUSO

In *Una questione privata* i campanili battono le ore e marciano il riferimento geografico, ma più passa il tempo più Milton si confonde (anche perché nel nono capitolo il suo orologio da polso ha probabilmente rallentato durante la notte). Il tempo non meno dello spazio assume passo dopo passo una torsione fantastica, si liquefa per confondere il protagonista.

Nel quarto capitolo è il campanile di Mango a segnare le sei: Milton si è recato al paese dall'avamposto per parlare con Giorgio, che però è fuori. E qui comincia la descrizione della nebbia sulle colline, mai così sinistre: colline su cui gli era «toccato di farci l'ultima cosa immaginabile, la guerra. Aveva potuto sopportarlo fino a ieri, ma...». ²⁵ Ma oggi siamo già nel regno fiabesco dell'amore, governato da tutt'altre leggi, ancor meno immaginabili.

L'attesa è occupata da un flashback: è il 3 ottobre del 1942 e Fulvia parte per Torino, di cui Milton vuole significativamente «ignorare tutto». ²⁶ Non c'è storia oltre il profilo dei colli su cui si combatte, né deve esserci; la nebbia confonde e insieme segna un confine invalicabile: come nel folklore, il limite del mondo coincide con il limite del racconto. Torino è solo un nome.

Esaurito il ricordo, Milton scende per andare incontro all'amico-nemico: sente dei passi e il cuore gli latita in corpo, come già nell'incipit; arrivano i compagni ma Giorgio non c'è: probabilmente ha voluto rimanere solo e magari infilarsi a far colazione da qualche parte. Milton lo chiama, cammina verso il passo, ma invano.

Alla mensa, passando bruscamente dal discorso diretto a quello indiretto, il partigiano Sceriffo racconta della sera precedente, percossa un vento terribile; delle bestemmie del gruppo in viaggio e della notte che «nera come pece ma come animata, dava l'illusione ottica di tante voragini che continuamente si formassero». ²⁷ Hanno dormito in «una casupola abbandonata sul ciglio di un poggio proprio dirimpetto al bivio, a un tiro di sten dal suo crocchio di case già mute e spente e sprangate». ²⁸

Questi brevi riferimenti mostrano come il mondo della *Questione* sia pervaso da presenze sinistre che giungono direttamente dalla tradizione contadina – uno sfondo che non ha nulla del gotico d'accatto, bensì è del tutto coerente con il paesaggio storico. ²⁹

²⁵ Ivi, p. 27.

²⁶ Ivi, p. 29.

²⁷ Ivi, p. 37.

²⁸ Ivi, p. 39.

²⁹ Similmente nel *Johnny* si percepiscono «forze oscure e imponderabili che muovono gli eventi, gli elementi furiosi, demonici» (GIANLUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, Serra e Riva, Milano).

Come in altre zone di combattimento, certo «la piccola patria locale la si sentiva minacciata in modo più immediato di quanto lo fosse la grande patria, l'Italia, e le motivazioni cui bisognava ispirarsi nell'impugnare le armi non sempre erano immediatamente trasferibili sul piano dei grandi ideali di redenzione politica e umana».³⁰

Ma nelle Langhe non c'era solo la guerra partigiana; c'erano anche le maschere e altri spiriti occulti.³¹ E l'intera vicenda può essere traspunta al di là del 1944: la nuda trama esplora un motivo universale. A cosa essere fedeli, alla parola data o all'amore per la fanciulla? Anche la combinatoria degli eventi ricalca il tipico inseguimento dell'oggetto introvabile attraverso prove di forza (diremmo: di resistenza) e di intelletto.

Ma se si vuole rinvenire in *Una questione privata* una storia che fonda la comunità di valori della Resistenza civile, non la si troverebbe: in tal senso è un racconto eretico, e come tale fu a lungo considerato. Qui sta lo scarto del romanzesco, l'assoluta individualità di Milton rispetto a un qualsiasi eroe del folklore – o della Storia – da cui trarre insegnamento e costumi condivisi. Giustamente Gianluigi Beccaria ha osservato che la fiaba, rispetto al romanzo, non prevede il conflitto tra posizioni ideologiche differenti: «lascia intravedere, dietro l'artificio del racconto, un sapere stabile, una visione del mondo unitaria».³² *Una questione privata* invece non offre nulla di simile, né tanto meno consolazioni, morali o speranze di redenzione.

Ecco un paradosso: anche Milton, che pure è un eroe altamente soggettivato, «agisce sempre come alla cieca»,³³ spinto da una necessità che pare sovrastarlo. Dopo il colpo di bacchetta magica iniziale, non evolve in alcun modo: si limita a proseguire nella ricerca attraverso gesti e movimenti ripetuti, proprio come nelle fiabe.

Infine, anche *Una questione privata* allude alla presenza di un cosmo più ampio, che resta tuttavia irrilevante se non è oggetto d'avventura del protagonista; storicamente corrisponde a quel momento unico in cui l'orizzonte del partigiano era la banda e il luogo d'azione, perché ogni unità superiore di potere – il Paese, che mai come in quel momento appariva come enorme astrazione – era distrutta. Ciò che resta è, di nuovo, una successione limitata di valli da vincere o perdere, nella speranza che anche gli altri facciano il proprio dovere.

C'è tuttavia una via di fuga da tale microcosmo, e Milton la imboccherà pagandola a prezzo altissimo. Le fiabe «tracciano destini: non quelli che l'uomo si costruisce, ma de-

1984, p. 73). Per la deformazione figurale del paesaggio langarolo cfr. VERONICA PESCE, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*», cit., pp. 52-68.

³⁰ CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile*, cit., p. 138.

³¹ Cfr. ad esempio LAURA BONATO, *Vita da strega. Masca, faja, framasun*, Meti, Roma 2013.

³² GIANLUIGI BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, p. 303.

³³ *Ibidem*.

stini che lo trascendono»;³⁴ e il fato di Milton è segnato dalle prime righe: dovrà scontare il peccato della propria eresia amorosa davanti al tribunale della Storia.

1.4. LE BANDE E IL CAVALIERE SOLITARIO

Dov'è però la Storia? Nei flashback, certamente, ma soprattutto nei discorsi altrui. Milton non parla granché: ascolta tuttavia moltissimo, per lo più passivamente, perché ormai disinteressato a quanto accade intorno; così si fa grande ricettacolo e amplificatore delle vicende partigiane. Anzi, è proprio la sua passività a renderlo un testimone ideale.

In questo modo la questione privata vive sempre e comunque *nel fitto* – per usare le citatissime parole di Fenoglio in una lettera a Livio Garzanti³⁵ – di quella pubblica, così come Milton agisce nel fitto del bosco: la voce degli altri partigiani, i loro aneddoti a volte fin troppo lunghi o apparentemente superflui (come il racconto della fucilazione di un fascista da parte di Paco,³⁶ la digressione di Maté sulla maestra,³⁷ o la rievocazione della battaglia di Verduno³⁸) devono essere riportati per dare corpo alla vicenda in cui si muove il «furioso» protagonista.

Con tale soluzione squisitamente tecnica Fenoglio scioglie quasi del tutto (*quasi*: resta il problematico dodicesimo capitolo) uno dei nodi principali della trama: condurre insieme tema sentimentale e tema politico assicurandone l'urto costante e proteggendo la storia da qualunque risoluzione dialettica. Nelle parole di Pedullà, «destino individuale e sorte collettiva si incrociano e si scontrano a ogni pagina, e confluiscono infine in un'immagine comune – per niente consolatoria – dell'esistenza».³⁹

Ora, dai racconti che assediano Milton (e di cui si fa talora insofferente custode)⁴⁰ emerge innanzitutto un mondo di bande armate.

«Just a fucking bandit», grida memorabilmente il protagonista dei *Piccoli maestri* di Meneghello a un ufficiale inglese.⁴¹ E proprio *Banditi* si intitola il memoriale di Pietro Chiodi, che di Fenoglio fu maestro.⁴²

Valerio Romitelli ha insistito sul valore politicamente pionieristico della banda partigiana, sottolineandone l'elemento di gioia ed ebbrezza: come già accennato, nelle moti-

³⁴ Ivi, p. 302.

³⁵ BEPPE FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 134.

³⁶ Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., pp. 60-62. Qui Paco comprende che «Milton non si sarebbe più opposto» al racconto, e procede.

³⁷ Cfr. ivi, pp. 110-114.

³⁸ Cfr. ivi, pp. 69-73.

³⁹ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 61.

⁴⁰ L'insofferenza di Milton è palese quando la vecchia che gli offrirà il sergente fascista si prende il tempo di raccontargli della donna che ha rovinato la sua famiglia, «con una tenacia disarmante» – ivi, p. 90.

⁴¹ LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Mondadori, Milano 1986, p. 261.

⁴² Per una valutazione del termine nella sua complessità e nelle sue oscillazioni cfr. comunque CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile*, cit., pp. 451 e ss.

vazioni concrete dei singoli «va cercata e riabilitata come merita quella che può dirsi la loro felicità, la felicità di soggetti che sono riusciti a pensare e dirigere le loro passioni, non restandovi assoggettati, fino a creare un momento politico unico, dal quale resta sempre da imparare». ⁴³ E commentando proprio *Una questione privata*, osserva che la vicenda di Milton «dice anche questo: il partigiano non poteva seguire la sua interiorità senza rischiare l'annientamento». ⁴⁴

Una progressiva spoliazione del proprio io è ciò che garantisce l'unità della banda e ne cementa la reciproca fedeltà: il patto di questa piccola famiglia sta appunto nel rimandare a dopo «le cose di prima».

Certo la banda partigiana non era un paradiso di democrazia diretta: il carisma dei capi poteva diventare autorità eccessiva e il rapporto con le altre formazioni spesso complicato – e anche questo traluce negli scambi, talora nervosi e strafottenti, fra i partigiani di *Una questione privata*. Ma le relazioni nella banda erano mille volte più paritarie rispetto all'odiatissimo esercito, perché fondate su un libero patto. La radicalità di quella vita stava nella precarietà condivisa e dominata da una fede: nelle parole di Romitelli, «Ecco dunque affermato un coraggio talmente estremo da dare per scontata persino la propria morte, oltre quella di infiniti altri, amici e nemici, e non in nome di una qualche ideologia, ma di un'esperienza che non si fondava su certezze, bensì su misteri da affrontare». ⁴⁵

Misteri, al plurale. Il terribile mistero della guerra e della violenza data e subita. E anche, nella *Questione*, il dolente mistero dell'amore: ovvero il massimo dell'individualità, proprio ciò che una guerra per bande – benché fondata sulla libera iniziativa e non sulla gerarchia militare – non può tollerare. Se si trattasse di mero sesso le cose starebbero diversamente, ricondotte a un bisogno quasi fisiologico; ma la minaccia che Milton porta alla battaglia è di tutt'altro ordine e gravità. Tradendo la promessa fatta a Leo e mancando di tornare a Treiso, si è incamminato in un'impresa che può compiere unicamente in totale solitudine: e gli altri, da amici, compagni e fraterni «banditi» che si muovono sempre a gruppi, sono ridotti ormai al rango di aiutanti, antagonisti o intralci.

Tale solitudine non è soltanto il risultato di un'operazione narrativa che mantiene il focus su un unico protagonista, muovendolo su e giù per le colline; è l'ovvia conseguenza dell'assumersi per intero le conseguenze di una scelta vertiginosa. Il mistero di Milton non è comunicabile agli altri, motivo ulteriore per disporlo al silenzio: chi mai capirebbe?

⁴³ VALERIO ROMITELLI, *La felicità dei partigiani e la nostra. Organizzarsi in bande*, Cronopio, Napoli 2015, p. 39.

⁴⁴ Ivi, p. 61.

⁴⁵ Ivi, p. 74.

2. VIOLENZA

2.1. VIOLENZA PARTIGIANA. MILTON E IL SANGUE

Capitolo sesto: Milton vede Cobra mentre finge di lavarsi con il sangue dei fascisti, che ucciderà se si azzardano a toccare Giorgio. Il gesto, ripetuto più volte, si chiude con un urlo animalesco: «Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeee!». ⁴⁶

Capitolo nono. Milton parla con un anziano che si inasprisce quasi subito: verrà il giorno della fine, dice, e allora i partigiani non dovranno risparmiarne nemmeno un fascista – «Tutti, tutti li dovete ammazzare, perché non uno di essi merita di meno»; «se vi lascerete prendere dalla pietà o dalla stessa nausea del sangue, farete peccato mortale, sarà un vero tradimento. Chi quel gran giorno non sarà sporco di sangue fino alle ascelle, non venitemi a dire che è un buon patriota». ⁴⁷ (Fino alle ascelle, proprio come Cobra). Milton replica semplicemente che sono tutti d'accordo.

Capitolo ottavo: un odore di polmone bollito resuscita il ricordo della battaglia di Verduno, la prima in cui rossi e azzurri combatterono insieme. Il sangue «ruscellava come vino e pezzi di cervello vi galleggiavano sopra» e poi una mattanza di Hombre a quattro fascisti da lui riuniti «in un mazzo» con un comando, sopra cui «fece dentro tutto il caricatore». ⁴⁸ Sono pagine durissime, prive di qualsiasi compiacimento, che restituiscono perfettamente l'orgasmo del terrore e della battaglia.

Non sono effetti di contorno: Fenoglio sa bene quanto la lotta armata contro i nazifascisti sia stata lacerante, specie per l'uso quotidiano della violenza unita al rischio e all'odio che rinfocolava i partigiani. Una certa mitografia predilige la normalizzazione dell'esperienza di lotta, cercando di ignorare il dato cruento: per quanto in buona fede, oblitera come l'armarsi fornisse un'educazione politica a quei giovani dopo anni di quietismo e delega morale: «Sparare, dunque, come gesto sovrano che interrompe e frantuma il tempo della sottomissione all'occupante per aprire il tempo costituente della moltitudine che costruisce e ordina il presente e il futuro». ⁴⁹

A tal proposito è istruttivo leggere *Una questione privata* di fianco agli *Appunti partigiani*, caratterizzati – come i *Ventitre giorni* e i *Frammenti di romanzo* – da maggiore crudeltà: i partigiani sono più duri, vanno allegramente a prostitute, fanno i matti in automobile, ammazzano i prigionieri con calma e cantando mentre scavano le fosse; si lamentano se qualcuno li precede nelle esecuzioni, fanno pernacchie ai fascisti, si calano nelle tombe vuote per scampare ai rastrellamenti e così via.

Ora, la più lirica *Questione* non è depurata da tale violenza: Fenoglio non finge che il desiderio di vendetta, la rabbia e l'odio siano sentimenti secondari, così come non finge sulla volgarità espressiva dei partigiani. Milton, ossessionato com'è da Fulvia, certo non

⁴⁶ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 50.

⁴⁷ Ivi, pp. 81-82.

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 69-72.

⁴⁹ GIANLUIGI FILIPPETTA, *L'estate che imparammo a sparare. Storia partigiana della Costituzione*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 18-19.

si permetterebbe di fare una battuta greve sulla staffetta Claudia come il Beppe degli *Appunti*: ma i suoi compagni indulgono in un lessico solo appena più castigato; e l'ambizione massima rimane quella di «scorciare» quanti più nemici possibile.

In effetti, è quasi inevitabile che la violenza divenga una pratica e un'abitudine anche per chi non ne fa un valore in sé.⁵⁰ Consegnare i fucili a guerra finita non fu facile; alle armi ci si attacca, e non solo per ragioni ideali. Il rischio della vendetta gratuita, dell'accanimento e della mancanza di scrupoli era sempre latente, certo anche a causa delle recrudescenze dovute ai rastrellamenti.

Fenoglio non l'ha scordato: dal fitto della guerra non si esce con facili semplificazioni, nemmeno quando vi si innesta sopra una questione personale. Anzi. Nel romanzo si procede per assoluti: assoluta è la volontà di annientare il nemico; assoluta la fede nella lotta. La percezione di essere giunti a un momento conclusivo e alle porte di una palingenesi non era patrimonio soltanto dei rivoluzionari, bensì un sentire comune. Milton procede per assoluti perché non c'era altra strada da seguire: i mutamenti quasi millenaristici che si attendevano – «Sentivamo la guerra come la crisi ultima, la prova, che avrebbe gettato una luce cruda non solo sul fenomeno del fascismo ma sulla mente umana, e dunque su tutto il resto, l'educazione, la natura, la società»;⁵¹ «Si lottava per cambiare il mondo»⁵² – erano commisurati alla quantità di dolore subito o inflitto e alle difficoltà opprimenti del quotidiano, ma anche frutto di una politica del desiderio, di una stagione che attraverso la dissipazione fu percepita da tutti come irripetibile. Assoluta, appunto: poiché «partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità».⁵³ Ma altrettanto irriducibile è anche l'amore di Milton per Fulvia: così la luce della tragedia investe tutto il libro, perché fra queste due scelte estreme non esiste conciliazione. La parola assoluta esiste certo come ideale, ma è incapace di descrivere una realtà; *Una questione privata* dimostra che anche i migliori partigiani sono per così dire condannati alla gradualità.

2.2. VIOLENZA SENTIMENTALE. MILTON E SWANN

Dopo gli accenni della custode la gelosia morde ed è più potente dell'innamoramento, come Proust sapeva benissimo: forse non è un caso che compaia tra i testi letti da Fulvia.⁵⁴ In effetti l'episodio scatenante del primo capitolo potrebbe essere letto come

⁵⁰ Ad esempio, Calvino ammise che «rifiutare la mentalità fascista voleva dire innanzitutto rifiutarsi di amare le armi e la violenza; l'inserimento nella lotta partigiana armata implicò il superamento di forti blocchi psicologici dentro di noi» (ETTORE ADALBERTO ALBERTONI, EZIO ANTONINI, RENATO PALMIERI (a cura di), *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962, p. 77).

⁵¹ LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 115.

⁵² Così Fioravante Zannarini in CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile*, cit., p. 360.

⁵³ BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 1970, p. 18.

⁵⁴ «Leggeva *Il cappello verde*, *La signorina Else*, *Albertine disparue*... A lui quei libri nelle mani di Fulvia pungevano il cuore. Malediceva, odiava Proust, Schnitzler, Michael Arlen» (BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 7).

un'«intermittenza del cuore»: fatto passivo per eccellenza, per dirla con Debenedetti.⁵⁵ Fulvia, che fino a quel momento era come assopita all'interno della memoria di Milton, si risveglia con inaudita nettezza: «Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità».⁵⁶

Chiarissimo. Pur agendo da partigiano, la gelosia l'ha ormai corrotto e reso *furioso*. Il mondo circostante, non meno del mondo di un cavaliere medievale, è ormai metafora di qualcos'altro. Tutto gli ricorda Fulvia. Anche quando parla del bunker con Leo, basta un cenno al campo da tennis dove la ragazza giocava con Giorgio per scatenare i ricordi: nuovi significati celati ovunque.⁵⁷

Di più: pur descritto con una vividezza incomparabile, il paesaggio della guerra è soprattutto *tutto ciò che non è Fulvia*. «Io non ho mai sentito tanto di vivere quanto amando, benché tutto il resto del mondo fosse per me come morto», scrive Leopardi.⁵⁸ E Cathy sintetizza così il suo amore per Heathcliff in *Cime tempestose*, romanzo cruciale per Fenoglio: «Se tutto il resto crollasse, e *lui* rimanesse, *io* potrei continuare a esistere; e se tutto il resto rimanesse, e lui fosse annientato, l'universo si trasformerebbe in un'immensa cosa estranea. Non ne farei più parte».⁵⁹ Questa dismissione del mondo andrebbe presa sul serio: come spiegare altrimenti la pervicacia di Milton in mezzo al disastro? L'amore diserta dalle leggi della società per edificare una nuova, personalissima legge – tanto cogente quanto limitata, poiché a partire da essa non si edificano nazioni o comunità. Nella futura Costituzione nata dall'esperienza partigiana non sarà previsto alcun diritto ad amare.

Altri passi rivelano quanto Milton sia determinato: «Non poteva più vivere senza sapere e, soprattutto, non poteva morire senza sapere, in un'epoca in cui i ragazzi come lui erano chiamati più a morire che a vivere. Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità»;⁶⁰ e più avanti: «Oggi era diventato indisponibile, di colpo, per mezza giornata, o una settimana, o un mese, fino a quando avesse saputo. Poi, forse, qualcosa sarebbe stato nuovamente capace di fare per i suoi compagni, contro i fascisti, per la libertà»;⁶¹ e ancora,

⁵⁵ Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust*, a cura di Mario Lavagetto e Vanessa Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 45.

⁵⁶ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, p. 24.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 60.

⁵⁹ EMILY BRONTË, *Cime tempestose*, traduzione di Marta Barone, Milano, Bompiani 2018, p. 112. Addirittura Sipione lo definisce «il testo fondamentale per la costruzione di un mitologema [...] del modo di intendere i sentimenti e le passioni amorose» (MARIALUIGIA SIPIONE, *Beppe Fenoglio e la Bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*, Cesati, Firenze 2011, p. 77). Fenoglio adattò la storia in forma di pièce teatrale pubblicata postuma: *La voce della tempesta*. Cfr. ANDREA RAIMONDI, *Le cime tempestose del giovane Fenoglio*, «Studi Novecenteschi», XXXIX, 83, 2012, pp. 111-135.

⁶⁰ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 26.

⁶¹ *Ibidem*.

parlando della «partita di verità» fra lui e Giorgio: «Domani, sapesse di lasciare il povero Leo solo davanti a un attacco, dovesse passare in mezzo a una brigata nera».⁶²

Parole difficili da digerire per un lettore ideologizzato e particolarmente scandalose per l'epoca. Dopo aver catturato il sergente fascista, Milton pensa che abbia la faccia del fucilatore – e tuttavia non vuole saperne di più: «era un'altra verità da non poter stare senza sapere. Ma non gliel'avrebbe chiesta. [...] La verità su Fulvia aveva la precedenza assoluta, anzi esisteva essa sola».⁶³ Qui, nel decimo capitolo, in un momento dove sembra a un passo dal coronare la propria impresa, trova infine la formulazione più schietta di quanto gli è accaduto. Non c'è più nient'altro, poiché la ricerca della conoscenza ha inghiottito il resto.

Leo, il suo comandante a Treiso, l'aveva definito «classico»:⁶⁴ imperturbabile, lucido, anche quando tutti gli altri perdevano la testa; e la sua metamorfosi da classico a romantico non potrebbe essere più drastica. Egli stesso ne è come stupito e amareggiato. Anche perché l'ampia dose di estremismo che inietta nella vicenda è frutto di una proiezione mentale: la Fulvia che non compare mai in carne e ossa è da lui tenuta in vita col pensiero – come se fosse Milton e non altri il vero garante della sua esistenza. Il duello con Giorgio si svolge anche su tale piano quasi ontologico.

Giorgio, già. Alle prese con le insormontabili difficoltà nel nono capitolo, Milton ammette per tre volte di non saper cosa fare, per poi concludere a voce alta: «Non è il mio genere, non è proprio il mio affare».⁶⁵ Solo Giorgio si troverebbe peggio di lui: l'amico fraterno e nel contempo il nemico più insidioso, il cavaliere rivale – *my brother, my killer*, per dirla con Leonard Cohen.⁶⁶ Cinque capitoli prima Milton lo difende affermando che nessuno monta la guardia così scrupolosamente; e quando molto più avanti Pinco accenna a una calunnia su di lui, Milton lo sostiene di nuovo con fervore.⁶⁷ Qui forse agisce anche un desiderio egoistico: l'avversario deve essere all'altezza del cavaliere errante e il bel Giorgio dal tocco languido e borghese sarà valorizzato come partigiano e antifascista, sia per affetto sia affinché la vittoria di Milton su di lui sia totale.

La loro amicizia è uno degli aspetti più interessanti ed elusivi del romanzo. Milton persegue tre obiettivi con un'unica mossa: in ordine crescente di importanza recuperare un compagno, salvare un amico, e ottenere la verità su Fulvia.⁶⁸ Il rapporto con Giorgio comunque non può essere liquidato come la mera opposizione fra i due vertici di un triangolo sentimentale. Quando Leo gli fa notare che lui e Giorgio sono molto amici,

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 96.

⁶⁴ *Ivi*, p. 102.

⁶⁵ *Ivi*, p. 85.

⁶⁶ LEONARD COHEN, *Famous Blue Raincoat*, in *ID., Songs of Love and Hate*, Columbia Records 1971.

⁶⁷ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 106.

⁶⁸ Questi pensieri collidono al risveglio nel nono capitolo, alla «piena coscienza di sé, di Fulvia, di Giorgio e della guerra» (*ivi*, p. 76).

Milton risponde asciutto, a denti stretti: «Siamo nati insieme»;⁶⁹ e lo ripeterà anche alla vecchia che lo ospita.⁷⁰ È un'espressione che dice molto. Sfidare il proprio amico più caro non è cosa da poco, e contribuisce ad alimentare il clima tragico del testo. Nati insieme moriranno in modi altrettanto simili: se Giorgio verrà ucciso dai fascisti, com'è ormai probabile, non sarà una fine eroica; e quando Milton corre avrà solo disperso energie in un'avventura alla ricerca di una verità terribile che già, in fondo, percepisce.

Ma allora perché inseguirla? Proust offre una risposta. In una scena cruciale di *Un amore di Swann* il protagonista sospetta che Odette lo stia tradendo con qualcuno, simulando la stanchezza per congedarlo. Così Swann esce nuovamente di casa e vede una finestra illuminata, che pensa essere quella di Odette: striscia lungo il muro, capta ansioso il mormorio di una conversazione:

E, forse, la sensazione quasi gradevole che avvertiva in quel momento era tutt'altro che l'acquietarsi di un dubbio e di un dolore: era un piacere dell'intelligenza. [...] adesso era un'altra facoltà della sua giovinezza studiosa ad essere rianimata dalla gelosia: la passione della verità, ma di una verità che si frapponeva, anch'essa, tra lui e la sua amante, ricevendo da lei tutta la propria luce, una verità puramente individuale che aveva come unico oggetto, infinitamente pregiato e d'una bellezza quasi disinteressata, le azioni di Odette, le sue relazioni, i suoi progetti, il suo passato.⁷¹

Che poi Swann si sbagli sulla finestra in questione poco importa: è la concupiscenza di sapere tinta di masochismo a essere decisiva. Le parole di Proust potrebbero valere per Milton: anch'egli cerca la verità, anch'egli sembra essere tornato studente; gli manca solo il doloroso piacere dell'intelligenza, spazzato via dalla furia che lo pervade.

Milton come Swann, ma anche come il Narratore: le amare riflessioni che provoca in lui il capodanno senza notizie da Gilberte, nella prima parte di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, sembrano illuminare ancor più il costruito mentale del nostro eroe:

Pur consapevoli d'essere indifferenti a colei che continuiamo ad amare, le attribuiamo una serie di pensieri – di semplice indifferenza, magari, – un'intenzione di manifestarli, una complessa vita interiore nella quale noi siamo oggetto, forse di antipatia, ma anche di costante attenzione. [...] Quando amiamo, l'amore, troppo grande per poter essere interamente contenuto dentro di noi, s'irradia verso l'amata, dove incontra una superficie che l'arresta forzandolo a tornare verso il suo punto di partenza, ed è questo urto "di ritorno" della nostra propria tenerezza che noi iden-

⁶⁹ Ivi, p. 23.

⁷⁰ Ivi, p. 67.

⁷¹ MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1987, pp. 331-332.

tifichiamo con i sentimenti dell'altro e che ci incanta più che all'andata, giacché non lo riconosciamo come proveniente da noi stessi.⁷²

Certo un abisso separa Milton dal Narratore. Ma se, com'è stato osservato da vari critici, la «questione» del titolo può essere intesa anche come *quête* o ricerca, perché non intenderla quale «ricerca del tempo perduto»? Colpito dal meccanismo della memoria involontaria e delle intermittenze del cuore, Milton getta alle spalle tutta la sua vita d'azione per intraprendere una missione che funge da cesura radicale sia rispetto al passato di ragazzo impacciato sia al presente di partigiano.

2.3. RESISTENZA E DISERZIONE

Nel primo capitolo la custode chiama Milton «l'amico della signorina», precisando poi crudelmente con l'indeterminativo «uno degli amici»⁷³ – così come «Milton era un brutto», privo persino della dignità elettiva che spetta a Giorgio.⁷⁴ Mentre ricordano la bellezza di Fulvia, lui porta avanti il labbro inferiore: «un suo modo di ricevere il dolore e resistervi, la bellezza di Fulvia l'aveva sempre, più che altro, addolorato».⁷⁵ Connotazione interessante e rivelatrice: Milton brama il dolore e insieme vi resiste strenuamente. Nel cruciale nono capitolo, mentre «gli cresceva dentro una sensazione di totale debolezza e miserevolezza», si ripete che non può farcela in quelle condizioni: «Ma scendeva».⁷⁶

Il bisogno d'amore lo sostiene in imprese sovrumane, persino quando è sfinito. Resiste e attende, come in battaglia, prima di passare all'attacco decisivo. Sa che Giorgio balla con Fulvia, ma lo lascia ballare perché si è convinto che alla fine lei sceglierà «l'ippopotamo magro».

Ora, Pedullà vede nella guerra partigiana la sua ultima chance per «guadagnarsi sul campo quello statuto di personaggio tragico che gli appare indispensabile per competere ad armi pari con Giorgio».⁷⁷ Similmente riflette Sonia Trovato: con l'arruolamento partigiano «il ventiduenne spera di emanciparsi dal ruolo comico che Fulvia gli ha assegnato e di ottenere la promozione nel genere tragico».⁷⁸

Una delle difficoltà nella lettura di *Una questione privata* è proprio il contesto entro cui si svolge la vicenda: Milton è un partigiano e dunque esigiamo da lui una certa statura morale. Fenoglio invece ci restituisce un individuo disposto persino, nei pensieri, a tradire i compagni pur di ottenere un'informazione personale.

⁷² MARCEL PROUST, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1988, p. 220.

⁷³ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 9. Corsivo mio.

⁷⁴ Traggo la precisazione da GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 96.

⁷⁵ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 10.

⁷⁶ Ivi, pp. 75-76.

⁷⁷ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 96.

⁷⁸ SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto», cit., p. 162.

«Orlando assume il ruolo di uomo abbandonato, ruolo tradizionalmente femminile; Milton diventa un partigiano disertore, un binomio lessicale quasi ossimorico»,⁷⁹ puntualizza ancora Trovato: aggiungerei anzi che la sostanza caratteriale di Milton sta proprio nell'abitare l'ossimoro dalla prima all'ultima pagina. Pregava Pedretti: «lasciateci dormire nel fienile / con una ragazza». ⁸⁰ Ed è quanto prega ora – molto più castamente – Milton nei suoi colloqui mentali con Fulvia, schiavo di «quel sentimento di venerazione che tributiamo sempre a coloro i quali esercitano senza freno il potere di farci del male». ⁸¹

2.4. «PROBITÀ FLAUBERTIANA»

Una questione privata è anche un romanzo di formazione linguistica, come ha osservato Pedullà: Milton vuole conquistare il diritto di parola a Fulvia attraverso il massimo rischio, e ciò comporta «un *rito di passaggio*, in conseguenza del quale l'eroe di Fenoglio potrà forse liberarsi finalmente della maschera, chiamare le cose con il proprio nome e assumersi la paternità delle proprie citazioni, divenendone a tutti gli effetti l'autore». ⁸² Il risultato è un severo rigore linguistico, cui Contini – commentando il racconto omonimo dei *Ventitre giorni della città di Alba* – attribuì com'è noto una «probità flaubertiana». ⁸³

Ci sono due modi per intenderla. Il primo è il più ovvio, il tenacissimo lavoro sulla lingua: e la ricerca del *mot juste* esaspera tanto Fenoglio quanto lo stesso Milton. Cosa dire a Giorgio, a Fulvia? Come tradurre una canzone per lei? La questione stilistica si fa esistenziale: da una parola sbagliata – così come da una distrazione durante le imboscate – può dipendere l'intero destino di un individuo.

Com'è noto Fenoglio all'inizio cercò di scrivere in inglese, perché l'italiano – non troppo diversamente dal caso di Brodskij con il russo, aggiungo – era la lingua della falsificazione e della propaganda: ma a differenza di Brodskij egli non si rifugiò in un altro idioma per sottrarre i suoi cari alla lingua che identificava con il potere; ⁸⁴ ancor più radicalmente operò una rivoluzione all'interno della lingua stessa. La riportò alle sue origini e insieme la rinnovò, immergendola in un lavacro purificatorio.

Penso all'uso dei verbi: gli alberi «non muggivano né sgrondavano più, il fogliame ventolava appena»; ⁸⁵ alle superbe descrizioni del paesaggio: «sopra le creste resisteva

⁷⁹ Ivi, p. 149.

⁸⁰ NINO PEDRETTI, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, Einaudi, Torino 2017, p. 19.

⁸¹ MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 505.

⁸² GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 113.

⁸³ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 1012.

⁸⁴ Cfr. IOSIF BRODSKIJ, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 2016, p. 200. Per la «questione della lingua» in Fenoglio restano esemplari le osservazioni di MARIA CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Liviana Editrice, Padova 1980, pp. 20-29 e EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 25-32.

⁸⁵ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 25.

una fascia di luce argentea, non come un margine del cielo ma come una effusione delle colline stesse»,⁸⁶ o al paziente ritratto del casale nell'ottavo capitolo;⁸⁷ penso a certi lampi su Milton: «Si sentiva più sottile di una foglia, e come una foglia macero»⁸⁸ e ad alcune similitudini meravigliosamente semplici ed espressive: «Pioveva rado e pesante, con gocce piatte come monete»;⁸⁹ o alla compostezza e l'energia dei dialoghi. L'impasto ribollente di *Johnny* è lontano, ma *Una questione privata* non ha nulla dell'hemingwaysmo o di altra prosa derivativa: trabocca anzi di un lirismo esatto, dove ogni parola appare pesata davvero come se fosse affare di vita o di morte.

Ed è forse qui che si affaccia il secondo modo di intendere la vicinanza, e insieme la distanza, tra Fenoglio e Flaubert. Studiando *L'educazione sentimentale*, Peter Brooks sottolinea che in essa v'è una «tormentata ricerca, attraverso sistemi inadeguati e tradizionali, per verificare se e quanto un possibile ordine dei segni e del senso possa creare una versione significativa della vita e della storia».⁹⁰ Nell'opera flaubertiana, detto in modo un po' grezzo, ciò si traduce in una priorità dello stile sopra la trama: le ricerca di senso in un cosmo spezzato si compie con l'adesione più precisa possibile fra parola e oggetto; in tal senso, il *mot juste* non ha un valore solo estetico ma anche fondativo – almeno fino allo scacco di *Bouvard e Pécuchet*. Da qui l'attenzione riservata al dettaglio:

Valéry trovava Flaubert (nella *Tentation de Saint'Antoine*) «come ubriacato dall'accidentale a scapito del principale». Se il «principale», in un romanzo, consiste nell'azione, nella psicologia, nella morale, nella storia, si capisce come questo giudizio possa applicarsi ai suoi romanzi e come il suo gusto per il particolare, e non soltanto per il particolare utile, significativo, come in Balzac, ma per il particolare gratuito e insignificante, possa compromettere in lui l'efficacia della narrazione.⁹¹

Nulla di ciò in Fenoglio: il potere di «sromantizzazione del romanzo»⁹² che si avverte nelle pagine dell'*Educazione sentimentale*, la sua contestazione del valore narrativo, sono assenti in *Una questione privata* – la quale invece rilancia un atto di fede nel romanzesco: la *quête* resta l'operazione chiave attraverso cui ritrovare il significato in un universo ancor più frantumato di quello flaubertiano. I dettagli di Fenoglio, arricchiti da un'aggettivazione vigorosa, brillano di una luce diversa: non più l'uniforme e «monotono scin-

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 64.

⁸⁸ *Ivi*, p. 108.

⁸⁹ *Ivi*, p. 51.

⁹⁰ PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, traduzione di Daniela Fink, Einaudi, Torino 2004, p. 190.

⁹¹ GÉRARD GENETTE, *I silenzi di Flaubert*, in *ID.*, *Figure. Retorica e strutturalismo*, traduzione di Franca Madonia, Einaudi, Torino 1969, p. 219.

⁹² *Ivi*, p. 221.

tillio»⁹³ che Proust ravvisava nello stile di Flaubert, bensì barbagli improvvisi: nella *Questione* tutto vibra di sincopi, scatti, allitterazioni – così simili al faticoso avanzare di Milton nelle Langhe, coperto di fango da capo a piedi.

3. VERITÀ

3.1. IL TEMA È UN ALTRO

Nel dodicesimo capitolo Milton non compare più. Anche quando i partigiani si dedicavano alle loro digressioni, il protagonista era sempre lì ad assicurare la tenuta narrativa – terza persona a focalizzazione interna⁹⁴ – e invece ora l'azione è filtrata dal tenente della san Marco. Alle nove di mattina, su ordine del comandante, egli manda a morte due staffette adolescenti, Riccio e Bellini: causa della rappresaglia è l'uccisione del sergente Rozzoni, che noi sappiamo essere vittima di Milton.

Per la verità alcuni sfasamenti di focalizzazione erano già presenti nei capitoli precedenti, quando ad esempio Milton viene definito dal narratore *un brutto*, o Ivan si abbandona a qualche riflessione. Tale variabilità è forse frutto di una non compiuta revisione, ma non solo: Genette osserva come il principio «sia raramente applicato in maniera rigorosissima»,⁹⁵ e ammette infrazioni momentanee che non mettono in discussione il codice. Si tratterebbe dunque di piccole parallessi: informazioni relative ai pensieri di un personaggio diverso da quello focale.⁹⁶

Tuttavia la violazione del dodicesimo capitolo è assai più grave, ed è diventata un luogo comune della critica fenogliana. Il problema tecnico è insolubile: c'erano vari modi per ricondurre la focalizzazione alla fonte, ma ciò avrebbe obbligato Milton a venire a conoscenza della fucilazione di Riccio, con conseguenze narrative imprevedibili o comunque opposte al fine ultimo della storia. Oppresso dal senso di colpa, avrebbe forse desistito; o si sarebbe ucciso; o sarebbe tornato a Treiso per espiare da partigiano, dimenticando Fulvia: in ogni caso, è lecito supporre che il suo senso morale si sarebbe risvegliato. Ma Fenoglio non lo desiderava, perché la critica implicita alla «teodicea partigiana» su cui attira l'attenzione Pedullà⁹⁷ – per cui non c'è alcuna giustificazione superiore delle azioni militari, in grado di cancellarne e redimerne hegelianamente la sofferenza – è certo fondamentale. Tuttavia a mio avviso non è il vero cuore del romanzo. La storia di Milton termina deviando ancora una volta e congiungendosi alla deviazione originaria, dov'è cominciata: perché «il tema è un altro».

⁹³ MARCEL PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Paolo Serini e Maddalena Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Einaudi, Torino 1974, p. 66.

⁹⁴ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 239.

⁹⁵ Ivi, p. 240.

⁹⁶ Cfr. ivi, pp. 242-245.

⁹⁷ GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, cit., pp. XXXII-XXXVIII.

Nell'undicesimo capitolo Milton è a Trezzo; viene indirizzato in una stalla dove trova Maté, che conosce, insieme ad altri partigiani. Qui l'ennesima vecchia assiste un ragazzino svogliatamente alle prese con un compito. Milton è sollecitato ad aiutarlo: il tema è «i nostri amici gli alberi», e a questo punto accade qualcosa di molto singolare; lui si raddrizza con una smorfia dicendo di non saperlo fare, e alle proteste del ragazzino replica balbettando «Io... credevo... che il tema fosse un altro».⁹⁸

Non è facile interpretare queste parole; sembrano quasi un commento metanarrativo, come ha osservato Valter Boggione.⁹⁹ Gli alberi torneranno nell'ultima frase del libro: presumere un così lungo arco simbolico è presumere troppo, ma non ha importanza sapere se Fenoglio l'abbia pensato o meno. Basta sapere che vi sono, e nel leggerli si avverte un brivido di prefigurazione. In ogni caso il tema è appunto *un altro*: non la Resistenza ma l'amore infelice all'interno della Resistenza. Come abbiamo già visto, alla fine del primo capitolo, parlando nella sua mente con Fulvia, Milton afferma di essere sempre lo stesso: ha vissuto un'incredibile avventura, con tutto il peso morale che ciò comporta – ma è sempre e innanzitutto innamorato di lei. E lo resta fino alla fine, anzi la fine ne è completamente intessuta.

3.2. IL FINALE IMPOSSIBILE

Noi leggiamo *Una questione privata* confortati dal privilegio della nascita postuma: sappiamo come andò a finire quella guerra. Dovremmo però sforzarci di leggere con la mancanza di certezze che caratterizza Milton e l'impresa partigiana in quell'autunno: solo così possiamo misurarne la tragicità. Come ammette il protagonista fin dalle prime righe, Fulvia è lontana da lui «esattamente quanto la nostra vittoria»;¹⁰⁰ e così ogni riga di *Una questione privata* vibra di una febbre incurabile; ogni pagina è intrisa dell'urgenza assoluta che pertiene solo alle situazioni ultime; ogni istante, anche il più banale, è circonfuso di tale virtù. La *virtù senza nome* di cui parlava Meneghello, e che egli stesso attribuiva a Fenoglio nel suo breve intervento *Il vento delle pallottole*.¹⁰¹

Benché lo scrittore veneto si riferisca al *Partigiano Johnny*, le sue considerazioni valgono anche per *Una questione privata*: il primo tratto di tale qualità, dice, è «la capacità di darci insieme il senso dello straordinario e quello del vero. C'è un effetto di sorpresa e insieme di assoluta attendibilità».¹⁰² E in chiusura d'intervento cita proprio la *Questione*, pur senza nominarla, portando ad esempio come «epifania della virtù senza nome» una

⁹⁸ Ivi, p. 108.

⁹⁹ Cfr. VALTER BOGGIONE, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 245-248.

¹⁰⁰ Ivi, p. 3.

¹⁰¹ Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *Il vento delle pallottole*, in ID., *Quaggiù nella biosfera: tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, p. 41.

¹⁰² Ivi, p. 50.

delle frasi finali del libro, quando a Milton «pareva non di correre sulla terra, ma di pedalare sul vento delle pallottole». ¹⁰³ Siamo quasi al punto.

Nell'ultimo capitolo Milton è tornato alla casa, che appare brutta e corrotta, «quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni», ¹⁰⁴ di nuovo come in certe fiabe, colpita anch'essa da un incantesimo maligno. In quel momento incontra una cinquantina di soldati sparsi per i campi: lo vedono, gli urlano di arrendersi: comincia così la sua fuga. Non imbocca il ponte minato, si tuffa nel torrente, riesce, i proiettili lo seguono, non ha più la pistola per spararsi e cerca ridicolmente di strozzarsi con le mani.

Vivo o morto? La questione è insolubile; o meglio è *privata*: al momento sommo Milton è lasciato solo. Di certo molti indizi suggeriscono che sia stato falciato dalle armi nemiche, e non solo in queste pagine: sopra tutta la vicenda c'è un'atmosfera di condanna e morte che è impossibile ignorare. ¹⁰⁵ In ogni caso, qui Milton non somiglia più a Orlando quanto all'eroico Svenno descritto nell'ottavo canto della *Gerusalemme liberata*: «La vita nò, ma la virtù sostenta / Quel cadavero indomito e feroce». ¹⁰⁶

Privo di vita, ma ancora colmo di una «virtù senza nome», ora interamente privata, Milton è davvero ormai quasi un cadavere: eppure ancora resta fedele a Fulvia, «indomito e feroce. L'unica speranza che potrebbe accompagnarlo si avvicina a quella espressa nell'incipit degli *Appunti partigiani*, quando Beppe riflette: «Ma l'amore si fa ripensare. Se m'ammazzano, posso sperare che lei senta qualcosa rompersi dentro e venga su per le colline a cercarmi tra amici e nemici, ululando come una lupa? Mi ritroverà lungo, lunghissimo sopra la neve e mi bacerà tra sangue e gelo». ¹⁰⁷ Su queste colline e su questo finale occorrerà tornare; ma prima c'è un altro nodo da sciogliere.

¹⁰³ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 125.

¹⁰⁴ Ivi, p. 123.

¹⁰⁵ Quando nell'undicesimo capitolo i partigiani iniziano a parlare della maestra fascista del paese, la vecchia che li ospita dice di lasciarla in pace perché «vedrete dove vanno a finire queste cose»: ma «Voi parlate della vecchiaia, – disse Riccardo, – e la vecchiaia non è proprio affar nostro, in nessun senso» (ivi, p. 109). In effetti è «un tessuto lessicale specifico (ricorrono, infatti, parole come “spettro”, “fantasma”, “moribondo”, “morto”, “tomba”), che può essere letto come un presagio di morte del partigiano, ma anche come un riflesso dell'ambizione dell'autore ad ascrivere il romanzo al modo fantastico» (SONIA TROVATO, *A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*, cit., p. 166). Per Bàrberi Squarotti Milton «non muore affatto, come (chi sa mai perché) molti hanno detto parlando dell'ultima, folle corsa dell'eroe»; bensì vince la morte «libero e salvo, senza una ferita, trasfigurato» fino a giungere «nella sicurezza completa della collina, del bosco» (GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'eroe, la città, il fiume*, in GIOVANNA IOLI [a cura di], *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991, pp. 33-34).

¹⁰⁶ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino 2014, Canto VIII, vv. 177-184. Anche Saccone si chiede «che senso ha, che senso può avere la sopravvivenza di Milton», definito ormai un «morto vivente, un sopravvissuto» (EDUARDO SACCONE, *Fenoglio. I testi e l'opera*, Einaudi, Torino 1988, p. 147).

¹⁰⁷ BEPPE FENOGLIO, *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1994, p. 3.

3.3. QUALE VERITÀ?

Come Swann, Milton cerca la verità fattuale nonostante il dolore che probabilmente porta con sé: la cerca per onestà personale, per dovere virile, ma spera di esserne preservato. Di fatto, «è il personaggio che vive nell'intervallo lacerante tra un sapere e un non sapere, o – per dir meglio – tra due verità: la verità fattuale e la verità del desiderio».¹⁰⁸

Rileggiamo il momento dell'incantesimo: la custode dice che con lui Fulvia parlava o meglio ascoltava; «– Con Giorgio Clerici invece... / – Sì, – fece lui con la lingua secca».¹⁰⁹ *Sì* – è come se già sapesse. In realtà sarà proprio la sete di conoscenza a tormentarlo, e il dato scatenante, di nuovo come in Proust, avviene per incontrollabile fatalità: «È sempre la violenza di un segno, che ci costringe a cercare, togliendoci la pace. Alla verità, non si arriva per affinità o a forza di buon volere: essa *si tradisce* attraverso segni involontari».¹¹⁰ Attratto dal canto del passato Milton si consegna alla casuale conversazione con la vecchia, un florilegio di segni e di allusioni: e il tema, da qui in avanti, diventerà appunto un altro.

Passiamo ora all'ottavo capitolo. Si son fatte le dieci di notte; Milton non è a Treiso ma «in un casale sperduto alle falde della immensa collina che dà su Santo Stefano e Canelli, a due ore di camminata da Treiso».¹¹¹ E qui di sfuggita, mentre la donna parla dell'estate futura, Milton pensa a Fulvia; non l'ha nominata da molto tempo, ma ora il fantasma risorge di colpo e con esso la determinazione del giovane: «Doveva assolutamente sapere, doveva assolutamente, domani, rompere quel salvadanaio ed estrarne la moneta per l'acquisto del libro della verità».¹¹²

Di nuovo questa parola. In un saggio ormai classico Angelo Jacomuzzi la legge al di là della semplice conferma di un fatto: il libro tutto, anzi, «si presenta [...] come una *quaestio*, un'interrogazione su una verità che supera i limiti del creato per attingere a un livello assoluto».¹¹³ Così anche Piergiorgio Bellocchio: «La verità che Milton cerca ed esige va molto al di là della "questione privata". Sapere la verità, per vivere – e morire – nella verità».¹¹⁴ Credo sia opportuna una maggiore cautela; la piccola verità che cerca Milton è assai più importante di qualsiasi Verità con la maiuscola. Perché dovrebbe interessarsi di altro? Non c'è nulla nel romanzo che lo suggerisca. L'inviolabilità del suo mistero sta anche nell'apparente meschinità di quanto cerca, che non andrebbe caricata

¹⁰⁸ GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, p. 152

¹⁰⁹ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 15.

¹¹⁰ GILLES DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, traduzioni di Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino 2001, p. 16.

¹¹¹ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 64.

¹¹² *Ivi*, p. 66.

¹¹³ ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a "Una questione privata"*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, cit., p. 158

¹¹⁴ PIERGIORGIO BELLOCCHIO, *Un seme di umanità. Note di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 222.

di tinte metafisiche. Tuttavia la suggestione di Jacomuzzi e Bellocchio acquista un valore profondo nel momento in cui osserviamo il quadro dall'esterno.

Occorre un ultimo paragone con Proust. Nel finale della *Recherche*, il Narratore completa il suo processo di apprendimento verso il regno delle essenze ideali incarnate dall'arte: può così dire che «La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura». ¹¹⁵ E aggiunge un suggerimento da antico moralista: «Tutta l'arte di vivere consiste proprio nel servirci delle persone che ci fanno soffrire come di un gradino che ci consente d'accedere alla loro forma divina e di popolare dunque gioiosamente di divinità la nostra vita». ¹¹⁶

Tale «arte» resta ovviamente proibita a Milton, ma non a Fenoglio. Persino nell'esperienza del protagonista moralità partigiana e fedeltà amorosa si stringono in un nodo indissolubile: la rivendicazione di un'originaria libertà di scegliere – e dunque di perdersi. Perché solo da liberi si può amare, e solo da liberi si può scegliere di mettere un amore vano sopra la guerra anche al costo, assai probabile, di ottenere un secco rifiuto.

In tal senso ha perfettamente ragione Jacomuzzi nel vedere «uno scarto tra la violenza come ultima parola nella definizione del mondo, propria del *Partigiano Johnny*, e la presenza di un patto basato sulla fedeltà a un valore che supera la violenza, il valore, cioè, testimoniato dall'amore che si propone come eventuale ragione ultima della storia». ¹¹⁷ Perché per Fenoglio stesso la letteratura è ormai «intesa non come documento narrativo, ma come alternativa che consente una via d'uscita, sia pur problematica ed incerta, al mondo della storia sottoposto alle regole della violenza». ¹¹⁸

«Sa chi siamo noi? Noi siamo la morte», urlano i fascisti a un contadino delle Langhe nello stesso momento storico in cui si svolge la *quête* del protagonista: ¹¹⁹ il nichilismo di cui si fanno alfieri è l'esatto opposto della *quête*, perché non conosce altro fine che l'annientamento. Ma se loro sono la morte, Milton e compagni sono invece la vita.

3.4. INNAMORATO IN AETERNUM

Milton: sappiamo dell'infatuazione di Fenoglio per la cultura elisabettiana, e sappiamo che anche il protagonista di *Una questione privata* è un esperto di cultura inglese. Nel quarto libro del *Paradise Lost*, Lucifer si abbandona a dolorosi pensieri:

Hadst thou the same free Will and Power to stand?
Thou hadst: whom hast thou then or what to accuse,
But Heav'ns free Love dealt equally to all?

¹¹⁵ MARCEL PROUST, *Il tempo ritrovato*, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1995, p. 249.

¹¹⁶ Ivi, p. 254.

¹¹⁷ ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine*, cit., p. 161.

¹¹⁸ Ivi, p. 164.

¹¹⁹ NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti*, Einaudi, Torino 1997, p. 294.

- 70 Be then his Love accurst, since love or hate,
To me alike, it deals eternal woe.
Nay curs'd be thou; since against his thy will
Chose freely what it now so justly rues.
Me miserable! which way shall I flie
Infinite wrauth, and infinite despaire?
75 Which way I flie is Hell; my self am Hell;
And in the lowest deep a lower deep
Still threatning to devour me opens wide,
To which the Hell I suffer seems a Heav'n.¹²⁰

Come Lucifero, anche Milton pecca di superbia. Ha ridotto una ragazza viva e libera a una figurina stilnovista, cercando rifugio nel bovarismo: invece Fulvia, «come Angelica, rifiuta e irride il modello che le viene imposto: se l'eroina ariostesca vi si sottrae volgendo le spalle ai paladini e convolando a nozze con l'umile Medoro, Fulvia si forgia di un atteggiamento canzonatorio verso la cupezza delle letture sepolcrali e melanconiche di Milton». ¹²¹ Un buon correttivo ironico: se guardassimo gli eventi dal punto di vista di Fulvia Milton ci apparirebbe come uno sconsiderato. Anche mettendo fra parentesi la ricaduta morale delle sue azioni possiamo immaginare che la ragazza avrebbe disapprovato questo eroismo da due soldi. E che dire di Giorgio? Se tutto fosse andato a buon fine, pur nella felicità di essere stato salvato, non avrebbe visto nell'amico un invasato? Si obietterà che è vano fare simili ipotesi; lo è, ma aiuta a illuminare gli aspetti deteriori del carattere di Milton: eroe meraviglioso, ma non certo senza macchia.

Così, prigioniero di un sogno irrealizzabile, proprio come Lucifero non può che maledire se stesso: ha scelto contro la volontà dell'unico dio di quel mondo – il dio terribile della guerra che «comanda a noi» e non viceversa. ¹²² L'intera questione, la *quête*, ora è come contratta nel suo stesso corpo e nel tentativo disperato di salvarsi per non smettere di cercare. Così egli corre, fino a crollare nel bosco.

Pedullà vede nella chiusa un richiamo ai muri dei plotoni, e il muro di Fenoglio è fatto anche di scetticismo e solitudine: perché «senza dolore e senza distruzione [...] si tratterebbe davvero unicamente di “turismo” e “gioco”». ¹²³ Soltanto «il grande prezzo» segna la differenza con le avventure adolescenziali, benché i libri di Fenoglio ne conservino certi sapori; «per Fenoglio il partigiano perfetto sarà sempre un partigiano morto: e così anche il narratore ideale, l'eletto al quale è riservato il “book of books”». ¹²⁴ Il segno che Johnny sente sempre su di sé – «partigiano *in aeternum*» – significa in fondo questo: non c'è eternità possibile per i vivi, né modo per rinfoculare all'infinito un'esperienza tanto unica e misteriosa.

¹²⁰ JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Samuel Simmons, London 1674, IV, vv. 66-78.

¹²¹ SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto», cit., p. 150.

¹²² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 67.

¹²³ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 148.

¹²⁴ Ivi, p. 150.

In essa Milton introduce uno scarto ulteriore. Se nel *Partigiano Johnny* Fenoglio ha tracciato un'epica della Resistenza, la *Questione* ci propone invece un'insolubile tragedia venata di fiaba: la salita di Johnny verso l'«arcangelico regno dei partigiani»¹²⁵ fa da contraltare all'umanissima, terrena disperazione di Milton.

Il nostro è insomma un innamorato *in aeternum*: mai la frase più a rischio di retorica e svilimento – *Ti amo* – ha avuto un peso tanto insostenibile. Ha acquisito il diritto a pronunciarla a prezzo della vita, propria e altrui: una misura ripugnante, se vogliamo, ma enorme. La vanità dell'impresa non lo frena affatto, al contrario: «per scatenare quella tristezza, quel sentimento dell'irreparabile, quelle angosce che preludono all'amore», scrive Proust, «occorre – ed è forse questo più della persona, l'oggetto stesso cui tende ansiosamente la passione – il rischio di un'impossibilità».¹²⁶

Come i personaggi proustiani, Milton sa che il sentimento non confessato e custodito, l'amore passivo-aggressivo verso chi non ci ama, ha un grado di purezza che qualunque amore compiuto non conosce. In questo, naturalmente, non c'è nulla di eroico: per lui, partigiano ma innamorato, innamorato ma partigiano, reso vulnerabile dalla sua passione, l'epica è bandita.

Fedeli alla «circularità» del romanzo di cui lo stesso Fenoglio parlava,¹²⁷ è bene dunque non recidere l'enigma: la vicenda di Milton è terminata, il cerchio magico lo inghiotte, sopravvissuto o meno è irrilevante. Inizia un altro tempo dove l'individuo può solo essere consegnato all'*aeternum* della letteratura:

Si avvicina il momento in cui (per dirla sempre con Shakespeare) «la battaglia sarà vinta e persa». Il bene trionferà, il nazifascismo verrà ricacciato nei ghiacci eterni, ma la storia d'amore di Milton e Fulvia non avrà mai inizio. Il tempo sta per scadere, Milton corre con gli occhi sgranati circondato dagli alberi, ma la foresta stregata, la dimensione soprannaturale, l'infernale paese delle meraviglie in cui ha avuto il privilegio di lottare sta per svanire. [...]

È legittimo pensare che, come nelle fiabe, gli alberi si serrino dopo che Milton ci si è tuffato dentro, che gli si chiudano alle spalle, facciano muro contro il fuoco tedesco, gli salvino la vita ma, in questo modo, lo mettano fuori per sempre, lo escludano dal mondo mitico in cui ha amato e combattuto. L'ora è scoccata, la guerra è finita, Euridice è perduta, inizia il tempo del ricordo.¹²⁸

La Langa evocata da Fenoglio negli *Appunti partigiani* riveste una funzione militare, è una sorta di Atena degli antifascisti: «Non fu abilità nostra, né che loro fossero tutte schiappe. Fu, con la sua terra, la sua pietra e il suo bosco, la Langa, la nostra grande

¹²⁵ BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, cit., p. 20.

¹²⁶ MARCEL PROUST, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., pp. 491-492.

¹²⁷ Così a Livio Garzanti il 10 marzo 1959: «mentre *Primavera di bellezza* è libro lineare, in quanto parate da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno eccetera» (BEPPE FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 103).

¹²⁸ NICOLA LAGIOIA, *Una questione (non solo privata)*, cit., p. XIII.

madre Langa»;¹²⁹ una terra che assiste i suoi figli in primo luogo difendendoli dall'invasore, ma pretendendo da essi obbedienza e sacrificio.

In *Una questione privata* – così come nel *Johnny* – tale sacrificio si complica ulteriormente, poiché lo spazio diviene a sua volta un nemico contro cui combattere: cosmo fangoso, madido di pioggia, dove Milton affonda fino allo spasmo.¹³⁰ Ma alla fine del romanzo Atena si trasforma in Gea: al momento più opportuno accoglie Milton, proteggendolo dolcemente fra i suoi alberi.¹³¹ «Come stanno bene i miei poveri figli, come stanno bene sottoterra, al riparo dagli uomini...», mormorava la vecchia nel casale, in uno dei passi più strazianti del libro.¹³² Forse ora anche Milton è al riparo da tutto il male umano: e gli alberi, dopo essere stati parte di una natura ostile, tornano finalmente «amici» come nel tema del bambino.

BIBLIOGRAFIA

- ETTORE ADALBERTO ALBERTONI, EZIO ANTONINI, RENATO PALMIERI (a cura di), *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962.
- STÉPHANE AUDOIN-ROUZEAU e ANNETTE BECKER, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, introduzione e cura di Antonio Gibelli, Einaudi, Torino 2002.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'eroe, la città, il fiume*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991, pp. 33-62.
- GIANLUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, Serra e Riva, Milano 1984.
- ID., *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989.
- PIERGIOORGIO BELLOCCHIO, *Un seme di umanità. Note di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2019.
- CHIARA BENETOLLO, «La nebbia poteva tradire chiunque»: la natura co-protagonista dei racconti di *Beppe Fenoglio*, «il verri», 80, 2022, pp. 48-59.
- VALTER BOGGIONE, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Marsilio, Venezia 2011.
- LAURA BONATO, *Vita da strega. Masca, faja, framasun*, Meti, Roma 2013.
- IOSIF BRODSKIJ, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 2016.
- EMILY BRONTË, *Cime tempestose*, traduzione di Marta Barone, Bompiani, Milano 2018.
- PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, traduzione di Daniela Fink, Einaudi, Torino 2004.
- STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, La Nuova Italia, Scandicci 1997.
- ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988.

¹²⁹ BEPPE FENOGLIO, *Appunti partigiani*, cit., p. 49.

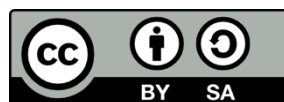
¹³⁰ Sul peso narrativo del paesaggio in Fenoglio cfr. almeno VERONICA PESCE, «Nel ghiaccio e nella tenebra», cit., e CHIARA BENETOLLO, «La nebbia poteva tradire chiunque»: la natura co-protagonista dei racconti di *Beppe Fenoglio*, «il verri», 80, 2022, pp. 48-59.

¹³¹ Nel capitolo precedente un soldato fascista «si era aperto in grembo come a ricevere Riccio, al contrario ed identicamente ad una madre» (BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 121): a questa immagine gli alberi oppongono un altro contrario.

¹³² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 68.

- ID., *Prefazione* (1964) a ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 2003, vol. I, pp. 1185-1207.
- CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.
- PIETRO CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*, «La cultura», I, gennaio 1965, pp. 1-7.
- LEONARD COHEN, *Famous Blue Raincoat*, in ID., *Songs of Love and Hate*, Columbia Records 1971.
- GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.
- MARIA CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Liviana Editrice, Padova 1980.
- EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001.
- MEGAN CROGNALE, *Paradise Lost on the Hills above Alba: Nostalgia in Fenoglio's "Una questione privata"*, «Italice», XCVII, 1, 2020, pp. 50-73.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust*, a cura di Mario Lavagetto e Vanessa Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- GILLES DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, traduzioni di Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino 2001.
- BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 1970.
- ID., *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1994.
- ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Einaudi, Torino 2002.
- ID., *Una questione privata*, a cura di Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2006-2014.
- GIANLUIGI FILIPPETTA, *L'estate che imparammo a sparare. Storia partigiana della Costituzione*, Feltrinelli, Milano 2020.
- GÉRARD GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, traduzione di Franca Madonia, Einaudi, Torino 1969.
- ID., *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976.
- GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998.
- GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991.
- ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a "Una questione privata"*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991, pp. 158-164.
- NICOLA LAGIOIA, *Una questione (non solo privata)*, «Tuttolibri», 19 febbraio 2022, pp. XII-XIII.
- GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Mondadori, Milano 1983.
- LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Mondadori, Milano 1986.
- ID., *Il vento delle pallottole*, in ID., *Quaggiù nella biosfera: tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, pp. 35-56.
- JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Samuel Simmons, London 1674.
- CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Milano 1994.
- NINO PEDRETTI, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, Einaudi, Torino 2017.
- GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., pp. V-LX.
- ID., *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001.

- VERONICA PESCE, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015.
- MARCEL PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Paolo Serini e Maddalena Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Einaudi, Torino 1974.
- ID., *Dalla parte di Swann*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1987.
- ID., *All'ombra delle fanciulle in fiore*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1988.
- ID., *Il tempo ritrovato*, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1995.
- ANDREA RAIMONDI, *Le cime tempestose del giovane Fenoglio*, «Studi Novecenteschi», XXXIX, 83 2012, pp. 111-135.
- NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti*, Einaudi, Torino 1997.
- VALERIO ROMITELLI, *La felicità dei partigiani e la nostra. Organizzarsi in bande*, Cronopio, Napoli 2015.
- EDUARDO SACCONI, *Fenoglio. I testi e l'opera*, Einaudi, Torino 1988.
- AGATA SCARSI, *Fenoglio in limine: "Una questione privata" e il laboratorio degli ultimi anni (1960-1962)*, «Quaderni del '900», XXIV, 2024, pp. 59-75.
- MARIALUIGIA SIPIONE, *Beppe Fenoglio e la Bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*, Franco Cesati Editore, Firenze 2011.
- TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino 2014.
- SONIA TROVATO, «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2018.
- EAD., *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di "Una questione privata"*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023, pp. 1-22.



Share alike 4.0 International License

SFALDAMENTO DI GUIDO MAZZONI
APPUNTI DI LETTURA

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2087-1308>

ABSTRACT IT

L'articolo presenta una serie di appunti di lettura di *Sfaldamento*, un testo tratto da *La pura superficie* (2017) di Guido Mazzoni. Attraverso un'analisi del rapporto tra forma e contenuto e della postura del soggetto, il saggio si propone di mettere a fuoco alcuni aspetti della poesia di Mazzoni, tra le voci più originali e intense della poesia italiana degli ultimi decenni.

PAROLE CHIAVE

Soggetto; Eterotopia; Reciprocità; Lirica; Guido Mazzoni; *La pura superficie*.

TITLE

Sfaldamento by Guido Mazzoni. Reading notes

ABSTRACT ENG

This article presents a series of reading notes on *Sfaldamento*, a text taken from Guido Mazzoni's *La pura superficie* (2017). Through an analysis of the relationship between form and content and of the subject's stance, the essay aims to highlight certain aspects of Mazzoni's poetry, which ranks among the most original and intense voices in Italian poetry of recent decades.

KEYWORDS

Subject; Heterotopia; Reciprocity; Liric; Guido Mazzoni; *La pura superficie*.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Fabio Magro insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Padova. Si occupa di poesia, di narrativa e saggistica, di stilistica e di metrica, di lingua letteraria e non, di letteratura e altro, in particolare tra Otto e Novecento. Si è occupato, e continua a farlo, di Leopardi, Montale, Saba, Penna, Sereni, Bertolucci, Luzi, Caproni, Raboni, Rigoni Stern, Primo Levi.

Guido Mazzoni è un autore piuttosto parco: ha al suo attivo una plaquette, *La scomparsa del respiro dopo la caduta* (in *Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano* a cura di F. Buffoni) del 1992, e due raccolte, peraltro piuttosto smilze, *I mondi* del 2010 e *La pura superficie* del 2017. Non molti altri testi si possono leggere in rete. Forse proprio l'esiguità del *corpus* contribuisce a far risaltare la solida identità e unità di questa scrittura, che si definisce per la radicale messa in discussione di alcuni presupposti della vita moderna. L'impossibilità della comunicazione e della relazione tra gli esseri umani; la conseguente irrimediabile solitudine del soggetto; la fungibilità del soggetto stesso e, in realtà, di tutti; la provvisorietà di ogni posizione assertiva e di ogni visione significativa sono tratti caratteristici e costanti di questa voce poetica, la cui originalità è legata in primo luogo a una declinazione formale, uno stile, seccamente raziocinante, freddo e quasi impersonale, ma di una impersonalità, se così si può dire, interna al soggetto. Soprattutto nell'ultima raccolta di Mazzoni, colui che parla si guarda, si pensa, si analizza e racconta da una distanza non misurabile, che può certo assumere il valore di un gesto difensivo ma si rivela anche essere un espediente attraverso cui l'autore guarda, pensa, analizza il tempo presente della società occidentale. Da qui la grande varietà di forme che Mazzoni utilizza in particolare in *La pura superficie*, non solo per quanto riguarda il libero alternarsi di prosa e verso,¹ ma soprattutto per l'ambiguità nell'uso dei pronomi personali che arriva alla manipolazione e sovrapposizione della voce altrui, nello specifico di Wallace Stevens, come emerge chiaramente da quella sorta di avvertenza alla lettura che apre la raccolta, subito dopo due brevi epigrafi da Kafka:²

*La pura superficie è fatta di testi numerati e divisi in sezioni. Alcuni sono in versi, altri in prosa; alcuni sono scritti in prima persona, altri in terza (o in seconda); a volte la persona di cui si parla coincide con la persona che ha messo la firma sul libro, altre volte no; in certi casi la prima versione dei testi è stata scritta da Wallace Stevens, come dice il titolo, in certi altri no. Queste differenze, fondamentali su un certo piano di realtà, sono, su un altro piano, del tutto irrilevanti.*³

Sulla soglia del libro questo testo ci proietta subito in un territorio sdruciolevole, incerto, in cui l'elemento cardine della poesia lirica, la coincidenza almeno tendenziale tra l'io testuale e l'io autoriale, è minato alle basi, non negandolo, che sarebbe una soluzione più scoperta, oggettiva, in cui il lirico si contamina con altri generi come l'epico o il drammatico, ma accettandolo solo parzialmente, o meglio contaminandolo con

¹ Va segnalato che la raccolta ha una struttura solida ed evidente (si potrebbe dire in *superficie*): si compone infatti di cinque sezioni ciascuna contenente sei pezzi (in prosa e in versi), intervallate da quattro prose più lunghe (*I destini generali, Angola, Sedici soldati siriani, Genova*).

² Entrambe dai *Diari*: 1. «La Germania ha dichiarato guerra alla Russia. – Nel pomeriggio scuola di nuoto» (2 agosto 1914); 2. «Da tutte le cose mi separa uno spazio cavo che non mi affretto a delimitare» (16 dicembre 1911). Cfr. GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, Donzelli, Roma 2017, p. 9.

³ Ivi, p. 11. Corsivo originale.

un'altra soggettività, quella appunto di Wallace Stevens,⁴ o con altre più incerte, e insomma puntando a destabilizzare le certezze o le attese del lettore. Se nella lirica tradizionale il testo rappresenta il luogo di incontro tra due soggettività distinte, di cui una certa, quella dell'autore, e una incerta ma comunque ipotizzabile, ossia quella del lettore, qui l'incertezza, la potenziale non riconoscibilità risale la corrente per coinvolgere l'io testuale. L'operazione è ben consapevole: «da parte mia vorrei costruire un io letterario diverso da quello che circola nei paradigmi tradizionali, meno lontano dal tempo presente e meno falso: una prima persona che non si precluda, nel testo, certi gesti mentali che nella vita compiamo in ogni momento (pensare, per esempio, ma anche lasciar parlare l'inconscio per davvero)», e ancora poco oltre «io vorrei invece scrivere poesie per adulti. L'alternanza fra autobiografia, sogno e discorso saggistico e l'oscillazione fra testi lirici e post-poesia servono anche a questo».⁵

Tenendo presenti questi propositi, prendiamo in esame un componimento de *La pura superficie*. Si tratta del secondo testo della seconda sezione:

Sfaldamento

Ogni cosa nell'insonnia appare insopportabile, i mobili della casa in affitto parlano di una vita altrui, i fori dell'avvolgibile mostrano i dettagli di una città dove senza una ragione sono andato ad abitare. Ho quarant'anni, sono fatto di pezzi, nulla mi giustifica. Quando provo a raccontare a me stesso la separazione da una persona che ho amato enormemente, so di non capire; quando provo a raccontarla agli altri, mi sembra chiaro che nessuna vita può essere compresa. Le persone che conosco sono gentili e distanti con me come io con loro, considerano normale la precarietà di ogni rapporto, guidano per ore nei fine settimana per vedere i figli affidati all'altro coniuge, non possono dar peso a quello che mi accade. Penso a come ho parlato di me agli altri in passato, a come quei discorsi siano ora incomprensibili non meno delle persone cui li ho rivolti; penso agli sconosciuti che dormono sopra il soffitto, ai loro corpi pieni di sangue e di monologhi, a come giustificino se stessi con parole che non valgono né più né meno del monologo che scorre dentro di me, e che non avrebbe senso esprimere o pensare. Poi la mente si svuota, la luce filtra dai fori, la verità che appare nell'insonnia si distrugge e lentamente, come in un sogno ritoccato, tornano il compito cui devo dedicarmi, il treno che devo prendere, la trama che nonostante tutto continuo a raccontare; e anche se questo non ha alcun rapporto con ciò che conta, fra poco uscirò dal letto per scendere in metropolitana,

⁴ Si tratta però di traduzioni-rifacimenti. Dunque, è una soggettività, quella di Stevens, a sua volta contaminata da quella dell'io.

⁵ Si veda GUIDO MAZZONI, *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, a cura di Gianluigi Simonetti, «Nuovi argomenti», 30.10.2017, <www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni> (u.c. 12.07.2026). Della ricerca ambiziosa «di edificare un'opera capace di integrare scritture diverse in un dispositivo ermeneutico unitario che sia insieme la traccia di una vita» parla GIACOMO MORBIATO nel profilo dedicato a Mazzoni in CLAUDIA CROCCO, BERNARDO DE LUCA, GIACOMO MORBIATO, MARCO VILLA (a cura di), *Voci della poesia italiana contemporanea (2000-2025)*, Carocci, Roma 2026, pp. 341-351 (qui p. 341).

fra poco mi urterò con questi esseri per raggiungere il binario. Metto i soldi nella macchina, prendo il biglietto. Queste, per dire, sono le mie mani.⁶

Il testo è sul piano formale molto elaborato in direzione della compattezza e della chiusura. Già nel titolo il sostantivo imprigiona l'energia del verbo, anche se ovviamente nella radice della parola permane comunque traccia del processo, non ancora concluso, di sgretolamento e dissoluzione: l'azione e il risultato dello sfaldare si danno insieme. Il rapporto che si instaura tra inizio e fine suggerisce inoltre che quella compattezza non rinuncia ad uno sviluppo narrativo, nel senso sia della progressione temporale, dalla notte insonne all'alba lavorativa, sia di quella spaziale, dall'interno privato all'esterno pubblico (anch'esso, però, uno spazio chiuso, la metropolitana). La regia stessa è di stampo teatrale o cinematografico: la sequenza si apre infatti sul sintagma generico e generalizzante *ogni cosa* per chiudere su un dettaglio concreto, *le mie mani*, portando a compimento un percorso, progressivo e circolare insieme, che va dallo svuotamento, o appunto *sfaldamento*, alla ripresa di contatto, sia pure dall'esterno, del soggetto con sé stesso. Pare così delinearsi una fondamentale bipartizione, anche se non simmetrica, del testo: ad una prima parte, rigorosa e potente, che è una *pars destruens*, segue a partire dall'avverbio *poi* una più breve ma anche meno solida, quasi stupefatta e sul filo della sola resistenza, *pars construens*. D'altra parte, il testo lascia anche intravedere una implicita struttura tripartita considerando una premessa che avvia il discorso (il rapporto del soggetto con la realtà che lo circonda e con sé stesso), uno svolgimento che approfondisce e illustra con esempi quella premessa, e una conclusione (con il recupero di un rapporto concreto con il presente dell'enunciazione).

Vediamo più nel dettaglio. La prosa è composta da otto periodi di varia lunghezza e complessità anche se predomina la paratassi, per lo più asindetica. La punteggiatura tende ad allineare piuttosto che a gerarchizzare, come si può notare già nel primo periodo dove l'affermazione perentoria con cui si apre il testo è seguita da una serie di proposizioni (due giustapposte più una relativa) che puntano ad illustrarne il contenuto ma sono introdotte dalla semplice virgola e non dai due punti come pure sarebbe stato possibile esplicitando il rapporto che lega l'insieme.⁷ Segue un periodo su tre membri, ancora una volta giustapposti, in cui il soggetto si presenta nella sua condizione frammentata e scomposta. Anche la seconda parte del primo periodo è però suddivisibile in tre momenti, che riflettendo lo sguardo del soggetto ne anticipano la

⁶ GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 30.

⁷ Sulla forma e sul rapporto tra la prima e la seconda raccolta Mazzoni ha affermato: «Rimane identica l'esigenza di chiusura – di perfezione, se posso esprimermi così. Per me è un bisogno profondo, nevrotico e anteriore a ogni decisione conscia o scelta di poetica. È anche difficile da spiegare. Potrei dire questo: gli esseri umani sono sempre sostituibili ma quello che si scrive non dev'esserlo mai; ogni parola, virgola, punto e virgola debbono sembrare necessari, perché solo la forma attenua l'angoscia di esprimersi, di mostrarsi come individuo, di esibire la propria gratuità» (cfr. GUIDO MAZZONI, *Mondi e superficie*, cit.).

caratterizzazione. Si noti allora il rapporto che si instaura tra l'espressione della soggettività (la «vita altrui» vs «Ho quarant'anni»); la relazione tra esterno ed interno (la città, vista «per dettagli» vs la realtà interiore «sono fatto di pezzi»); l'assenza di motivazioni («senza una ragione» vs «nulla mi giustifica»).

Nel cono d'ombra della perentoria affermazione iniziale («Ogni cosa nell'insonnia appare insopportabile») si delinea dunque un interno notte desolato e muto ma anche, per la tensione dovuta all'insonnia, stravolto e visionario;⁸ un luogo comunque privo di qualsiasi possibilità di comunicazione che non sia il monologo interiore dell'io: l'unico verbo che potrebbe instaurare una relazione, *parlare*, al presente, è usato in senso figurato, e del resto non esprime il punto di caduta, l'argomento relativo alla persona (a chi o per chi parlano i mobili?).⁹ In questo modo, grazie a queste risposdenze – tra gli altri, l'altrove e l'io –, si evidenzia l'autonomia e la chiusura di quella che può appunto essere considerata la premessa. Impostato così il tema, ossia il rapporto di estraneità dell'io a sé stesso e al mondo (ma anche del mondo all'io),¹⁰ prende avvio una riflessione che verifica e conferma quel dato di partenza ma insieme anche lo allarga ed estende. Questa indagine si aggancia in prima battuta a un fatto concreto, la conclusione di una relazione importante, la cui possibilità di comprensione, da parte del soggetto e da parte degli *altri*, si consegna al fallimento; ma prosegue poi su un livello più generale («Penso a come ho parlato di me agli altri [...]») che attesta appunto l'impossibilità reciproca di capirsi. Anche questa sezione del testo è impostata su una fitta e significativa serie di risposdenze tematiche e formali: alla rottura sentimentale denunciata dal soggetto fa seguito la separazione dei conoscenti; il senso di estraneità coinvolge tanto le «persone che conosco» quanto «gli sconosciuti che dormono sopra il soffitto»; se il soggetto non riesce a giustificare la propria condizione neppure i vicini riescono a farlo («Penso [...] a come giustificino se stessi con parole che non valgono...»);¹¹ Sul piano formale la prosa si regge fondamentalmente sull'anafora e sul chiasmo:¹² l'anafora fa procedere il discorso per continue riprese che cercano di tenere insieme i frammenti di un pensiero che non ha unità né centro («sono fatto di pezzi»), mentre il chiasmo è propriamente figura argomentativa della reciprocità che restituisce equilibrio o annulla la polarità dispersiva di quei frammenti. Con l'anafora e il chiasmo si combina poi il sistema di

⁸ L'ultimo aggettivo, *visionario*, si lega all'uso testuale del verbo *apparire* che collega *ogni cosa e verità*.

⁹ Resta il fatto che il senso di questo *parlare dei mobili* (l'estraneità del soggetto a quella casa) risulta chiaro e comprensibile. Non così per gli altri verbi di parola che affollano la seconda parte del testo.

¹⁰ Ma anche del mondo al soggetto: questa reciprocità è fondamentale.

¹¹ Il dettaglio preciso, non il piano superiore ma il soffitto, indica la prossimità e allude al fastidio, al senso di assedio provato dal soggetto.

¹² Per il chiasmo si veda almeno: «Le persone che conosco sono gentili e distanti con me come io con loro». Ma l'idea di reciprocità, o forse meglio di reversibilità, attraversa tutta la zona centrale del testo.

riprese e ripetizioni che attraversa tutto il testo, *incipit* ed *explicit* compresi. È naturale, proprio perché la prosa mette al centro il problema del senso, del capire e del capirsi, che la ripetizione interessi in particolare parole che appartengono alla sfera semantica della comunicazione (tre occorrenze per *parlare/parole*, tre per *raccontare*, due per *monologo/-ghi*, mentre rientrano nello stesso ambito lessicale *discorsi*, *esprimere*, fino a *dire* in chiusura) o che comunque sono relative all'ambito intellettuale (si va dalle tre occorrenze di *pensare* alle due di *giustificare* e di *comprendere/incomprensibile*). Una insistenza proporzionale all'entità del fallimento.

Il movimento conclusivo, che segna la fine del percorso di rivelazione, sostituisce allo sfaldamento un processo di svuotamento dei pensieri infestanti affiorati nell'insonnia, ma soprattutto rende esplicita la premessa minore del sillogismo che regge l'intera impalcatura testuale e che rappresenta il contenuto di conoscenza di cui il soggetto è portatore:

Ogni cosa nell'insonnia appare insopportabile > la verità che appare nell'insonnia = la verità è insopportabile.

Ciò che segue non è che la necessaria conseguenza di questo riconoscimento. La ripresa di contatto con sé stesso è possibile solo a condizione che la verità (non solo una verità su di sé ma una verità di carattere generale, che riguarda tutti) ritorni nell'angolo, nella parte oscura e inaccessibile della mente, là dove non è ancora disponibile alla rielaborazione dell'inconscio, ma nemmeno è offerta all'analisi della coscienza e ai suoi contraccolpi emotivi. Si può ricordare a questo punto che Mazzoni, riprendendo e rielaborando un concetto sviluppato da Foucault,¹³ parla con un certo interesse dell'eterotopia che «si manifesta nel passaggio dal sogno alla veglia, ed è il confine che separa coscienza diurna e coscienza notturna, coscienza desta e coscienza assopita; in forma più ampia, conscio e inconscio».¹⁴ Anche l'insonnia può dunque essere considerata una zona intermedia, una zona di soglia, in cui le due dimensioni della coscienza entrano

¹³ Foucault definisce le eterotopie come «quei luoghi che hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati». Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2011, p. 23 (il saggio di Foucault, *Des espaces autres* è del 1967, ma pubblicato solo nel 1984 su «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre 1984, pp. 46-49).

¹⁴ Cfr. *Sono quello che vedete. Un dialogo con Guido Mazzoni*, «LayOut Magazine», 3.11.2023, <layoutmagazine.it/guido-mazzoni-poesie-dialogo> (u.c. 12.07.2026). Ancora a Simonetti l'autore rivela: «I temi psicoanalitici classici o il flusso di coscienza non mi interessano. Mi interessa invece la seduta analitica come genere, come macchina che produce un certo tipo di discorso – un discorso che intreccia la logica diurna e la logica notturna, i momenti riflessivi [...] e i salti improvvisi, le associazioni immotivate, il delirio» (cfr. GUIDO MAZZONI, *Mondi e superfici*, cit.).

in contatto e si contaminano, facendo *apparire* una verità che il soggetto può sopportare solo per un tempo circoscritto («il genere umano non può sopportare troppo la realtà»)¹⁵

Significativo, inoltre, che il testo presenti altre eterotopie che insistono sulla medesima connessione tra ambienti differenti. La prima è quella della finestra (a cui si allude con i «fori dell'avvolgibile»),¹⁶ la quale oltre a mettere in comunicazione, e insieme separare, interno ed esterno, serve anche alla scansione temporale della scena. Si tenga però presente l'inversione della polarità: in un primo momento l'interno è al buio e la luce sta fuori, permettendo al soggetto di vedere, sia pure per *dettagli*, la città, mentre alla fine la luce filtra e invade l'interno provocando, quasi per sovraesposizione, la scomparsa della *verità* e la successiva uscita da casa del soggetto. La seconda, o meglio la terza eterotopia è la metropolitana, luogo di connessioni e urti sotterranei: anche qui il percorso del testo è fondamentalmente una catabasi, dalla città notturna, visibile grazie alle sue luci, all'ipogeo per eccellenza della società moderna, sempre diurno per l'illuminazione artificiale.¹⁷

Resta il fatto che la presenza di questi luoghi mediani, di attraversamento, che si traducono poi in uno sprofondamento o in una fuoriuscita, permea il testo dall'inizio alla fine. Interno ed esterno, conscio e inconscio, ciò che si vede degli altri, i loro corpi che si urtano, e ciò che non si vede e non esiste che per l'io. L'attacco di *Quattro superfici* (vv. 1-6) lo spiega benissimo:

Gli altri in quanto esseri esteriori,
superfici o corpi. Chi dice io invece non ha corpo,
vede soltanto le proprie mani, le guarda come protesi,
osserva gli altri mentre tengono la propria
vita interna dentro i volti,
scopre di avere un volto solo nelle foto.¹⁸

Si tocca qui un tema centrale della raccolta, che riguarda proprio la superficie, in primo luogo quella del corpo, che separa e insieme mette in contatto il soggetto e gli altri, il

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ «La quarta forma di eterotopia che mi interessa sono le finestre. Mi sono reso conto che le cose che scrivo sono piene di finestre e finestrini dai quali il soggetto o i soggetti guardano il paesaggio, il mondo, gli altri, spesso da un mezzo che si muove. Si vive dentro uno spazio interno; là fuori c'è un altro mondo che contempliamo attraverso la mediazione di un vetro» (*Sono quello che vedete*, cit.). Il *topos* della finestra è, come noto, tra i più produttivi e tra i più studiati sia nelle arti figurative sia in letteratura: dal saggio di BRUNO BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno, Roma 2003 a quello di ANDREA AFRIBO, *Vecchi e nuovi topoi. Per una mappatura della poesia italiana del Novecento*, in PAOLO AMALFITANO (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pacini, Pisa 2019, pp. 235-252.

¹⁷ Anche il sintagma *sogno ritoccato* con cui ci si riferisce alla ripresa di contatto con la realtà e con il suo quotidiano può essere considerato un luogo eterotopico.

¹⁸ GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 75.

soggetto e il mondo.¹⁹ Il riferimento alle mani che chiude il testo qui in esame («Queste, per dire, sono le mie mani»), ed è ripreso nel passo appena riportato, è insieme realistico (è un dettaglio credibile, oggettivo) e straniante (allude a un passaggio mentale del soggetto necessario a ricondurre quel dettaglio a sé).²⁰ Il tempo della veglia è dunque il tempo del riconoscimento di una separazione,²¹ mentre i luoghi eterotopici danno accesso a una verità che ha a che fare con l'evidenza che l'estraneità, l'incomprensione, l'insensatezza, non sono un'esperienza individuale, propria del soggetto, che in qualche modo lo individua e distingue, ma un'esperienza che appartiene anche agli altri, ossia a tutti. È forse proprio questo che risulta insopportabile: l'assoluta fungibilità del soggetto e delle sue verità diurne. Come si afferma in un altro testo dell'ultima sezione, «ciò che è sempre mio è addosso a quelli che mi siedono davanti, dentro vestiti fatti come i miei, nei gesti di questo secolo, nel mio linguaggio» (*Eigentlich*).²²

Si tratta di una condizione che non può non coinvolgere anche l'idea di poesia e di lirica che attraversa l'intera raccolta. In questo senso la lirica non è più, sulla scia di Adorno, il luogo dell'individuazione senza riserve,²³ ossia della distinzione, dell'eccezione, della singolarità, ma il luogo in cui l'io registra, con una intonazione negativa, la non distinzione. Il soggetto è infatti parlato da un linguaggio che non è totalmente suo: in senso ampio, dalle parole ai gesti ai modi di vivere e di pensare, di vestire e consumare, l'io in primo luogo esibisce l'appartenenza a una cultura e soprattutto a un sistema economico e sociale che non lascia molto spazio neppure per sentirsi a pezzi in modo originale: come pare chiaro dalla parte centrale del testo, anche il dolore del soggetto e la sua incomprensibilità non è originale, rientra nel linguaggio condiviso da questa fase, o meglio da questa deriva storica. E dunque l'io parla e scrive poesia non perché abbia qualcosa di particolare da dire, che lo individui, ma parla e scrive poesia per dire, alla fine, che è come tutti gli altri. Che è un io fungibile. È questa la superficie di contatto tra l'io testuale, che «cerca riparo in una prima persona plurale»

¹⁹ Gli *sconosciuti* non dormono sul pavimento al piano di sopra, ma «dormono sopra il soffitto»: anche questa è l'indicazione di una zona di soglia. Il soffitto tocca in qualche modo la superficie del pavimento ma quella superficie è vista dall'interno, dalla parte dell'io.

²⁰ Si veda anche la prima strofa della poesia d'apertura della raccolta, *Uscire*: «Esce di casa per una ragione, la dimentica, | sale su un autobus, incontra le persone, le schermo col linguaggio, | dice "studente fuorisede", "tatuata", "filippino" | per non vedere il fuorisede, la donna tatuata, il filippino, | poi viene travolto dalle frasi assurde, le mani colorate | come animali onirici, | come uccelli tropicali, l'anarchia degli altri» (GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 75). Qui accanto al riferimento alle mani (tra l'altro con l'aggiunta di similitudini animali che alludono alla possibile interferenza dell'elemento onirico nel regime della veglia) si trova anche quello all'autobus, luogo che va considerato analogo alla metropolitana.

²¹ La definizione che di *superficie* dà il vocabolario Treccani è eloquente: «il contorno di un corpo come elemento di separazione della regione dello spazio occupata dal corpo da quella non occupata».

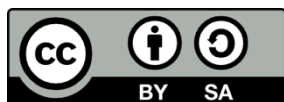
²² GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 74.

²³ Si veda quanto lo stesso Mazzoni scrive a questo proposito: «a partire dall'epoca romantica esisterebbe un genere letterario dell'individuazione senza riserve, composto da opere che lasciano parlare l'io del loro autore» (GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 83).

(come si dice ne *I destini generali*), e il lettore. Certo è che la forma con cui questa indistinzione, intercambiabilità, equivalenza è detta risulta profondamente personale: l'ultima manifestazione di resistenza se non di vitalità del soggetto è lo stile. Ma su questo aspetto, oltre che su altri qui accennati, occorrerà senz'altro tornare a riflettere.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Vecchi e nuovi topoi. Per una mappatura della poesia italiana del Novecento*, in P. Amalfitano (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pacini, Pisa 2019, pp. 235-252.
- BRUNO BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno, Roma 2003.
- MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2011 (ed. or. «Architecture, Mouvement, Continuité», 1984, pp. 46-49).
- GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.
- ID., *I mondi*, Donzelli, Roma 2010.
- ID., *La pura superficie*, Donzelli, Roma 2017.
- ID., *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, a cura di Gianluigi Simonetti, «Nuovi argomenti», 30.10.2017, <www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni> (u.c. 12.07.2026).
- ID., *Sono quello che vedete. Un dialogo con Guido Mazzoni*, «LayOut Magazine», 3 novembre 2023, <layoutmagazine.it/guido-mazzoni-poesie-dialogo> (u.c. 12.07.2026).
- GIACOMO MORBIATO, *Guido Mazzoni*, in Claudia CROCCO, BERNARDO DE LUCA, GIACOMO MORBIATO, MARCO VILLA (a cura di), *Voci della poesia italiana contemporanea (2000-2025)*, Carocci, Roma 2026, pp. 341-351.



Share alike 4.0 International License

INDIALOGO

Fabio Moliterni

Università del Salento

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6112-9276>

Carlo Tirinanzi De Medici

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1912-165X>

A proposito di

Emanuele Zinato, *Primo Levi controtempo. Una lettura politica*, Quodlibet, Macerata 2026.

FM: Proporrei di cominciare da una questione di metodo, che mi sembra indispensabile per affrontare il lavoro critico di Zinato e che potrebbe aiutarci a comprendere e a mettere a fuoco, sin da subito, il senso del titolo e del sottotitolo del suo ultimo volume leviano. Siamo di fronte, mi pare, a un libro nel quale si squadernano e si intrecciano proficuamente due indirizzi di lettura e di interpretazione dei testi letterari che rimandano alle lezioni insuperate di maestri ormai scomparsi: mi riferisco, per semplificare, agli studi sull'inconscio letterario di Francesco Orlando e all'ermeneutica materialistica di Romano Luperini. Zinato conduce l'analisi dell'opera di Levi alla ricerca, potremmo dire, se sei d'accordo, dei suoi punti ciechi, di momenti o «mod[*i*] ellittic[*i*]» (p. 94), di crepe, oscillazioni, «immagini non conciliate» (p. 74), tensioni latenti, più o meno manifeste, «sovrasensi metaforici» (p. 109) e allegorici, «compromess[*i*] instabil[*i*]» (p. 176), partendo dalla fiducia in un metodo critico, appunto, dialettico, eclettico, plurale e impuro, ma netto nelle sue opzioni di fondo. Che guarda (con Orlando) a come i referenti di realtà diventino figure e funzioni linguistiche nei territori della finzione letteraria, e quindi a come anche la possibile politicità *controtempo*, o l'attualità «indocile» intrinseche ai testi leviani siano formalizzate nella sua scrittura, nella sua «ampiezza semantica e figurale» (p. 102), scrive Zinato. È la «formazione di compromesso», insomma, che permette al sapere letterario di legittimare o concedere spazio a temi, tesi, istanze, possibilità di espressione altrove (auto)censurati e in conflitto con lo *Zeitgeist*. In questo modo (con Luperini), Zinato individua il «significato puntuale», storico, documentario, se si vuole, dell'opera di Levi, ma anche il «significato per noi», il «contenuto di verità» dei suoi testi «dal punto di vista del presente» (p. 13), all'altezza dei conflitti e delle contraddizioni del nostro presente, che ne legittima oggi il valore profondamente conoscitivo (politico) e sociale.

Fabio Moliterni, Carlo Tirinanzi De Medici, *inDialogo*, a proposito di
Emanuele Zinato, *Primo Levi controtempo. Una lettura politica*, Quodlibet, Macerata 2026,
«inOpera», IV, 6, luglio 2026, pp. 139-144.

CTDM: Mi sembra un punto di partenza ottimo, che esplicita le coordinate di fondo del testo. In questo libro Zinato, rispetto ad altri suoi saggi, mi sembra che inverta i riferimenti: un orizzonte di senso luperiniano su cui prende forma un metodo orlandiano. Aggiungerei che «controtempo» è espressione proprio di Luperini, che introducendo l'omonima raccolta di saggi nel 1998 spiegava così la scelta di quella parola per puntare l'attenzione su «un discorso che si volge polemicamente indietro, controtempo, per passare a contrappello alcuni aspetti delle tendenze teoriche dominanti nel secondo Novecento, e nel tempo, per tentare un bilancio del moderno e del postmoderno», insomma un riferimento all'«inattualità, spesso risentita, di questi saggi e note» che accompagnava alla «denuncia» dello stato di cose «qualche proposta teorica»¹. L'inattualità, qui – l'essere controtempo –, è duplice: quella dell'interpretazione di Levi come monumento memoriale adatto per tutte le stagioni, il santino, per così dire, pacificatorio e unificante da agitare contro tutte le forme di dissenso (e pronto a trasformarsi da santino in clava con cui picchiare, a colpi di accuse di antisemitismo, chi si interroga sul conflitto mediorientale). Una canonizzazione funzionale a una idea di letteratura docile e – per riprendere una espressione di Dominique Viart – *concertante*, che cerca di non disturbare il manovratore, insomma. Ma inattuale (provocatoriamente inattuale, direi) forse è anche la lettura politica in chiave marxista, che si avvicina a istanze apertamente “eteronome” dell'interpretazione contemporanea in maniera intelligente. La scommessa di Zinato è riattivare una matrice di lettura che oggi sembra assente, quella appunto politica in senso forte, al di là delle rivendicazioni specifiche. Mi sembra infatti che la ricerca del significato «per noi» di Levi aggiorni e ribalti una richiesta critica tipica dell'oggi: spostare il testo nel presente, farlo reagire con le tematiche, le preoccupazioni, anche il linguaggio contemporanei. Zinato mostra come l'opposizione non sia, come pure molti colleghi vorrebbero, tra i barbari woke e i raffinati esegeti critici, tra attualisti e storicisti, ma tra lettori sensati e insensati. Zinato filtra le richieste di attualità con l'attenzione testuale (non puramente stilistica: convoca sì linguaggio, fraseggio, sintassi e isotopie, ma anche arcate narrative, memorie di generi e modi, architetture testuali).

FM: Quando parli della canonizzazione dell'opera di Levi tocchi un punto importante: è un fenomeno (planetario) ormai compiuto, sul quale mi piacerebbe avere una tua opinione. Penso alle vicende del romanzo italiano e del cosiddetto campo letterario, in particolare tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Forse è arrivato il momento di avviare una riflessione organica sui modi o sugli schemi piuttosto rivedibili dentro i quali per il senso comune o nella manualistica scolastica (ma anche, talvolta, nel campo degli studi scientifici) ancora oggi si tende a collocare la sua scrittura specificatamente

¹ ROMANO LUPERINI, *Avvertenza*, in ID., *Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1998, p. III.

narrativa e di finzione. Viene alla luce, mi pare, una pratica costante e assidua di evitamento nei confronti della sostanziale inclassificabilità o dell'anomalia «controttempo» del suo percorso complessivo di narratore. Sarà un punto sul quale tornare. Ma qui va sottolineato che l'analisi di Zinato si concentra, non a caso, su alcuni suoi testi ancora oggi sfuggenti e, per così dire, seguendo le direttrici metodologiche di cui parlavo, piuttosto «perturbanti» o «instabili», «reversibili», e comunque di incerta, divergente e complessa decodifica. Mi riferisco alle letture dedicate alla *Chiave a stella*, sui temi del lavoro e della giustizia sociale, della subordinazione, delle forme di dominio e del lavoro liberato; e soprattutto al dittico che è possibile istituire, stante la «circolazione di temi e motivi comuni ai due libri» (p. 154), tra *La tregua* e *Se non ora, quando?*, sul quale tra poco vorrei tornare a interpellarti. In questi due casi, mi sembra, emerge il valore ermeneutico della pratica militante e della proposta critica di Zinato: quel pedinamento ravvicinato dei testi, l'individuazione molecolare delle catene o delle relazioni inter- o intra-testuali con altri momenti delle opere leviane (saggi, interviste, articoli dispersi e spesso poco noti); l'analisi condotta per progressivi, gradualisti avvicinamenti e accrescimenti modulari che assecondano la sostanziale libertà inventiva, la polisemia (l'ambivalenza) o la plurivocità relazionale della narrativa di finzione di Levi, intesa ancora una volta campo di tensioni, insieme aperto di «spiragli» (p. 63) – si potrebbe dire, con Carlo Ginzburg, di «anomalie affioranti» –, ellissi, pieghe, che fanno emergere «nel testo una serie di contraddizioni latenti» (p. 65). Cosa ne pensi?

CTDM: Le opere meno diffuse, le più ambigue come i racconti fantascientifici; *La tregua* e *La chiave a stella* (e meno male che qualcun altro ne parla in senso proprio come romanzo); i racconti meno fattuali del *Sistema periodico* (quelle con un maggior tasso di finzionalità o, per *La tregua*, di romanzesco puro); ma anche le poesie, magari non bellissime secondo un canone poetico alto-novecentesco ma con una loro tradizione e una costruzione ben pensate che Zinato convoca –, sono quelle meno adatte al mito-Levi, alla sua vulgata planetaria: il Levi memorialista, custode della Shoah. È un problema, la riduzione di Levi alla memoria dei campi, che c'è sempre stato – lo notava già Del Giudice nell'introduzione alle *Opere* Einaudi; e mi permetto di notare che quando con Matteo Fadini e Giancarlo Alfano proponemmo una sezione monografica di «Ticontre» su questo problema la risposta fu ampia, ma molte proposte che arrivarono, nonostante il titolo esplicito, vertevano proprio sul problema della memoria. Ed è un problema che oggi diventa incandescente a causa della situazione politica contemporanea. Lo si è visto nelle reazioni scomposte al libro di Zinato: accostare Levi al problema della Palestina è stato visto come un tentativo di tirarlo per la giacchetta, al punto che Paolo Febbraro in una recensione sul domenicale del «Sole 24 ore»² parla di «falsificazione» dei testi leviani

² PAOLO FEBBRARO, *Primo Levi nella cruna di un ago*, «Il Sole 24 Ore», 14 giugno 2026, p. 4.

laddove Zinato riprende le descrizioni della *Tregua* per mostrare la vittoria sovietica come un momento di festa: una mossa scorretta, filologicamente, umanamente, politicamente. Non a caso sul giornale di Confindustria sottolinea invece la natura oggi diremmo riformista del pensiero leviano che vuole «correggere l'economia di mercato, non abbatterla», ignorando che proprio l'emersione del non detto, del rimosso, è al centro del metodo di Zinato e quindi il Levi scrittore *non è* il Levi individuo, e il primo dice o può dire cose che il secondo magari non avrebbe detto.

Tornando al problema della canonizzazione planetaria di Levi (del Levi memoriale, però), ho l'impressione che essa sia dovuta proprio alla crisi del campo letterario bipartito descritto da Bourdieu. Le quotazioni di Levi salgono man mano che fanno premio gli aspetti eteronomi (qui: politici, storici, ecc.) e Levi viene elevato proprio in quanto scrittore non-scrittore, non-specialista che parla di questioni non-letterarie, ma storiche (la Shoah). Dall'altro lato, Levi è canonizzato quando iniziano le guerre del canone, e se è vero che il canone è qualcosa di intrinsecamente istituzionale, espressione di una ideologia, allora si capisce come mai *questo* Levi "planetario" sia "puro", pulito, senza contraddizioni o sbavature. Mentre il testo di Zinato rileva proprio le contraddizioni, le sbavature: usando un lessico diverso da quello orlandian-luperiniano, direi che Zinato ci fa vedere la contemporaneità del non contemporaneo attraverso Levi, in due accezioni diverse: la presenza nella sua opera, specie in quella meno considerata, di istanze che proiettano già nel futuro; la capacità di un metodo critico oggi poco frequentato di conservare la sua carica interpretativa. Così facendo mette a nudo un inconscio politico presente nel nostro autore che la vulgata leviana ha provato a nascondere.

FM: Nel secondo e nel terzo capitolo Zinato prosegue per coppie dialettiche il suo personale riattraversamento dell'opera leviana. In questo caso si sofferma, a partire da una lettura ravvicinata della *Tregua* e di *Se non ora, quando?*, sui temi della sottomissione e della rivolta, della ribellione o dell'insurrezione individuale e collettiva, dell'ordine e del caos, della possibile resistenza (l'utopia del *Bund*) come messa in forma di una strenua difesa contro tutti i nazionalismi identitari e mortiferi, «la verità politica del fondamento violento e rimosso di ogni vivere civile» (p. 179). Zinato rilegge, si badi, queste che sono le scritture più romanzesche di Levi addentrandosi nell'esame micrologico delle strutture narrative e allo stesso tempo distanziandosene (è la «prossimità nella distanza» invocata da Adorno), facendone *reagire* l'interpretazione a ridosso nei nodi più urticanti del nostro presente – gli usi pubblici del passato e della memoria, di ieri e di oggi (leggi: Israele e l'Occidente, il genocidio palestinese, la disinvolta e strumentale equiparazione dei concetti di totalitarismi, il collasso definitivo del diritto internazionale su scala globale). Mi interessa richiamare la tua attenzione sui discorsi intorno alle forme o ai dispositivi pre-moderni, dall'epica al picaresco, che Levi introduce e mette in campo (in forma) in questi due romanzi: sulle «march[*e*] epic[*he*]» (p. 127), di un'epica storica,

fortemente connotata in senso dialogico, polifonico (anche in un'accezione linguistica), corale e relazionale, in direzione persino etnoantropologica, così come affiora dai testi in questione, anche in relazione all'ampia fenomenologia delle metamorfosi o delle evoluzioni della forma epica nel romanzo italiano contemporaneo.

CTDM: È un punto che mi ha appassionato parecchio. L'epica che Zinato ritrova in Levi è, come dicevi, un'epica "storicizzata" (grande ossimoro, lo so) che segnala una palingenesi – una speranza di palingenesi – e che (altro ossimoro) è plurale, corale, dialogica. Del modo epico a suo tempo magistralmente messo in luce da Sergio Zatti resta la potenzialità fondativa, l'idea che si racconti appunto una palingenesi, la nascita di una nuova comunità. Insomma, l'epica leviana è corretta da qualcosa di anti-epico: che Zinato identifica nel picaresco, ma che secondo me si potrebbe meglio caratterizzare come *romanzesco* (caratterizzato tra l'altro da avventura, cronotopo della strada, teatralità ed estroflessione, ricorso a stati eccezionali): un'altra oscillazione o contraddizione, due modi (epico e romanzesco) che convivono anche nelle pagine più autobiografiche, mi sembra. E in questo senso non solo Levi recupera le forme premoderne: riprende forme *popolari* e popolari *di massa* (appunto: la fantascienza). Colto ma non specialista, Levi certo conosceva la grande letteratura, ma la usa procedendo per campioni ben noti al vasto pubblico (il canto d'Ulisse: che tutti gli studenti conoscono, oggi come ieri), in virtù dell'aspetto più democratico della sua scrittura, "democratico" nel senso spinazzoliano di democrazia letteraria: per parlare a tanti, nel momento in cui viene meno una cultura verticale e compatta, e al suo posto prende forma una cultura orizzontale, composta da lettori di vario livello, è necessario un certo grado di semplificazione (non di semplicismo, i migliori intellettuali sono sempre quelli che sanno usare le parole più semplici possibile, non quelle più semplici in assoluto, per veicolare concetti complessi). L'apologo tramite il meraviglioso o il fantascientifico, il clima gioioso della tregua momentanea dalle tragedie umane reso attraverso le corse romanzesche, sono questa democrazia letteraria. Levi, mi sembra, è un grande scrittore anche perché è uno scrittore piacevole anche per chi non ha letto *tous les livres* (e del resto oggi, proprio in virtù della trasformazione della nostra cultura, chi può dire di averli letti *tutti?*).

FM: Nel tentativo di sintetizzare in una formula l'idea di letteratura, di finzione e di pratica narrativa sperimentata da Levi, e infine il valore politico intrinseco alla sua opera, Zinato richiama nella premessa (p. 14) l'immagine dell'«utensile cognitivo» utilizzata da Jean-Marie Schaeffer in un suo saggio del 1999, colpevolmente, mi sembra, non ancora tradotto in italiano.³ Mi ha fatto venire in mente la formula dell'«arnese dai mille usi» che Furio Jesi adoperava per definire l'ambivalente potenziale sociale e politico del mito. Perché quello di Zinato, per concludere, è un atto di resistenza o di fede nel compito

³ Si tratta di *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris 1999.

civile della critica, uno strenuo elogio del sapere letterario, se per letteratura (per finzione) si intende in fondo la traduzione in immagini e in figure di aspetti, conflitti e problemi inevasi del nostro presente, «non amministrabili dalla macchina mitologica oggi egemone, anti-tragica, destoricizzante e vittimaria» (p. 105). Mi pare di poter dire che gli spazi del possibile, le utopie comunitarie, le latenze, i significati profondi, non univoci né conciliati che affiorano dai testi di Levi richiamano per Zinato quella «malinconia di sinistra», intesa come «tradizione nascosta» e inadempita, che Enzo Traverso aveva individuato in un suo libro del 2016: alla ricerca di una narrazione storica dell'utopia (socialista) non inerte ma reattiva, non canonica né addomesticata, ispirata piuttosto alla logica del dubbio, che guarda in faccia la sconfitta, si ripensa come oggetto perduto ma anche come serie di possibilità inestinte, di interferenze plurali tra passato, presente e futuro, di potenzialità tradite ma ancora inesprese e viventi.

CTDM: Accanto a Schaeffer recupererei, come dicevo prima, l'idea jamesoniana del testo come atto socialmente simbolico, in cui i conflitti reali trovano una momentanea soluzione (che non vuol dire: pacificazione) nell'immaginario. In questo senso le oscillazioni di *Se non ora quando?* tra l'opzione sionista e quella bundista sono chiaramente spiegabili entro un quadro marxista che è quello di Zinato. Da questo punto di vista l'utopismo della "malinconia di sinistra" si recupera come desiderio del testo, irrealizzato ma presente in potenza, per quanto come potenzialità *après coup* che emerge solo alla rilettura, al tornare sul testo, da una specola diversa, ulteriore, successiva anche storicamente, e quindi capace di riattivare quel testo all'interno di coordinate culturali, sociali, politiche, e ovviamente storiche, molto diverse. E questo conferma, al di là dei dibattiti un po' sterili sull'utilità o inutilità della letteratura (sulla rivendicazione di una sua autonomia, o sulla richiesta di un certo grado di eteronomia), che essa – e la finzione in particolare – è uno spazio del possibile che continuamente crea altri possibili, altre possibilità, non tutte buone, non tutte cattive. Mi sembra che quel che Zinato dimostra, prima e più di cosa Levi significa o può significare ancora oggi per noi, è cosa può insegnarci una lettura a contropelo (controttempo...) del testo, capace di evidenziarne contraddizioni e ripensamenti. La letteratura non salva e non condanna: quello lo fa Dio, o un giudice – anche quel giudice tremendo che è la Storia –, la letteratura è una macchina pigra che va riattivata. In modo intelligente: e quello di Zinato lo è senz'altro.



Share alike 4.0 International License

