

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Angelo Fàvaro

IN DIALOGO CON L. RINO CAPUTO SU ISPEZIONI, RAGIONI E RICOSTRUZIONI DELLA
FORMA-ROMANZO FRA OTTOCENTO E NOVECENTO, IN ITALIA*

ABSTRACT:

Il presente lavoro, parte di un più vario e approfondito studio, in forma di intervista al prof. Rino Caputo, Ordinario di letteratura italiana, ricostruisce e analizza criticamente la trasformazione del genere letterario del romanzo, nel passaggio fra Ottocento e Novecento, in Italia. Necessario l'apporto di note e documenti a dimostrazione di quanto sostenuto ed enucleato. Dal romanzo foscoliano fino al capolavoro manzoniano, attraversando i romanzi di Verga, per giungere a d'Annunzio e Pirandello, non senza incursioni nel secondo Novecento, viene delineato un percorso per nodi concettuali e riferimenti essenziali, che con preziosa e opportuna sintesi, offre un denso spaccato storico letterario.

This work, which is a part of a more varied and in-depth study, in the form of an interview with Rino Caputo, professor of Italian literature, retraces and analyses the transformation of the literary genre of the novel in the transition between the XIXth and XXth centuries in Italy. The contribution of notes and documents provides a necessary evidence of what is said and highlighted. A crystal clear path is outlined which, following conceptual knots and cross references, offers a meaningful literary and historical cross-section, which starts from Foscolo's novel, and through Manzoni's masterpiece and Verga's novels reaches d'Annunzio and Pirandello, showing precious and appropriate synthesis, and with some incursions in the second half of the twentieth century.

PAROLE CHIAVE:

Romanzo, Ottocento-Novecento, Italia, Novel,
XIXth and XXth century, Italy

CONTATTI:

angelo.favaro@uniroma2.it

D. *In Italia, è ormai noto, il genere letterario del romanzo si afferma con un ritardo – scandaloso –, almeno rispetto agli altri stati-nazione europei, e, inoltre, con peculiarità molto differenti da quelle che, invece, caratterizzano il romanzo in Francia o in Inghilterra, a partire dal Seicento e lungo tutto il Settecento. Non che nella penisola manchino esempi romanzeschi secenteschi, sufficiente pensare a Francesco Biondi, Poliziano Mancini, Bernardo Morando, Anton Giulio Brignone Sale, Giovanni Ambrogio Marini, Pace Pasini, Ferrante Pallavicino, Gian Francesco Loredano, Maiolino Bisaccioni; o settecenteschi, i cui nomi più noti sono certamente quelli del Piazza e del Chiari.¹ E non vengono presi in molta considerazione. Perché ciò accade? E soprattutto: quando si può dire che in Italia si ha il primo, vero romanzo di statura europea?*

*Si ringrazia la rivista «Sinestesiaonline» per avere accolto il presente lavoro, cospicua parte del testo di un'intervista che sarà presto pubblicata nella sua completezza in volume.

¹ Si consultino gli ormai storici volumi: G. RAYA, *Il romanzo*, in *Storia dei generi letterari*, Vallardi, Milano 1950; E. RAIMONDI, *Trattatisti e Narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960; D.

R. C'è un paradosso: la vera tradizione del romanzo in Italia parte con un romanzo di statura europea, cioè *I Promessi sposi*,² ma successivamente questo genere letterario faticherà a mantenere una dimensione almeno simile. Anzi, in alcuni casi, pur notevoli, si assiste quasi alla necessità storico-critica di difendere le esperienze romanzesche nazionali dall'accusa di essere addirittura "troppo nazionali".³

D. *E dopo Manzoni?*

R. Dopo Manzoni, non possiamo non ricorrere all'esempio di Giovanni Verga: è stato difficile, ma alla fine la critica italiana è riuscita nell'intento di dimostrare che l'opera verghiana non è soltanto tributaria al Naturalismo zoliano; certamente esiste un rapporto, ma ormai testi e contesti dimostrano che Verga arriva al romanzo anche e giustamente attraverso una sua elaborazione, basti pensare alla fase fiorentina prima ancora che a quelle milanese e siciliana. Come è noto, *I Malavoglia* nasce a Milano, dal punto di vista della scrittura. Verga, lontano dalla Sicilia, inizia il *Ciclo dei vinti*.⁴

D. *Sembra una contraddizione che il romanzo della Nazione sia anche il romanzo di respiro europeo.*

R. Manzoni ha dato un contributo al chiarimento di questa ambiguità; è lui che cerca di mostrare come il romanzo non sia soltanto un ritrovato stilistico che deve migliorare la tradizione, che pure c'era, del racconto illuministico, erede della ben più sfavillante tradizione della novellistica. Non si può dire che prima ci fosse il genere del romanzo, ma da Boccaccio, dal *Decameron*,⁵ in poi si ha comunque una tradizione che esalta il racconto, sia pure nella forma breve della novella.⁶ Fondamentale è la *Lettre à monsieur*

ORTOLANI, *Il romanzo italiano del Seicento*, Pellicanolibri, Catania 1978; M. SANTORO, *A proposito del romanzo del Seicento*, Palombi, Roma 1977; C. VARESE, *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento italiano*, Ricciardi, Napoli 1980; L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento (1670-1700)*, La Nuova Italia, Firenze 2000; R. COLOMBI, *Lo sguardo che s'interna. Personaggi e immaginario interiore nel romanzo italiano del Seicento*, Aracne, Roma 2002; da ultimo G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO, *Il romanzo in Italia*, Carocci, Bologna 2018. G.B. MARCHESI, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento, coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1903; L. CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Marsilio, Venezia 1997; I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in I. CROTTI, R. RICORDA, P. VESCOVO, *Il "Mondo Vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Il Poligrafo, Padova 2001; A.M. MORACE, *Il prisma dell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*, Liguori, Napoli 2002; T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Salerno, Roma 2002.

² Irrinunciabile il volume di A. MANZONI, *I promessi sposi (1840-1842)*, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, vol. 11, a c. di T. Poggi Salani, Mondadori-Casa del Manzoni, Milano 2013.

³ M. DELL'AQUILA, *La Cultura letteraria italiana dell'Ottocento. Dal purismo a De Sanctis*, De Donato, Bari 1976; G. PULLINI, *Parabole del romanzo italiano. '800-'900*, Genesi, s.l. 1997.

⁴ G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco, C. Ricciardi, Mondadori, Milano 1991; ID., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1990.

⁵ G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, BUR, Milano 2013.

⁶ Necessaria la storica serie di volumi *Novelle italiane*, divisa per secoli (*Duecento-Trecento; Quattrocento; Cinquecento; Seicento-Settecento; Ottocento; Novecento*) pubblicata nelle edizioni Garzanti.

*Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*⁷, che mostra come Manzoni giunga all'appuntamento del romanzo con una piena consapevolezza, anche stilistica. Come dimostra anche solo un breve passaggio, dove si sofferma a dibattere del rapporto fra poesia e storia:

Ma, si dirà forse, se si toglie al poeta ciò che lo distingue dallo storico, cioè il diritto di inventare i fatti, che cosa gli resta? Che cosa gli resta? la poesia; sì, la poesia. Perché infine che cosa ci dà la storia? degli eventi che non sono, per così dire, conosciuti che dall'esterno; ciò che gli uomini hanno fatto; ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro risultati fortunati e sfortunati, i discorsi coi quali hanno fatto o cercato di fare prevalere la loro passione e la loro volontà su altre passioni o altre volontà, per mezzo dei quali hanno espresso la loro collera, effuso la loro tristezza, in una parola hanno rivelato la loro individualità: tutto questo e qualcos'altro ancora è passato sotto silenzio dagli storici; e tutto questo è dominio della poesia.[...] Tutto ciò che la volontà umana ha di forte e misterioso, tutto ciò che la sventura ha di religioso e di profondo, il poeta può indovinarlo, o, per dir meglio, può vederlo, comprenderlo ed esprimerlo.

O poco oltre:

Bisogna infine che l'azione sia una: ma esiste realmente tale unità nella natura dei fatti storici? Non vi esiste in maniera assoluta, perché nel mondo morale, come nel mondo fisico, ogni esistenza è a contatto con altre, si complica con altre esistenze; ma vi esiste in maniera approssimativa; che tuttavia è sufficiente allo scopo che il poeta si propone, e gli serve come punto di riferimento nel suo lavoro. Che cosa fa dunque il poeta? Trascoglie, nella storia, alcuni avvenimenti interessanti e drammatici, i quali siano così profondamente legati l'uno all'altro, e lo siano così debolmente con ciò che li ha preceduti e seguiti, che la mente, vivamente colpita dal loro reciproco rapporto [...] vivamente si applichi a cogliere tutta l'estensione, tutta la profondità del rapporto che li unisce, a individuarne il più nettamente possibile le leggi di causa e di effetto che li governano. Non cercando di sommuovere nelle anime calme le tempeste delle passioni, il poeta esercita il suo massimo potere. Facendoci discendere in esse, egli ci smarrisce e rattrista. Facendoci assistere ad avvenimenti che non ci interessano come attori, nei quali noi non siamo che testimoni, può aiutarci a prendere l'abitudine di fissare il nostro pensiero su quelle idee calme e grandi che si cancellano e si dileguano addirittura nell'urto delle realtà quotidiane della vita, e che, se fossero più presenti, salverebbero sicuramente la nostra salvezza e la nostra dignità.

Vorrei soffermarmi, inoltre, anche sulla lettera relativa al Romanticismo, che Manzoni indirizza al marchese Cesare d'Azeglio, papà di Massimo d'Azeglio. Qui vengono chiariti i contorni del Romanticismo italiano perché vi si può leggere:

Il romanticismo? Se n'è parlato qualche tempo, ma ora non se ne parla più; la parola stessa è dimenticata, se non che di tempo in tempo vi capiterà forse di sentire pronunziar l'epiteto *romantico* per qualificare una proposizione strana, un cervello bislacco, una causa spallata; che so io? una pretesa esorbitante, un mobile mal connesso. Ma non vi consiglierai di parlarne sul serio: sarebbe come se veniste a chiedere, se la gente si diverte ancora col Kaleidoscopio. – Se l'uomo, che avesse avuta questa risposta, fosse di quelli che sanno ricordarsi all'opportunità, che una parola si adopera per molti significati, e insistesse per sapere, che cosa intenda per romanticismo il suo interlocutore, vedrebbe, che intende non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, una abiura in termini del senso comune;

⁷ A. MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, traduzione italiana di E. Bonora, in A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. Bonora, Loescher, Torino 1980, pp. 521-528.

un romanticismo insomma, che si sarebbe avuta molta ragione di rifiutare, e di dimenticare, se fosse stato proposto da alcuno. Ma, se per romanticismo si vuole intendere la somma delle idee, delle quali Le ho male esposta una parte, questo, non che esser caduto, vive, prospera, si diffonde di giorno in giorno, invade a poco a poco tutte le teorie dell'estetica; i suoi risultati sono più frequentemente riprodotti, applicati, posti per fondamento dei diversi giudizi in fatto di poesia. Nella pratica poi non si può non vedere una tendenza della poesia stessa a raggiunger lo scopo indicato dal romanticismo, a cogliere e a ritrarre quel genere di bello, di cui le teorie romantiche hanno dato un'idea astratta, fugace, ma che basta già a disgustare dell'idea che le è opposta. Un altro giudizio manifesto della vita, e del vigore di quel sistema sono gli applausi dati universalmente a de' lavori, che ne sono l'applicazione felice. Ne citerò un esempio, per il piacere, che provo nel rammentare la giustizia resa al lavoro d'un uomo, a cui mi lega un'amicizia fraterna. Quando comparve *l'Ildegonda*, bollivano le questioni sul romanticismo, e non sarebbe stata gran meraviglia, se l'avversione di molti alla teoria avesse prevenuto il loro giudizio contro un componimento, che l'autore non dissimulava d'aver concepito secondo quella. Eppure la cosa andò ben altrimenti; le opinioni divise sulla teoria furono conformi (moralmente parlando) in una specie d'amore pel componimento. E ora, passato già più tempo di quello che sia generalmente concesso alle riuscite effimere, quel favore, mi pare di poter dire, quell'entusiasmo, è divenuto una stima, che sembra dover esser perpetua. In tutta la guerra del romanticismo, non è dunque perita che la parola. Non è da desiderarsi che venga in mente ad alcuno, di risuscitarla: sarebbe un rinnovare la guerra, e forse un far danno all'idea che, senza nome, vive e cresce con bastante tranquillità.⁸

Tale “somma delle idee” è esattamente la traduzione del senso comune illuministico in una visione che non prescinda anche dalle emozioni: il romanzo di Manzoni è storico, ma al tempo stesso legato al presente. Il finale de *I promessi sposi* non è soltanto un *happy ending*, ma la traduzione concreta dell'ideologia – si pensi alla religione cattolica –, che per Manzoni è la provvidenza immanente nella storia. Non solo lo scrittore fa vivere felici e contenti gli “sposi promessi” e ora finalmente maritati, ma mostra come essi siano concretamente felici e contenti nella dimensione mediana della vita quotidiana.

Molto si potrebbe aggiungere su questo aspetto, ma è singolare che, proprio a partire dalla nozione di romanzo storico legato alla tradizione nazionale, più che dal romanzo romantico, si sia registrato quel fenomeno quantitativamente rilevante – forse qualitativamente un po' meno, ma comunque notevole – del romanzo storico degli anni Trenta che prelude al Risorgimento e lo puntella, nel periodo successivo alla diffusione de *I promessi sposi*. Mi riferisco alla produzione di Massimo d'Azeglio, di Tommaso Grossi, di Francesco Domenico Guerrazzi, di Cesare Cantù, di Niccolò Tommaseo, giungendo fino a Antonio Bresciani, Gisuseppe Rovani e Ippolito Nievo.⁹

D. Considerando la narrativa un genere antonomasticamente identitario, e sempre tenendo presente lo scarto temporale fra gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, dove le ideologie si frastagliano a disegnare nuovi orizzonti politici, fra Stato e Letteratura, dunque, rispetto al Risorgimento quale la parte del romanzo storico? Quali gli elementi simbolici che reperiamo nella narrativa?

⁸ A. MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, in *Scritti di teoria letteraria di Alessandro Manzoni*, note e traduzioni a cura di A. Sozzi Casanova, BUR, Milano 1997, pp. 38-39.

⁹ Necessaria la consultazione di L. LATTARULO, *Il romanzo storico*, Editori Riuniti, Roma 1978. Una panoramica essenziale è nel volume di M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Pietro Manni, Lecce 1999. Specificamente trattato il tema da A. ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Esedra, Roma 2002. M. COLUMNS CAMERINO, *Acheologia del romanzo. 1821-1872. Bilancio di un cinquantennio*, FrancoAngeli, Milano 2016.

R. Il romanzo storico, infatti, a modo suo, dà un contributo all'aggregazione ideologico-culturale verso il Risorgimento e verso un'identità nazionale: si pensi solo all'uso, più o meno attendibile dal punto di vista storico-documentario, di linee della storia italiana, all'utilizzazione, per esempio, della disfida di Barletta in nome di una prima viva resipiscenza dell'ideale nazionale, oppure alla vicenda, poi diventata antologica, di Gavinana, con Francesco Ferrucci e Maramaldo, o anche al romanzo storico dei professori, in particolare quello di Rosini, stimato docente a Pisa, che si era messo in testa di riprodurre in varie forme il capolavoro manzoniano. Quindi molte vicende della storia della penisola offrono materia romanzesca per edificare una linea identitaria nazionale: un riuso di materiali in chiave letteraria con uno scopo identitario.

In questo senso il romanzo italiano nasce europeo, come ho già affermato, pur nel distinguo polemico, mi piace rimembrare e rileggere insieme, dai *Colloqui con Eckermann*, quanto ribadisce Wolfgang Goethe:

(Domenica, 15 luglio 1827) Questa sera, dopo le otto, sono andato da Goethe. Lo trovai che era appena tornato dal suo giardino. «Guardi che cosa c'è lì, mi disse, un romanzo in tre volumi; e sa di chi? di Manzoni.» Io considerai i tre volumi, assai ben rilegati, e con una dedica a Goethe. «Manzoni lavora molto», dissi. «Già, dà segno di vita», rispose Goethe. «Di Manzoni, ripresi, non conosco nulla, se non l'ode su Napoleone, che ho riletta in questi giorni nella Sua traduzione, e grandemente ammirata. Ogni strofa è un quadro.» «Lei ha ragione, disse Goethe: l'ode è eccellente. Ma trova Lei che in Germania uno solo ne parli? È perfettamente come se quell'ode non esistesse; e pure è la più bella poesia che sia stata composta su quell'argomento». (Mercoledì, 18 luglio 1827) «Devo dirLe – furono le prime parole che Goethe mi rivolse oggi a tavola – devo dirLe che il romanzo di Manzoni supera tutto ciò che noi conosciamo in questo genere. Basta che io Le dica che l'elemento interiore, tutto ciò che deriva dall'anima del poeta, è perfetto, e che l'elemento esteriore, le descrizioni dei luoghi e simili, non la cede di un capello alle grandi qualità interiori. Ciò significa qualche cosa.» Io fui meravigliato e lieto di queste parole. «L'impressione, continuò Goethe, che si riceve alla lettura è tale che si passa continuamente dalla commozione alla meraviglia, e dalla meraviglia alla commozione: così che non si esce mai da uno di questi due grandi effetti. Credo che non si possa andare più in là. In questo romanzo si vede per la prima volta davvero chi è Manzoni. Qui apparisce nella sua pienezza quel suo mondo interiore, che nelle tragedie non aveva avuto nessuna occasione di svilupparsi. Subito dopo, voglio leggere il miglior romanzo di Walter Scott, forse il *Waverley*, che ancora non conosco, e vedrò come Manzoni si sostiene di fronte a questo grande scrittore inglese. La cultura spirituale di Manzoni si mostra qui tanto elevata, che difficilmente si troverà l'eguale in altri: essa ci ristora, come un frutto nella sua piena maturità. E nella trattazione e nella pittura dei particolari egli è luminoso, come il cielo stesso d'Italia!» «E ci sono in lui tracce di sentimentalità?» domandai. «Nessuna, rispose. In lui c'è sentimento, ma senza sentimentalità. Le circostanze sono sentite virilmente e schiettamente. Oggi non voglio dirLe di più. Sono ancora al primo volume. Ma presto gliene riparlerò.» (Sabato, 21 luglio 1827) Come questa sera entrai da Goethe, lo trovai che leggeva il romanzo di Manzoni. «Sono già al terzo volume, mi disse mettendo da parte il libro, e mi sono venuti molti pensieri nuovi.» [...] Goethe mi espose poi alcuni luoghi del romanzo, per dimostrarmi con quanto ingegno è scritto: «Quattro cose, continuò, giovano innanzi tutto al Manzoni e contribuiscono alla grande eccellenza della sua opera. In primo luogo, che egli è uno storico egregio, onde la sua creazione ha conseguito una grande dignità ed energia, che la innalzano molto al di sopra di tutto ciò che ordinariamente noi intendiamo per romanzo. In secondo luogo il Manzoni è avvantaggiato dalla religione cattolica, dalla quale derivano molte situazioni poetiche, che non avrebbe conosciuto se fosse stato protestante. In terzo luogo giova alla sua opera il fatto che l'autore molto ebbe a soffrire nelle lotte rivoluzionarie, che (anche se egli non vi partecipò personalmente) colpirono i suoi amici e in parte li rovinarono. E finalmente conferisce a questo romanzo lo

svolgersi l'azione nella seducente contrada intorno al lago di Como, la quale si impresse nel poeta sin dalla giovinezza, così che egli la conosce a menadito. Donde un grande e capitale pregio dell'opera: cioè la ricchezza e il mirabile minuto rilievo nella pittura dei luoghi». (Lunedì, 23 luglio 1827) [...] il colloquio ritornò su Manzoni. «Le dicevo l'altro giorno, incominciò Goethe, che in questo romanzo lo storico giovò al poeta; ma ora, nel terzo volume, io trovo che lo storico ha giuocato al poeta un brutto tiro; poiché il Manzoni sveste qui d'un tratto l'abito di poeta, e ci si presenta per troppo tempo nella sua nudità di storico. E ciò accade nelle descrizioni della guerra, della carestia e della peste; cose già repugnanti per sé, e che, nel minuzioso particolareggiare d'un'arida rappresentazione di cronista, diventano insopportabili. Il traduttore tedesco dovrà cercar di scansare questo guaio: egli dovrà abbreviare per una buona parte la descrizione della guerra e della carestia, e di due terzi quella della peste; così che resti soltanto quello che è necessario a intendere l'azione dei personaggi. Se Manzoni avesse avuto al fianco un buon consigliere, avrebbe assai facilmente evitato questo difetto. Ma, come storico, egli ebbe troppo rispetto per la realtà. Ciò gli dette già da fare anche nei suoi drammi, dove egli peraltro cercò di cavarsi d'impaccio, racchiudendo nelle note la materia storica superflua. Ma questa volta non ha saputo ingegnarsi, né staccarsi dal suo materiale storico. È curioso assai. Ma, appena i personaggi del romanzo ritornano, il poeta ci sta di nuovo dinanzi in tutta la sua gloria e ci costringe alla consueta ammirazione.» Ci levammo, avviandoci verso la casa. «Si può appena pensare, continuò Goethe, come un poeta quale è Manzoni, che ha saputo scrivere un così mirabile libro, abbia potuto peccare, anche solo per un istante, contro la poesia. Eppure la cosa è molto semplice: e la spiegazione è questa. Manzoni è un poeta nato, come lo era Schiller. Ma la nostra età è così grama, che nella vita umana che lo circonda, il poeta non trova più nulla di cui possa giovare. Per sostenersi, Schiller si appigliò a due grandi mezzi: alla filosofia e alla storia; Manzoni alla storia soltanto. Il *Wallenstein* di Schiller è tale opera, che non trova la simile nel suo genere; ma Lei troverà che appunto questi due potenti mezzi, la storia e la filosofia, hanno intralciato diverse parti di quel dramma e impedito il suo successo, come pura opera di poesia. Così anche Manzoni soffre di un sovraccarico di storia.» «V.E., dissi, esprime delle grandi cose: ed io sono felice di udirle.» «Manzoni, riprese Goethe, ci suggerisce così buoni pensieri.»¹⁰

Siamo di fronte ad una dichiarazione di importanza europea de *I promessi sposi*, sottolineando anche, però, quelle che a suo dire erano le carenze imputabili a quella che ho definito "ideologia religiosa" di Alessandro Manzoni.

D. *I promessi sposi hanno comunque una differente origine: da un lato la cultura, la civiltà francese illuminista, dall'altro Walter Scott con Ivanoe. Si può dire che è un romanzo di mediazione fra due tipologie diverse di scrittura in Europa.*

La seconda sollecitazione, invece, è questa: se è innegabile che ci sia il tentativo leopardiano del romanzo su sé stesso, Storia di un'anima,¹¹ rimasto incompiuto, il

¹⁰ J.P. ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, trad. it. di E. Donadoni, Bari 1912. Il testo è contenuto anche in L. CARETTI, *Manzoni e gli scrittori da Goethe a Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 10-11.

¹¹ G. LEOPARDI, *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta pubblicata dal conte Giacomo Leopardi*, in ID., *Tutte le Opere*, vol. I, a cura di W. Binni, Sansoni, Firenze, 1969, pp. 366-367, funzionale rileggere il *proemio*: «Incomincio a scrivere la mia Vita innanzi di sapere se io farò mai cosa alcuna per la quale debbano gli uomini desiderare di aver notizia dell'essere, dei costumi e dei casi miei. Anzi, al contrario di quello che io aveva creduto sempre per lo passato, tengo oramai per fermo di non avere a lasciar di me in sulla terra alcun vestigio durevole. E per questo medesimo mi risolvo ora di por mano a descrivere la mia vita, perché quantunque in età di ventisette anni, e però giovane di corpo, mi avveggo nondimeno che l'animo mio, consumata già, non solo la giovinezza, ma eziandio la virilità, è scorso anche molto avanti nella vecchiaia, dalla quale non essendo possibile tornare indietro, stimo che la mia vita si possa ragionevolmente dire quasi compiuta, non mancando altro a compierla che la morte, la quale, o vicina o lontana che ella mi sia, certo, per quel che appartiene all'animo, non mi troverà mutato in cosa alcuna da quello che io sono al presente. Intitolo questo mio scritto, istoria di un'anima, perché non intendo narrare

*romanzo compiuto, invece, nonostante tutte le accuse di plagio, è Ultime lettere di Jacopo Ortis*¹² di Foscolo, entrambi romanzi psicologici e d'attualità, configurano una linea appunto attuale e non storica, che viene ignorata fino agli anni Settanta dell'Ottocento.

R. Occorre anche in questo caso una riflessione preliminare: ancora oggi non è possibile stimare l'occasione mancata che la cultura italiana, letteraria ma non solo, ha avuto nell'ignoranza dello *Zibaldone* per mezzo secolo. Ancora una volta, dobbiamo molto alla illuminata intuizione di Giosuè Carducci di tirar fuori dalla polvere il manoscritto "dilavato e graffiato" leopardiano e metterlo a disposizione della cultura.¹³ Se ne è giovato il Novecento, ma non il secondo Ottocento. È mancata, a mio parere, l'occasione di comprendere fin da subito che si può fare romanzo anche a partire dalla riflessione autobiografica, dove l'autobiografia diventa esemplare e non soltanto racconto di sé, ma anche attraversamento dei pensieri, delle passioni, degli interessi, degli studi ancorché vastissimi come quelli di Leopardi. Questa dimensione saggistica nella narrativa si è conosciuta nel Novecento, in varie forme, da Pirandello a Moravia, fino a Calvino e oltre.

Credo che questo dipenda proprio dal modello che Leopardi ha consegnato attraverso lo *Zibaldone*, una linea di ricerca che potrebbe e dovrebbe certamente essere approfondita.

Per quanto riguarda Foscolo, certamente l'*Ortis* è il tentativo di un romanzo ed è potuto sembrare, in alcuni momenti, che la scelta del genere, del romanzo epistolare, fosse soltanto tributaria dell'esempio wertheriano, goethiano, insomma europeo, di una tradizione esclusivamente settecentesca. In realtà, non si capirebbe l'esperienza di Nievo ottocentesco senza il riferimento foscoliano, anche se la personalità di Foscolo storicamente evidenziata nel romanzo nieviano non appare positiva: il Foscolo veneziano viene dipinto come personalità aspra, chiusa, persino gretta.

Il romanzo di Nievo, che ormai finalmente ha quasi guadagnato il posto che gli spetta, è stato tradizionalmente costretto tra Manzoni e Verga. Forse bisognerà domandarsi ancora quanto questo romanzo sia europeo. Credo che gli studi, in questo momento, stiano avanzando a partire dall'esperienza delle traduzioni, dall'esperienza cosiddetta "giornalistica" di Nievo. Attraverso una via simile, probabilmente si potrà cogliere quanto l'Europa stia dentro la personalità culturale di Nievo e quindi nella costruzione del

se non se i casi del mio spirito, e anche non ho al mio racconto altra materia, perocché nella mia vita niun rivolgimento di fortuna ho sperimentato fin qui, e niuno accidente estrinseco diverso dall'ordinario né degno per sé di menzione. Né pure i casi che narrerò del mio spirito, credo già che sieno né debbano parere straordinari: ma pure con tutto questo mi persuado che agli uomini non debba essere discara né forse anche inutile questa mia storia, non essendo né senza piacere né senza frutto l'intendere a parte a parte, descritte dal principio alla fine per ordine, con accuratezza e fedeltà, le intime vicende di un qualsivoglia animo umano. Non avendo in questo mio scritto a seguitare altro che il vero, dirò del mio spirito il male e il bene indifferentemente: ma perciocché molti sono così delicati e teneri che si risentono per ogni menoma parola che essi credano risultare in lode di chi la scrisse; a questi tali ed a chiunque fosse per giudicare che io avessi nella presente storia trasandati i termini della modestia, voglio per loro soddisfazione e contento, e per segno della opinione che io ho di me stesso, protestare in sul bel principio che io, considerata già da gran tempo bene e maturamente ogni cosa, stimerei fare un infinito guadagno se potessi (e potendo, non mancherei di farlo in questo medesimo punto) scambiare l'animo mio con qual si fosse tra tutti il più freddo e più stupido animo di creatura umana».

¹² U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Vol. IV, a cura di G. Gambarin, Felice Le Monnier, Firenze 1955.

¹³ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di F. Cacciapuoti, Donzelli, Roma 2018; G. LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, 6 voll., Successori Le Monnier, Firenze 1898-1900.

romanzo. Resta il fatto significativo che si tratta di un romanzo in cui lo scrivere di sé non è in contrasto con il racconto delle azioni, delle *res gestae*, sia personali che delle masse. Il romanzo è corale da un certo punto di vista e non è però solo un puro contorno.

Per comprendere fino in fondo il romanzo italiano dell'Ottocento bisogna riprendere sia le esperienze evidenti, che quelle allora mancate – appunto, Foscolo, Leopardi e Nievo. Nelle *Confessioni*¹⁴ troviamo fuse e non confuse tanto l'esperienza foscoliana quanto quella manzoniana, *in nuce* molto Leopardi, il Leopardi ironico e caustico delle *Operette morali*.

D. *Abbiamo enucleato due passaggi nodali: il romanzo che cerca di approdare in Italia come genere letterario europeo, e una lunga tradizione europea, di almeno due secoli. A fronte di tutto questo, e nonostante i differenti tentativi cui si è accennato, Alessandro Manzoni rimane dominante, anche se Le confessioni di un italiano, che già nel titolo si richiama alle Confessiones roussoviane o alle Confessioni di Sant'Agostino, è un romanzo determinante per la narrativa del Novecento, o come ricorda Calvino: «Non dimentichiamoci che lo slancio del Risorgimento italiano ha avuto in letteratura una sola eco veramente poetica: e sono le giornate avventurose del Carlino di Nievo tra gli spalti e i fossi attorno al decrepito Castello di Fratta»¹⁵. Non si può considerare l'esperienza verghiana soltanto sulla linea manzoniana, nonostante il realismo. Oltre Nievo cosa accade?*

R. È necessario ribadire anche per Nievo, seppure in modo parziale rispetto a Leopardi, una impossibilità di interazione nell'immediato momento storico, per varie ragioni, che ci porterebbero verso altri argomenti. Il romanzo di Nievo, con tutte le traversie editoriali, diventerà occasione effettiva molti anni dopo la pubblicazione, un punto di riferimento per intellettuali, studiosi, scrittori. Siamo di nuovo di fronte ad un'esperienza che non è solo propria della prima metà dell'Ottocento, ma giunge fino alle novelle di *Vita dei campi* di Verga, in particolare a *Fantasticheria*, già pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» del 24 agosto 1879, fino alla decisione indirizzata ad un "tu" più largo e oggettivo, in forma epistolare, al personaggio della signora che sta tornando nel continente dalla Sicilia, e rimembra la breve sosta ad Aci Trezza.

Una volta, mentre il treno passava vicino ad Aci-Trezza, voi, affacciandovi allo sportello del vagone, esclamaste: "Vorrei starci un mese laggiù!". Noi vi ritornammo e vi passammo non un mese, ma quarantott'ore; i terrazzani che spalancavano gli occhi vedendo i vostri grossi bauli avranno creduto che ci sareste rimasta un par d'anni. La mattina del terzo giorno, stanca di veder eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra boccettina da odore, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. [...] Un dramma che qualche volta forse vi racconterò e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: - che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se l'ingoiò, e i suoi più prossimi con lui. - E sotto questo aspetto vedete che il dramma non manca d'interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio.¹⁶

¹⁴ I. NIEVO, *Confessioni di un italiano*, a cura di S. Casini, Guanda, Parma 1999.

¹⁵ I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo* (1958), in *Saggi 1945-1985*, I-II, Mondadori, Milano 1995, I, p. 41.

¹⁶ G. VERGA, *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 2004, vol. I, pp. 121-122.

Bisogna prendere atto della dimensione storicamente ingombrante, in termini di “storia letteraria”, del romanzo manzoniano. Come in altri casi, non è colpa di Manzoni il “manzonismo degli stenterelli” di cui parlava il devoto Giusti, proprio perché l’operazione di Manzoni aveva delle finalità tutte interne al percorso manzoniano: la scelta di celebrare la Provvidenza nella storia, di inverare la storia stessa proprio attraverso l’intervento verticale. Questo è il senso del romanzo: non solo “vissero felici e contenti”, ma l’importanza della Provvidenza tale da mostrare come si vive felici e contenti. Ne è un esempio tutta la fase apparentemente idilliaca, bozzettistica di Agnese che va stampando baci ai nipotini che corrono e persino l’immagine, apparentemente antiestetica rispetto a certi canoni, di Lucia “ingrossata”.

Lucia è importante nel romanzo anche nella sua fisicità, non è soltanto “luce”. Lo è certamente, perché dove passa tutto cambia, è la luce che illumina, ma è anche una donzella che ha rischiato di avere l’insegnamento della modestia da parte dei lanzichenecchi, ma ancora di più da Don Rodrigo. Manzoni non rinuncia al guazzabuglio del cuore umano e alla fisicità dei corpi.

Tutto questo si accompagna alla scelta linguistica dell’autore: la decisione di “sciaccare i panni in Arno” è precedente alla sistemazione ideologicamente definitiva del romanzo che avverrà nel 1840, ma che è già tale nel 1827. Ecco quindi i due anni fiorentini e la scelta che in seguito diventerà normativa, l’istituzionalizzazione, a mio parere negativa, di una norma linguistica. Fino ad allora è una scelta condivisa da varie appartenenze politico-culturali: il modello principale è quello di Francesco De Sanctis, il quale, appena divenuto Ministro della pubblica Istruzione del neonato Stato unitario, con il decreto numero 1 decide di inviare i maestri toscani per tutta l’Italia diventata nazione. È la scelta del patriota che ha realizzato il suo sogno, condiviso da molti in quel momento, e la scelta di rendere concreto quel distico manzoniano: «una d'arme, di lingua, d'altare, | di memorie, di sangue e di cor» (*Marzo 1821*).

D. *Si tratta, probabilmente, del primo documento di quello scollamento della lingua naturale nel romanzo, l’italiano parlato, dalla lingua scritta, artificiale, che è uno dei problemi e dei temi, che attraversano la letteratura in prosa fino ai nostri giorni.*

R. L’osservazione è molto interessante ed è decisiva, ma ritengo che non si debba imputare a Manzoni la mancata risoluzione della diglossia, del bilinguismo, perché non si considera lo stato delle cose: ancora nei primi anni del Novecento, in occasione delle elezioni di età giolittiana, post crispino-umbertina, partecipava il 3% della popolazione italiana. Non era solo un problema di censo, ma anche di lingua. Chi era alfabetizzato in modo tale da godere dei diritti.

Non a caso questa democrazia parlamentare di alto valore in sé, ma così dimidiata nella rappresentanza dell’insieme della società italiana, permette a una mente acutissima nel trovare i contrasti, quella di Luigi Pirandello, di far dire a un suo personaggio, l’avvocatichio imperialista, in *Il fu Mattia Pascal*:

Ma la causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra, sai qual è? La democrazia, mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché?, quando il potere è in mano d’uno solo, quest’uno sa d’esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano

soltanto a contentar sé stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà.¹⁷

La “tirannia mascherata da libertà” è una democrazia parziale che permette il diritto attivo e passivo alla partecipazione soltanto ad una minoranza scelta. Non si può imputare a Manzoni quello che è successo a partire dall’unificazione nazionale sia dal punto di vista storico-politico, sia dal punto di vista linguistico-culturale. Certo, gli scrittori guardano avanti e la vedono lunga, basti pensare alla novella *Libertà* di Verga, che coglie immediatamente la rivoluzione mancata, quella che poi i grandi meridionalisti e Antonio Gramsci, chiameranno “rivoluzione passiva”, “rivoluzione senza rivoluzione” o “conquista regia”, per usare parole di parte liberale.

Tutto questo significherà il mantenimento, nell’aggravarsi della “questione meridionale”, della diglossia. Il discorso sarebbe molto lungo, e potrebbe arrivare a richiamare immediatamente la “felice contraddizione poetica” di Pier Paolo Pasolini. È lui che in pieno secondo Novecento, prima della morte, si occuperà di questo problema dando una risposta opportunamente contraddittoria, da poeta e non certo da sociologo della lingua o da politico: l’idea che nella separazione tra i colti e il popolo bisognava tornare allo stato di natura, alla purezza degli spazi dove le lucciole c’erano e ora non ci sono più, richiama la contrapposizione tra la città borghese, morbosa, ormai inquinata e la natura ancora immacolata, pura. Di conseguenza, la lingua della città è standardizzata, omologata, è la lingua della televisione, dunque della negatività; al tempo stesso, non si può negare che, pur con le varie problematiche, proprio quella lingua, che Eco evocherà come la lingua di Mike Bongiorno¹⁸, e che permetterà, per la prima volta nella esperienza della nazione italiana, al giovane di Torino di comunicare stabilmente col coetaneo di Palermo.

D’altra parte, oggi ci accorgiamo che l’esito di contrapporre a questa lingua cosiddetta “pura” dei dialetti non avrebbe potuto essere una soluzione. Abbiamo un formicolio di esperienze di poesia neo-dialettale, il cui elemento caratteristico è la ricerca dell’immagine poetica; essa può essere soddisfatta più all’interno della lingua locale rispetto ad una lingua nazionale standardizzata.

È pur sempre un’operazione di raffinatezza stilistica e non certo popolare perché chi compie questa operazione è pur sempre l’intellettuale, l’artista colto che opta per una lingua addirittura costruita e artificiale. Quanti poeti neo-dialettali, mentre scrivono raccolte poetiche nella lingua del proprio paese, si organizzano per costruire la grammatica del dialetto! In fondo, fin dalla stessa esperienza del romanzo pasoliniano delle borgate romane, *Ragazzi di vita* (1955), è precipua la ricerca dialettale, di attraversamento linguistico del romanesco delle borgate, ma poi ricostruito all’interno di un vero e proprio laboratorio, dove quel che dovrebbe essere spontaneo, nativo, è invece artificio. Rimane un dilemma irrisolto quello fra lingua parlata e del dialogo spontaneo, e lingua del romanzo o della scrittura letteraria. Basta rileggere una pagina di Pasolini per capire tutto questo:

“Amerigo è morto”, disse. Il Riccetto si alzò a sedere puntando i gomiti e lo guardò in faccia. Gli angoli della bocca gli tremavano come per un sorrisetto divertito; era una notizia eccitante, e si sentiva tutto pieno di curiosità. “Ch’hai fatto?” chiese. “È morto, è morto”, ripeté Alduccio, contento di dare quella notizia inaspettata. “È morto ieri ar Poricrinico”, aggiunse. Quel cavolo di

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Fratelli Treves editori, Milano 1904, p. 153.

¹⁸ U. ECO, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario Minimo*, Bompiani, Milano 1963.

sera che il Ricetto aveva tagliato dalla casa di Fileni, il Caciotta e gli altri s'erano fatti beccare, ma non avevano fatto resistenza. Amerigo invece s'era lasciato portar fuori tenuto per le braccia da due carabinieri, ma appena sul terrazzino li aveva sbattuti contro la parete e aveva fatto uno zompo di due o tre metri sul cortile; s'era acciaccato un ginocchio, ma era riuscito lo stesso a trascinarsi avanti lungo il muro del lotto: i carabinieri avevano sparato e l'avevano colto a una spalla, e lui ugualmente ce l'aveva fatta a arrivare fin sulla sponda dell'Aniene; lì stavano quasi per acchiapparlo, ma lui sanguinante com'era s'era buttato in acqua per attraversare il fiume e nascondersi negli orti dell'altra riva, scappare verso Ponte Mammolo o Tor Sapienza. Ma in mezzo al correntino s'era sturbato e i carubba l'avevano acchiappato e portato al commissariato zuppo di sangue e di fanga come una spugna: così che dovettero trasferirlo all'Ospedale e piantarlo. Dopo una settimana gli era passato il febbre, e lui tentò d'ammazzarsi tagliandosi i polsi coi vetri d'un bicchiere, ma anche stavolta lo avevano salvato; allora una decina di giorni appresso, prima che Alduccio e il Ricetto s'incontrassero all'Acqua Santa, s'era gettato giù dalla finestra del secondo piano: per una settimana aveva agonizzato, e finalmente se n'era andato all'alberi pizzuti. "Doman ce stanno li funerali", disse Alduccio. "Li mortacci sua!" scandì impressionato a mezza voce il Ricetto. Il Lenzetta per far vedere che lui non si meravigliava di niente [...] si mise a cantare: Zoccoletti, zoccoletti. E si sbragò meglio che poteva sull'erba con le mani intrecciate sotto il broccetto fresco della sua capoccia.¹⁹

D. *Per rimanere nell'ambito del problema della lingua nel romanzo, Verga scrive Amore e patria, I carbonari della montagna, Sulle lagune, che sembrano romanzi tardo-romantici, patriottici, se non proprio anti-manzoniani comunque su una differente linea linguistica e romanzesca, rispetto al lavoro di Manzoni; prosegue con il periodo mondano-scapiigliato, il periodo fiorentino, con romanzi che sembrano pre-avvertire d'Annunzio: Eva, Eros, Tigre reale. Poi abbandona tutto questo, si ferma e arriva al Verismo grazie a quell'esperimento novellistico caratterizzato dalle raccolte Vita dei campi e Novelle rusticane, veri e proprio laboratori dei grandi romanzi del Ciclo dei vinti. In questo percorso, a un certo punto, appare evidente l'uso di una lingua ricchissima, elaborata, in linea con gli intrecci romanzeschi e con i personaggi; nella seconda fase, quella verista, invece la lingua appare differente e nuovamente "costruita", pensiamo a I Malavoglia, con uno scatto qualitativo nel Mastro-don Gesualdo e nel primo capitolo de La duchessa di Leyra, dove la lingua cerca un tono borghese e più elevato, formale, e poi simula le conversazioni eleganti e nobiliari. La forma di scrittura dei Malavoglia sembra, tuttavia, riapparire soltanto nel Neorealismo, e appare completamente dimenticata fino a quel momento, nonostante Pirandello esalti il Verga scrittore.*

Fra l'altro, nel Neorealismo, c'è da considerare anche tutta l'esperienza di traduzione e introduzione della letteratura americana in lingua italiana.

R. Molto si dovrebbe dire sulle scelte, anche stilistiche, che attua Verga. In lui l'esperienza pre-verista non rimane a sé stante: viene fatta rifluire nella capacità che lo scrittore siciliano ha di accentuare, attraverso la lingua e lo stile, la descrizione, la rappresentazione di quello che ritiene il vero. Chiamo in causa, di nuovo, la novella *Libertà*, storicamente attendibile, che richiama i fatti di Bronte. Ci sono in ballo, probabilmente, anche dei rapporti stretti con i documenti processuali, ma come non rilevare la scelta stilistica tutta verghiana del colore rosso? Tutto è creato in modo tale che il contesto scenico, lo spazio in cui avviene la tragedia, sia accentuato da questo

¹⁹ P.P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 1962, p. 114.

colore. Il rosso e gli aggettivi che esasperano anche semanticamente il tema linguistico sono in evidenza. C'è un fatto storico e quasi di cronaca, che si fa letteratura nella narrazione di Verga e con uno stile fortemente realistico, fino nei toni discorsivi e nella quotidianità. Storia-cronaca e narrazione arrivano a perfetta fusione, e sempre con un equilibrio e una attenzione alla prospettiva comunicativa della lingua.

Verga mantiene pur sempre la sua dimensione fiorentina, ma forse solo oggi, con l'esperienza complessivamente consumata di uno scrittore come Andrea Camilleri, appena scomparso, si può comprendere il processo che arriva proprio fino a Camilleri, passando per Pirandello. E quest'ultimo, notissimo e acclamatissimo per tanti motivi, non è ancora stato riconosciuto a livelli, a mio parere, più duraturi. E il primo livello consiste nella capacità che Pirandello ha di trasformare in icastica connotazione linguistica italiana quello che gli viene dalla tradizione siciliana. Gli aggettivi, la costruzione della didascalia fatta in modo che ci sia una traduzione in italiano di una nervatura semantica molto siciliana costituiscono esattamente la stessa operazione che Verga ha attuato ne *I Malavoglia*.

D. *Quasi una traduzione dell'antropologia siciliana in italiano.*

R. Esattamente. Di questo si è ricordato il colto Camilleri quando, nella saga di Montalbano, ha incastonato gioielli neo-dialettali dentro una struttura che è comunque quella della narrativa italiana. In questo senso vedo una continuità ed è significativo che esista tutta una linea della narrativa italiana altrettanto identificabile come siciliana: sono i Siciliani che narrano in italiano.

D. *Pensiamo a partire da Capuana e Verga, De Roberto, fino a Pirandello, Borgese, fino a Vittorini, Quasimodo, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Bufalino e a molti altri e altre.*

R. Ci sono poi alternative, che però probabilmente risentono del modello: l'essere locali che si rapportano ad una dimensione nazionale, mi riferisco in particolare a Moravia.

La linea della narrativa siciliana, tracciata nella lista precedente, passa certamente per Vittorini, per una scelta che non avviene contemporaneamente al Neorealismo; dal punto di vista della periodizzazione ciò dovrebbe essere sfatato. Il primo romanzo neo-realista, a mio avviso, è *Fontamara*; siamo nel 1929/30. Gli studi filologici più recenti negli archivi moscoviti mostrano che c'è una redazione del romanzo di Silone anteriore a quella conosciuta in tutto il mondo.

Vi è un rapporto molto stretto, pur con tutte le problematiche di altro genere, tra Silone e Gramsci.

Nel 1926 Gramsci inizia un saggio, intitolato *Alcuni temi della questione meridionale*, in cui fa una prima riflessione sul divario tra Sud e storia nazionale: un lavoro che non venne riconosciuto immediatamente dal pubblico dei lettori, ma che senz'altro Silone conosceva per le sue appartenenze e i suoi compiti di direzione nell'allora Partito Comunista d'Italia.

Fontamara è un esempio ben preciso, accostabile alle altre esperienze che, attraverso Pavese e Vittorini, inseriscono il neorealismo americano – Steinbeck, Dos Passos – nella realtà nazionale.

Il dopoguerra si trova pronto al punto che di esperienze narrative, letterarie in senso stretto, abbiamo forse poche cose, ma tra di esse emerge Jovine.

Il vero Neorealismo viene trasfigurato nel cinema, nel racconto cinematografico, e l'archetipo è *La terra trema*: un'esperienza cinematografica, certamente, ma con una sceneggiatura a cui Luchino Visconti lavora insieme a Pietro Ingrao, Mario Alicata e ad altri, basandosi sul testo verghiano. Anche la scelta di mantenere la lingua dei "vinti" è un'esperienza che soltanto in seguito si può capire, una scelta molto estetizzante, che però chiarisce come il Neorealismo, lungi dall'essere la scrittura popolare che si fa elemento reale, diventi anch'esso una forma di intervento intellettuale, rispetto a principi estetici prestabiliti, che in qualche modo tenta di leggere la realtà. Il romanzo in Italia, ormai lo possiamo documentare e dare per accertato, segue un percorso che ricollega gli autori del secondo Ottocento ai narratori-romanzieri degli anni Trenta-Quaranta e fino almeno alla fine degli anni Cinquanta, con una consapevolezza della scrittura, delle trame, dello stile, che fra molti Calvino evidenzierà in numerose occasioni.

D. *si può affermare con certezza che questo consapevole tornare alla narrativa del secondo Ottocento, è un fatto proprio dell'Italia, degli scrittori colti italiani, che conoscono precisamente le esperienze narrative e di scrittura precedenti, e tutto questo accade almeno fino agli anni Sessanta, perché poi la sperimentazione neoavanguardistica, arditamente, vorrà rimescolare le carte della produzione letteraria.*

È necessario, a mio avviso, giunti a questo punto provare a comprendere quale direzione prende la scrittura romanzesca in Italia: dopo Nievo e Rovani, mentre troviamo i casi di Cuore e di Pinocchio, Tommaseo e Fogazzaro scrivono i loro capolavori, ormai Zola e Dickens sono penetrati nel nostro paese, Capuana, Verga e De Roberto hanno sviluppato le poetiche veriste in tutte le direzioni possibili, ecco il romanzo di Gabriele d'Annunzio, Federigo Tozzi, Italo Svevo e Luigi Pirandello, che segnano linee differenti, apparentemente opposte, ma sovente intersecantesi. Vogliamo provare a delineare i caratteri e le peculiarità della lingua, dei temi e dei personaggi, degli intrecci e dello stile di questi quattro romanzieri?

R. La prima osservazione da fare è che il romanzo nell'Ottocento non è solo quello che abbiamo imparato a conoscere, anche da una illustre e benemerita attività storico e critico-letteraria.

D. *Sufficiente pensare ad esempio al volume di Gino Tellini, Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento, o ancora al Romanzo dell'Ottocento di Michele Colombo, o da ultimo a quello di Giancarlo Alfano e Francesco De Cristofaro, Il romanzo in Italia, per tacere delle Storie della Letteratura Italiana Einaudi e quella a cura di Giulio Ferroni.*

R. Oggi sappiamo che c'è una sintesi tra il romanzo di aspetto romantico – che deriva e si intreccia con quello storico, pur non essendo solo questo – e il romanzo verista che, pur non essendo la stessa cosa, si intreccia con il romanzo naturalista. Voglio però ricordare che, per tutto il secondo Ottocento, sono presenti alcuni filoni come il romanzo storico tradizionale, tipico degli anni Trenta, alla Walter Scott, o di stampo medievalistico, così come il romanzo legato alla dimensione del fantastico. C'è un rapporto stretto con le tradizioni romanzesche d'oltralpe o addirittura d'oltreoceano: pensiamo all'influenza più o meno diretta, di seconda mano, delle prime prove narrative

della letteratura americana, oltre che di quella più schiettamente europea, inglese in particolare. Nell'Ottocento ci sono più linee: alcune prevalgono, ma altre esistono e, come spesso succede, questi fiumi apparentemente secondari o sotterranei vengono fuori in modo più impetuoso, altrimenti non ci spiegheremmo i tentativi, non necessariamente tutti riusciti, della narrativa di secondo Ottocento legata alla letteratura e al romanzo degli Scapigliati, a una certa modalità di interpretazione della scrittura naturalistica pre o parapositivistica. Fatta questa premessa, si può capire come è possibile che, nell'arco di un decennio scarso, venga fuori per il pubblico un'esperienza poetica rilevante come quella di *Myricae* ed esperienze narrative come *Il piacere* di d'Annunzio e *I Malavoglia* di Verga. La fine dell'Ottocento, per la letteratura italiana, significa questa varietà, che permette poi di vedere, nel primo Novecento, una espressione di valore nazionale legata alla tradizione del Paese, e al tempo stesso il confronto con esperienze che avvengono già al di fuori della letteratura italiana: mi riferisco in particolare a quella di Svevo, incomprensibile senza, da un lato, la riaffermazione della scelta della lingua e cultura italiana da parte di Aron Hector Schmitz – poi antonomasticamente Italo Svevo –, dall'altro il rapporto con una delle “grandi narrazioni” del Novecento, come dice Lyotard, la psicanalisi, legata alla cultura del centro-Europa, austro-tedesca in particolare, da Freud in poi. Questo può valere, per alcuni aspetti, per lo stesso Federigo Tozzi; mentre per Pirandello deve valere una sua testimonianza: quando pubblica *L'esclusa*, a cavallo dei due secoli, Pirandello esprime il suo debito verso Luigi Capuana, e in particolare precisa di scrivere non per imitare pedissequamente il verismo o una certa idea di letteratura naturalistico-veristica, quanto per partire da quel dato per andare per la propria via,²⁰ cioè

²⁰ «Illustre Amico, Lei conosce le vicende di questo mio romanzo, e sa che con esso per la prima volta (ora son circa quattordici anni) io mi provai nell'arte narrativa, e che esso era — nella sua prima forma — dedicato a Lei. Ma “chi di stampar opere lavora,, come il Berni direbbe, pretende spesso che nasca la gallina prima dell'uovo, che uno scrittore cioè abbia fama prima di mandare a stampa il libro che gliela dovrebbe dare. E per lungo tempo la mia *Esclusa* si vide costretta a rimaner tale e dalle case editrici e dal pubblico. Finché non apparve su «La Tribuna» di Roma: primo romanzo italiano nelle appendici di questo giornale. Non so rendermi conto dell'effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendici giornalistiche; certo, scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga più nell'intimo dei personaggi; ma dubito forte che, in una lettura forzosamente saltuaria, si sia potuto avvertire alla parte più originale del lavoro: parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo. Qui ogni volontà è esclusa, pur essendo lasciata ai personaggi la piena illusione ch'essi agiscano volontariamente; mentre una legge odiosa li guida o li trascina, occulta e inesorabile; e fa sì che un'innocente, scacciata dalla società — per esservi riammessa — debba prima passare sotto le forche dell'infamia, commettere cioè davvero quella colpa di cui ingiustamente era stata accusata. Nulla di combinato, tuttavia, o di congegnato avanti o di adattato a questo fine segreto. E qui han luogo infatti i tanti ostacoli improvvisi, gravi o lievi, che nella realtà contrariano e limitano e deformano i caratteri degli individui e la vita. La natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, è lontanissima, spesso, dalle opere d'arte, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano, e che perciò mostrano una vita troppo concentrata da un canto, troppo semplificata dall'altro. Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere non si stagliano forse su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni? E queste vicende ordinarie, questi particolari comuni, la materialità della vita, insomma, così varia e complessa, non contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali e artificiose? non costringono ad astoni, non ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori? E quante occasioni imprevedute, imprevedibili, occorrono nella vita, ganci improvvisi che arraffano le anime in un momento fugace, di grettezza o di generosità, in un momento nobile o vergognoso, e le tengon poi sospese o su l'altare o alla gogna per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quel momento solo, d'ebbrezza passeggera o d'incoscienza abbandono? Voglio con questo scusare le umili e minute rappresentazioni, che occorrono frequenti nel mio romanzo. Io l'ho, illustre amico, riveduto amorosamente da cima a fondo e in gran parte rifiuto; e nel presentarlo al

verso quel romanzo della scomposizione universale che sarà *Il fu Mattia Pascal*, scritto non a caso tra il 1903 e il 1904 e pubblicato definitivamente in forma di romanzo proprio nel 1904, pronto per essere assunto tra le espressioni più lungimiranti del nuovo secolo – esce un anno prima di alcune date e riferimenti significativi, come la teoria della relatività di Einstein o alcuni saggi fondamentali di Freud –.

D. Credo esatto quello che è stato scritto su Tozzi:

Tozzi ha apportato, nel campo della nostra narrativa, una rivoluzione, che, come ha notato per primo Giacomo Debenedetti, lo inserisce a pieno titolo nel numero degli scrittori dell'avanguardia europea primonovecentesca: ha disintegrato le strutture narrative tradizionali esasperando all'estremo la paratassi; ha abolito il nesso causale e ogni gerarchia riconosciuta nei rapporti tra i fatti narrati, sì che quelli più insignificanti in apparenza diventano i più perturbanti; ha frazionato il tempo della narrazione distruggendone la continuità e riducendolo a una sequenza di attimi ognuno scollegato dagli altri; ha sostituito alla logica del senso comune una logica totalmente onirica. [...] Tozzi ha un'ideologia ben connotata, di stampo conservatore-reazionario, al centro della quale c'è una visione della vita in chiave di cristianesimo primitivo.²¹

R. Certo, certo. Infatti, ci si accorge che per Tozzi, Svevo e Pirandello c'è un tener conto dei riferimenti del loro presente. Per d'Annunzio, invece, questo vale in modo ancipite. Anche lui tiene conto del presente, ma è un presente mitopoietico, autopoietico: è d'Annunzio stesso che crea le condizioni di una certa forma dell'espressione narrativa. Non si è considerato abbastanza che prima di d'Annunzio esiste un'esperienza di letteratura narrativa che si esprime in personaggi, tempi, luoghi e azioni legati allo stesso ambiente: pensiamo al primo Verga, al Verga fiorentino, salottiero, al Verga tra aristocrazia e borghesia; non dobbiamo dimenticarlo, ma bisogna ricordare che d'Annunzio dà anche un'impronta ad alcune espressioni che poi saranno definite nuovissime e rivoluzionarie. La spinta narrativa di Filippo Tommaso Marinetti non sarebbe comprensibile senza questo riferimento, diretto e indiretto. D'Annunzio arriva fino ai nostri giorni passando attraverso Marinetti; alcune forme della narrativa italiana, anche del secondo Novecento, di tipo neo-avanguardista, tengono presenti le lezioni di entrambi. Nella narrativa di d'Annunzio non c'è soltanto la linea più consueta, più esplicitamente “dannunziana”, come è stata chiamata dalla critica; voglio solo citare quell'esperienza particolare che poi dà l'impronta a un certo modo di pensare la narrativa anche nella forma lirica, e cioè quell'opera particolare, significativa, che è il *Notturmo*.

D. Prendiamo due romanzi emblematici, uno di d'Annunzio e uno di Pirandello, e proponiamo due exempla.

R. Da un lato *Il piacere*, contenente la catalogazione dei temi fondamentali di d'Annunzio. Ma l'istanza narrativa, la finalità è diversa. Se leggiamo *Suo marito* e *I vecchi e i giovani*, ci accorgiamo che la Roma di d'Annunzio è anche quella di Pirandello. Esiste una Roma che va dall'ambito popolare, o comunque di minuta, piccola borghesia, fino agli alti livelli della politica e dell'aristocrazia, che almeno sociologicamente sono

pubblico, per la prima volta raccolto in volume, voglio che sia ancora dedicato a Lei. Suo L. Pirandello. Roma, dicembre 1907.»

²¹ F. PETRONI, *La narrativa del primo Novecento e il canone della Neoavanguardia*, in N. MEROLA, *Il canone letterario del Novecento italiano*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2000, pp. 25-31

presenti in ambedue gli autori: in d'Annunzio tutto si colora di estetismo e di raffinatezza formale estenuata, nel caso di Pirandello tutto deve cospirare alla visione, lucida, della contraddizione della Roma capitale di un'Italia diventata nazione, in cui però si consuma la bancarotta del patriottismo e dove anche tutto ciò che è rilucente – come possono risultare gli ambienti dell'aristocrazia, del ceto politico, di potere –, annega nel fango della terza Roma. Questa è una differenza sostanziale, a partire però dalla comunanza di una sorta di ambientazione della propria materia narrativa. Rileggiamo un celeberrimo passo de *Il piacere*:

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore.²²

D. Il caso Rubé, parliamone.

R. *Rubé* è un caso solo perché finalmente si è potuto valorizzare questo romanzo in tutta la sua pienezza. È senz'altro legato all'impresa d'annunziana di Fiume del '19. Si dice che Fiume sia la sintesi di ciò che è venuto prima, ma anche la prefigurazione di ciò che sarà dopo, in particolare dell'incipiente fascismo – siamo, infatti, a un paio d'anni dall'affermazione del movimento fascista –. Nel caso di *Rubé*, pubblicato nel '21, ma dall'elaborazione coeva e appena posteriore all'impresa fiumana, il tema viene fuori con la stessa forza: l'impossibilità per le “energie nuove” – quest'ultimo è un termine della rivista di Gobetti –, di far valere il proprio diritto alla giovinezza. Rubé è la figura in cui viene tipizzato il giovane letterato, istruito, professionalizzato, pieno di competenze, compresa quella dell'esperienza bellica appena fatta, che vuole il suo posto in una società che lo respinge. È significativo che nell'opera di Borgese venga fuori questa contraddizione attraverso la scena emblematica in cui Rubé – appunto una sorta di eroe d'annunziano che odia la folla, che vive nel mito della forza che si fa potere –, per una serie di circostanze nell'azione romanzesca diventa il capofila di un movimento popolare che, in quanto tale, chiede soprattutto “pane e lavoro” e non solo i diritti che il giovane ex ufficiale avvocato protagonista pretende per sé. Rubé si trova a capo di questo corteo e, senza che lui se ne accorga, gli vengono messe sulle spalle una sciarpa rossa e una nera; con questa nuova, inedita, non voluta bardatura, va incontro a quelli che ritiene essere i suoi salvatori e i difensori dello stato di cose esistenti. Mira anzi, quasi con compiacimento estetico, il “bel cavalleggiere che verrà a eliminare la sozza marmaglia” e, contrastivamente, il primo a cadere sotto gli zoccoli dei cavalli sarà proprio lui. Non è nuova questa dimensione: ne *I vecchi e i giovani* di Pirandello, non a caso pubblicato prima della guerra, nel 1913, è il garibaldino popolare, il “picciotto” siciliano, che in nome dei suoi ideali fatti di libertà e giustizia è andato ad ingrossare le fila dei garibaldini e che si sente l'erede, il continuatore, di questa identità, a vestire il giubbotto con le

²² G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Mondadori, Milano 1989, p. 49.

medaglie per andare a dare una mano all'esercito nazionale, arrivato in Sicilia, invece, per reprimere il moto di chi chiede pane e lavoro. A differenza di Rubé, appartiene proprio a quel ceto sociale di operai, di braccianti, ma non si riconosce in questa identità: la sua identità è quella del patriota che fraintende il diritto dell'esistenza della nazione rispetto alla libertà e alla giustizia sociale. Il garibaldino Mauro Mortara corre incontro alle avanguardie dell'esercito italiano e sarà il primo ad essere colpito dalle scariche di fucileria. Quando l'ufficiale gira il corpo dell'ucciso, rimasto a terra di spalle, vede tutte le medaglie addosso, non capisce, e conclude il romanzo con la frase "chi avevano ucciso?". In questo interrogativo, già Pirandello delinea la condizione fondamentale che in *Rubé* non trova un apparente sbocco. Eppure, nel romanzo di Borgese, si delinea l'antepresa di ciò che in termini vitali, di energia, canalizzerà le forze dei giovani verso il fascismo.

D. Quando possiamo dire completamente concluso il romanzo dell'Ottocento e quando appare il primo romanzo del Novecento in Italia? Quale la parte delle Avanguardie artistiche nella scrittura narrativa?

R. Per certi aspetti la scrittura dell'Ottocento non finisce mai, se intendiamo in questo senso il piacere della narrazione, l'idea del romanzo che diventa storico perché narra azioni e vicende. Alcune forme attuali, come il romanzo neo-storico, il biopic, le scritture di sé, le autobiografie sono settecentesche. La differenza vera è quella che Pirandello delinea agli albori del Novecento, nel 1904, in quelle famose battute ne *Il fu Mattia Pascal* del personaggio di don Eligio in una conversazione con Mattia Pascal:

— Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira. L'ho detto l'altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m'ha risposto? ch'era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole. Ma lasciamo star questo. Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m'avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per raccontare e non per provare? — Eh, mio reverendo amico, — gli dico io, seduto sul murello, col mento appoggiato al pomo del bastone, mentr'egli attende alle sue lattughe. — Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico! — Oh oh oh, che c'entra Copernico! — esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia. — C'entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava... — E dalli! Ma se ha sempre girato! — Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira. L'ho detto l'altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m'ha risposto? ch'era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole. Ma lasciamo star questo. Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m'avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per raccontare e non per provare? 11 — Non nego, — risponde don Eligio, — ma è vero altresì che non si sono mai scritti libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari, come dacché, a vostro dire, la Terra s'è messa a girare. — E va bene! Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava

d'amore... Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi? Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai le nostre.²³

In quel momento finisce l'Ottocento e comincia il Novecento della discrasia, della discontinuità, della dissonanza. Bisognerà attendere, in Italia, che venga riconosciuta la grande esperienza pirandelliana e soprattutto che venga assimilato il complesso della grande narrativa europea del primo Novecento. Paradossalmente, nella cultura italiana del primo Novecento, è potuto passare più facilmente il rapporto con i grandi scrittori tedeschi, francesi e inglesi per accorgersi solo in seguito che personalità come d'Annunzio, Svevo e Pirandello non erano inferiori, anche per consapevolezza della propria scrittura narrativa. Nelle espressioni più concrete, il Novecento significa anche il romanzo degli anni Trenta, in cui c'è il pieno potere del fascismo diventato partito-stato e regime reazionario di massa in cui il romanzo diventa la voce dissonante, piena di alterità rispetto alle cose esistenti. Si pensi in particolare a *Gli indifferenti* di Moravia.

D. *A proposito di questo, soffermiamoci ora su tre autori: Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda ed Elio Vittorini.*

R. Per Moravia e Vittorini si può dire che l'atteggiamento è quello di scrittori che cercano di tracciarsi una via narrativa talvolta senza strumenti preliminari e, comunque, contro lo stato di cose esistenti. Nel caso di Moravia, non c'è dubbio che *Gli indifferenti* esprimano la posizione dello scrittore rispetto al suo mondo, alla realtà in cui gli tocca vivere anche contro la sua volontà, con valori che lo ripugnano.

D. *Infatti Moravia stesso ebbe a riconoscere: «L'arte è interiorità non esteriorità. Ho scritto Gli indifferenti perché stavo dentro la borghesia e non fuori. Se ne fossi stato fuori, come alcuni sembrano pensare attribuendomi intenti di critica sociale, avrei scritto un altro libro dal di dentro di quella qualsiasi altra società o classe a cui avessi appartenuto. Che poi Gli indifferenti sia risultato un libro antiborghese questa è tutta un'altra faccenda».*²⁴

R. Vittorini, invece, inizialmente giovane adepto non alieno a simpatie verso il fascismo e ai valori da esso impersonati, attraverso la via del ritorno ad una sua particolare origine, si consuma nell'inquietudine, nella dichiarazione di incapacità di adeguamento allo stato di cose. Rileggiamo la prima pagina di *Conversazioni in Sicilia*:

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi sono messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il

²³ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 1986, pp. 11-12.

²⁴ A. MORAVIA, *Ricordo de 'Gli indifferenti'*, in *Opere. 1927-47*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986, p. 1059-1066.

genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete. Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdersi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. Non mi importava che la mia ragazza mi aspettasse; raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso; e uscire a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso. Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa esser felici, come se non avessi nulla da dire, da affermare, negare, nulla di mio da mettere in gioco, e nulla da ascoltare, da dare e nessuna disposizione a ricevere, e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli, mai preso a pugni qualcuno, o non credessi tutto questo possibile, come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne; ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe.²⁵

Ecco queste parole offrono una nuova dimensione: il giovane intellettuale che è realizzato nella realtà istituzionale e nazionale compie un viaggio a ritroso: torna dalla madre, in Sicilia, alle origini, proprio per ritrovare quella linfa vitale, quell'energia che si era dispersa. Dopo Moravia e Vittorini, voglio segnalare anche un'altra esperienza, di cui forse oggi si può tracciare un'interpretazione più storicamente adeguata e rispondente alle cose come si sono svolte; mi riferisco a Ignazio Silone: *Fontamara* è un romanzo che, non c'è dubbio, è pervaso di una dimensione che soltanto il Neorealismo post-bellico, accentuato nella sua capacità espressiva dalla guerra, realizzerà. *Fontamara*, come certa altra letteratura o cinematografia, non si identifica con la retorica di regime, con i "telefoni bianchi", come si diceva allora.

D. Tra l'altro, anche Fontamara, come I vecchi e i giovani, si conclude con un interrogativo, "Che fare?".

R. Esattamente. Per quanto riguarda Gadda, dobbiamo tener conto della sua grande novità, ma come dicevo nel caso della linea d'Annunzio-Marinetti-Neoavanguardia, bisogna prendere atto della sua capacità poetica, della sua grandezza di scrittore che al tempo stesso si sente l'erede di una tradizione narrativa importante. Gadda non si concepisce, infatti, senza Manzoni e, dall'altro lato, è il referente di tutta l'esperienza del primo Novecento, compresi d'Annunzio e il Futurismo. In seguito, Gadda diventerà rilevante anche per il rilievo che altri gli daranno, *in primis* la Neoavanguardia italiana degli anni Sessanta che ha voluto vedere in lui un referente polemicamente alternativo a una tradizione narrativa post-ottocentesca, al realismo della letteratura italiana. La situazione è un po' più complessa, ma non c'è dubbio che Gadda ha dato la possibilità di valorizzare anche l'autonomia della scrittura e non soltanto il rapporto tra letteratura e società, storico-sociologico. Proprio l'aspetto poetico è strettamente legato alla scrittura. Nel secondo Novecento, per effetto anche di una crescita non solo letteraria, si registra la crescente rilevanza della scrittura al femminile, non solo qualitativa, ma anche

²⁵ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, Milano 1988, p. 131.

quantitativa. Sempre più ci sono “scrittori” al femminile, sempre più la scrittura delle grandi operazioni editoriali è fatta da autrici, oltre che da autori.

D. Ormai, secondo giustizia, almeno in questo XX secolo, dovremmo forse evidenziare la scrittura al femminile: Elsa Morante, Lalla Romano, Anna Maria Ortese e le altre, numerosissime; si è finalmente superato il pregiudizio sulla narrativa femminile in Italia?

R. Oggi si va verso un’equiparazione dei generi. Per alcuni aspetti, c’è una relativa prevalenza della scrittura al femminile, anche per effetto di esperienze internazionali molto significative, in varie lingue europee e anche con riferimenti transoceanici. Per quanto riguarda l’Italia, le grandi esperienze di Anna Maria Ortese, di Lalla Romano ed Elsa Morante, come dicevi, permettono di recuperare, nel passato novecentesco, esempi di scrittura al femminile che meritano lo stesso rispetto, anche in senso critico, di quella al maschile. Ci sono scrittrici del primo secolo scorso che hanno dato contributi notevoli, troppo spesso dimenticati proprio per il fatto che, in quanto scritte al femminile, venivano considerate secondarie.

D. In particolare, per quanto riguarda il tema della nostra conversazione, in Menzogna e sortilegio e ne La storia di Elsa Morante, è evidente il debito nei confronti del romanzo ottocentesco. La storia è certamente un romanzo rivolto ad un grande pubblico, è nota la polemica con Einaudi, per far uscire il volume in edizione economica, cosicché tutti potessero leggerlo ad un prezzo accessibile, e i suoi modelli appaiono Manzoni, il Victor Hugo dei Miserabili e Dickens. Per concludere, si può tentare, ormai dopo vent’anni dall’inizio di questo XXI secolo, un parallelo con quello che accadde nel romanzo fra Ottocento e Novecento? Cosa è accaduto, cosa sta accadendo nella narrativa italiana fra Novecento e Duemila?

R. Un’osservazione preliminare di tipo non letterario. Dalla metà del secolo, possiamo dire che quasi tutti gli scrittori e le scrittrici hanno anche visto molti film. Il cinema è un riferimento ineliminabile almeno dagli anni Cinquanta in poi. La scrittura cinematografica si intreccia con quella verbale e viceversa. Non intendo solo che molte scritte letterarie verbali siano diventate il soggetto, la sceneggiatura, di opere cinematografiche; mi riferisco alla modalità del racconto. Non dobbiamo meravigliarci se tra Novecento e anni zero del terzo millennio c’è una modalità narrativa che molto risente, nella pagina scritta, della tecnica cinematografica; così come sappiamo, viceversa, che la tecnica cinematografica ha assorbito le strutture fondamentali della narratologia. Non si può prescindere da questo intreccio che dà una novità, una specificità al passaggio di secolo. In più, bisogna prendere atto delle grandi possibilità tecniche che vengono date dalla scrittura digitale: la narrativa, anche quella tradizionale, il romanzo scritto e sempre più legato – anche in termini di struttura poetica – al mezzo. Lo scrittore scrive al computer, assembla i materiali in modo diverso rispetto al passato. Questo rende più comprensibile un tema che sembrava teorico ed esclusivo degli addetti ai lavori quale quello di Umberto Eco riscontrabile in *Opera aperta*: la possibilità dell’*opus infinitum*, della scrittura inconclusa, della narrazione che non ha una fine, o che ha la fine che si vuole dare a seconda di chi interviene; tutto questo, più che una novità, è un’espansione di alcune modalità del passato che vengono favorite dai mezzi utilizzati oggi per l’espressione della scrittura narrativa.

D. Che è, in qualche modo, la struttura di Se una notte d'inverno un viaggiatore, di Italo Calvino.

Con i riferimenti ancora pionieristici della fine degli anni Settanta, quando si pensava ai calcolatori – come diceva Lyotard nel suo libro *La condizione post-moderna* –, si pensava alla conoscenza universale come un grande magazzino centralizzato a cui attingere attraverso terminali strettamente dipendenti da esso e quindi alla possibilità, attraverso le tecniche del calcolo cibernetico, di riformulare l'*ars* combinatoria che pure è data dal periodo umanistico-rinascimentale. Calvino, in questo senso, è il testimone che registra fedelmente le mutazioni del pieno Novecento, anche tecnologiche, e quindi un particolare rapporto nella scrittura narrativa tra letteratura e scienza. Suo maestro è stato Elio Vittorini con un libro molto importante della metà degli anni Sessanta, *Le due tensioni*, probabilmente scritto in modo inconcluso, parzialmente rifinito a causa della prematura scomparsa dell'autore. Occorre considerare anche l'esperienza di Pier Paolo Pasolini, una sorta di spugna che assorbe l'intero Novecento e che, anche per questo, probabilmente, attraverso il suo essere poeta, è da considerare un grande classico contemporaneo della letteratura italiana.