



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE
CICLO XXXVI

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES
DOCTORAT ÈS LETTRES

**CALVINO E LA QUESTIONE DELLO STILE
NEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA:
TRA DIBATTITO CRITICO E NUOVI ROMANZI**

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Margherita Martinengo

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

Professor Massimiliano Tortora

Professor Gianluigi Simonetti

Coordinatrice del dottorato: Professoressa Paola Cifarelli

Anni accademici: 2020/2021-2022/2023

SSD: L-FIL-LET/11

Indice

Introduzione.....	5
Prima parte. L'arrivo della stilistica: ricostruzione di un dibattito.....	16
1. La riemersione di una categoria.....	16
1.1 Leo Spitzer e lo stile letterario individuale.....	16
1.2 La ricezione di Spitzer in Italia: entusiasti e scettici.....	23
1.2.1 Spitzer crociano, Spitzer linguista.....	27
1.2.2 La stilistica alla prova di Dante: tre letture.....	37
1.2.3 Contro la stilistica.....	45
2. Storicizzare la forma: una stilistica di sinistra?.....	53
2.1 L'esempio di Contini.....	58
2.2 Auerbach e l'arrivo di <i>Mimesis</i>	63
2.3 Tre marxisti 'eretici': Fortini, della Volpe, Pasolini.....	68
Parte seconda. Stile e ideologia: Calvino e il nuovo romanzo italiano.....	82
1. Parallelamente al dibattito: stile, romanzo, impegno.....	82
1.1 Il punto del discorso: formalismo e realismo.....	82
1.2 Due casi esemplari, due romanzi sperimentali agli antipodi.....	98
1.2.1 <i>La ferita dell'aprile</i> di Vincenzo Consolo.....	98
1.2.1.1 Storia, lingua e politica nell'esordio consoliano.....	98
1.2.1.2 Una formazione a un tempo inarrestabile e mancata.....	107
1.2.2 <i>Capriccio italiano</i> : storicizzare e straniare.....	117
1.2.2.1 «Nel cinematografo privato della mente»: la deformazione (non solo onirica) del <i>Capriccio</i>	117
1.2.2.2 Costruire e decostruire un (mito) borghese.....	128
1.3. Un bilancio provvisorio sul nuovo romanzo.....	135
2. Attraversare un decennio: le <i>Cronache degli anni Cinquanta</i> di Calvino.....	141
2.1. Il «mal di romanzo» degli anni Cinquanta: diagnosi, fenomenologia, cura.....	141
2.1.1 Muoversi nel campo.....	141
2.1.2 Fenomenologia del «mal di romanzo».....	145
2.1.3 La cura.....	151

2.1.3.1	Descrizione e stilizzazione.....	151
2.1.3.2	Ragionamenti calviniani sullo stile.....	154
2.1.3.3	Racconti o romanzi.....	159
2.1.3.4	Il realismo stilizzato delle <i>Cronache</i>	161
2.2.	Primi rilievi tematici e strutturali sulle <i>Cronache degli anni Cinquanta</i>	164
2.2.0	Una trilogia da ricostruire (con una premessa sulla <i>Formica argentina</i>).....	164
2.2.1	Analogie strutturali.....	166
2.2.2	I protagonisti.....	168
2.2.2.1	Pervasività prospettica, vocazione intellettuale, matrice autobiografica dei protagonisti.....	168
2.2.2.2	Una formazione impossibile: i finali delle <i>Cronache</i>	171
2.2.2.3	Mariti e padri mancati.....	176
2.2.3	L'ambientazione.....	183
2.3	Dai <i>Giovani</i> alle <i>Cronache</i>	187
2.4	«Se tutti costruiscono perché non costruiamo anche noi?» Il fallimento annunciato della <i>Speculazione edilizia</i>	191
2.4.1	Prime notazioni sull'istanza narrativa della <i>Speculazione</i> , a partire dal capitolo XIV.....	191
2.4.2	Effetti di contaminazione.....	199
2.4.3	Immobilismo o distruzione.....	207
2.5	«Non sapevo vedere che il grigio»: <i>La nuvola di smog</i>	210
2.5.1	Strategie di rappresentazione dell'interiorità.....	210
2.5.2	Un narratore tra parentesi.....	220
2.5.3	«Assumere il negativo come positivo»: forme dell'impegno nella <i>Nuvola</i>	223
2.6	Prime conclusioni sulle <i>Cronache</i>	230
2.7	Forme della paralisi, forme dell'azione: <i>La giornata d'uno scrutatore</i>	234
2.7.1	Gestione della referenzialità.....	234
2.7.2	Autore, narratore, personaggio.....	235
2.7.3	Ambivalenza e principio binario: la paralisi dello <i>Scrutatore</i>	239
2.7.4	«Gli occhi siamo qui per tenerli aperti»: la formazione di Amerigo Ormea....	248

Conclusioni, a partire da Calvino.....	256
Bibliografia.....	265

Introduzione

Dopo un periodo se non di declino almeno di diffidenza, con ogni probabilità legato a quel discendente estremamente tecnico della stilistica che è stato lo strutturalismo, la categoria di stile è riemersa nel dibattito critico degli anni Duemila; tuttavia, le grandi sistematizzazioni teoriche realizzate negli ultimi vent'anni¹, più che giungere a una definizione univoca di stile e a una delimitazione precisa della sfera di indagine della stilistica, hanno avuto come risultato primario l'emersione del carattere intrinsecamente scivoloso, ambivalente e polisemico della nozione di stile, che mal si presta a essere imbrigliata in rigidi confini disciplinari. Nel tempo la parola 'stile' ha finito per indicare di volta in volta caratteristiche tipiche di un singolo testo, di un autore, di un'epoca o di una corrente letteraria; è stata usata per rimarcare l'originalità e la libertà creativa della scrittura, così come, all'opposto, è stata intesa in senso prescrittivo; è stata derubricata a mero ornamento o, secondo un'ottica affatto diversa, celebrata come mezzo, oltre che rappresentativo, anche conoscitivo. Naturalmente di nessuna di queste definizioni si può dire che abbia maggiore validità o dignità; insomma che sia più *corretta* delle altre. «Il gioco o il dramma delle antinomie è consustanziale a una nozione così larga e gravida di

1 Cfr. G. Molinié, *La stylistique*, PUF, Paris 1993; C. Segre, *Apogeo ed eclisse della stilistica*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 25-37; *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de G. Molinié, P. Cahné, Actes du Colloque International de Paris, 9-11 octobre 1991, PUF, Paris 1994; G. Bottioli, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997; A. Compagnon, *Il demone della teoria* [1998], Einaudi, Torino 2000; E. Testa, *Senza stile*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», IV, 1 (2002), pp. 13-21; M. Mancini, *Stilistica filosofica. Spitzer, Auerbach, Contini*, Carocci, Roma 2015; D. Colussi, *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, Carocci, Roma 2016, pp. 107-138; E. Testa, *Questioni di stile*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di L. Neri e G. Carrara, Carocci, Roma 2022, pp. 115-139. Per la fortuna e le forme della stilistica in Italia cfr. P. V. Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Atti del 36° convegno interuniversitario Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008, Esedra, Padova 2010, pp. 1-11 e L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, «Italianistica», vol. 41, n.1 (2012), pp. 93-105. Si possono ricordare anche i due compendi P. V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001 e G. Colella, *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010, che testimoniano di una riscoperta ad ampio spettro della stilistica e del problema dello stile. Significativa, più recentemente, la traduzione del lavoro di esordio di Spitzer: L. Spitzer, *Rabelais. La formazione delle parole come strumento stilistico*, a cura di L. Assenzi e D. Colussi, Quodlibet, Macerata 2021.

storia come quella di stile», conclude, non per diplomazia ma per necessario pragmatismo, Enrico Testa². Sempre con Testa³, possiamo tuttavia individuare due risultati complessivi dalle ricostruzioni citate. In primo luogo, gli studi più recenti partono dal presupposto che lo stile sia una qualità che permea il testo nella sua totalità, e cioè nei suoi vari livelli (anche considerato che non si danno zone ‘neutre’ nella scrittura letteraria: anche quando lo sforzo dell’autore è tutto teso a dare l’impressione di naturalezza e di trasparenza ci troviamo sempre di fronte a una mediazione artificiosa e in quanto tale significante in ogni suo elemento). In questo senso si può sì affermare che sia oggi del tutto superata una stilistica di stampo spitzeriano, dove l’intuizione del critico scaturisce a partire da un singolo elemento, certo messo a sistema con altri, ma comunque sufficiente a far scattare il celeberrimo *clic*. In secondo luogo, viene constatata la natura essenzialmente storica del concetto di stile; la stratificazione di definizioni non solo diverse ma anche contraddittorie deve essere ascritta innanzitutto ai diversi contesti storico-culturali in cui ciascuna viene elaborata e acquisisce più o meno prestigio rispetto alle altre (emblematico l’esempio portato da Testa, che confronta la concezione di stile di Stendhal con quella di Goethe, riconducendole l’una al «fastidio per il “bello scrivere” della tradizione settecentesca francese», l’altra «alla concezione romantica che dello stile faceva il punto più alto del genio artistico»⁴). Più che nell’ottica di giungere a una definizione assoluta e valida metastoricamente, una strada più proficua e percorribile per affrontare la questione dello stile consiste allora nel rintracciare entro quali termini il concetto viene delineato in un preciso contesto storico-culturale (non necessariamente si otterrà una definizione univoca, ma se ne potrà perlomeno individuare una egemone).

In ambito italiano, un momento di particolare interesse in questo senso può essere individuato negli anni Cinquanta del Novecento: in questo periodo lo stile si afferma come parola d’ordine sia nel dibattito teorico, in particolare a seguito della pubblicazione dell’antologia di studi di Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio* (1954), sia sul piano della produzione creativa, e in particolare narrativa e romanzesca, nell’ambito della quale com’è noto si assiste all’esplosione di una stagione sperimentale caratterizzata

2 Testa, *Questioni di stile*, cit., p. 117.

3 Ivi, rispettivamente per i due punti individuati pp. 118 e 117.

4 Ivi, p. 117.

dalla preminenza accordata alla dimensione formale e oggi tendenzialmente inquadrata dalla critica in contrasto alla macro-stagione del neorealismo.

Il nome e il lavoro del fondatore della stilistica moderna dovevano già essere noti, in particolare agli specialisti, prima del 1954, ma è evidente che è solo a partire dalla pubblicazione di *Critica stilistica e storia del linguaggio* che attorno alla stilistica nasce un dibattito su larga scala, a cui partecipano alcuni dei maggiori attori del panorama critico e letterario di metà Novecento. Dell'antologia spitzeriana, e più in generale del metodo messo a punto da Spitzer, si inizia a discutere dunque in un contesto ancora fortemente impregnato di ideologia marxista: è precisamente l'incontro-scontro con il materialismo a plasmare le specificità delle riflessioni e delle soluzioni stilistiche concretamente adottate di questo specifico momento storico. È da parte di alcuni rappresentanti della critica marxista ortodossa (Cases, Salinari, Petronio) che giungono alcuni degli attacchi più violenti alla stilistica spitzeriana, considerata una disciplina tutta rivolta all'indagine del testo e inadatta (o disinteressata) a cogliere la complessa relazione tra il testo stesso e la realtà storica circostante. Lo scetticismo è ulteriormente esacerbato dall'alone crociano che incornicia l'arrivo (o meglio, la diffusione ad ampio raggio) di Spitzer in Italia, denunciata dalla collocazione editoriale dell'antologia, che esce per Laterza con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini. Tuttavia, gli anni in cui infuria il dibattito – particolarmente vivo tra il 1955 e il 1959 – vedono profondi sommovimenti interni al fronte marxista, dovuti a una certa insofferenza che si inizia ad avvertire rispetto alla politica (non solo culturale) di partito. Il crollo di credibilità del Pci (una data cardine in questo senso è naturalmente il 1956) va di pari passo, in ambito letterario, con la presa di coscienza del fallimento di una rifondazione del realismo in ottica socialista, che non solo non sembra dare risultati concreti ma viene percepita come indice di ingerenze smodate della politica nel campo della letteratura. In questo quadro, la stilistica si distingue come una felice eccezione, e come tale viene riconosciuta, pur non senza che si evidenzino alcune criticità e limiti del metodo spitzeriano, da alcuni lettori di formazione marxista ma che operano da una posizione più liminare, come Fortini e Pasolini. Innanzitutto, perché la rivalutazione della dimensione formale intrinseca al metodo stilistico si presenta come una boccata d'aria fresca rispetto al contenutismo e agli schemi narrativi predefiniti promossi dalla critica

marxista ortodossa sulla scia di Lukács (i *Saggi sul realismo e Il marxismo e la critica letteraria* sono tradotti in italiano rispettivamente nel 1950 e il 1953). Si tratta, a conti fatti, di un'occasione di rivendicazione dell'autonomia della parola letteraria (senza per questo che se ne neghino il portato e il potenziale politico-ideologico). In secondo luogo perché nell'apertura alla stilistica si scorge un'opportunità per smarcarsi e mettere in discussione su un piano più generale il dirigismo culturale di partito, che, come si è visto, promuove al contrario una posizione profondamente scettica verso la nuova disciplina.

La stilistica e la concezione di stile spitzeriane di cui in Italia si discute con maggior fervore a partire dal 1954 sono elaborate in un contesto storico-culturale profondamente diverso da quello in cui si svolge il dibattito qui ricostruito solo per accenni (lo denuncia *in primis* la rilevanza della componente psicologista, che non a caso viene percepita come anacronistica e dunque pesantemente ridimensionata in tutti gli interventi che con Spitzer si confrontano). Non stupisce allora che i confini e gli obiettivi della disciplina e della nozione di stile trovino nell'Italia di metà Novecento una profonda riformulazione: per come ne trattano per esempio Fortini e Pasolini, l'operazione stilistica non viene più intesa come rivelatrice dei meccanismi interiori dell'individuo; si allarga invece a comprendere il particolare posizionamento dell'individuo nei confronti della realtà, con una radicalizzazione in termini politici della definizione proposta diversi anni prima, nel 1935, da Gianfranco Contini, secondo cui lo stile corrisponde al «modo che ha un autore di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica»⁵. Al centro del ragionamento allora rimane sì l'individuo (in accordo alla rivoluzione operata da Spitzer che sancisce il definitivo superamento di una concezione prescrittiva dello stile), ma considerato non nei suoi movimenti interiori bensì nel suo rapporto dialettico con il contesto: si tratta di un'impostazione del ragionamento che dimostra una certa continuità rispetto alla concezione del mandato sociale dell'intellettuale e all'idea di letteratura – che si voleva legata a doppio filo al mondo extra-letterario – affermatesi nel secondo dopoguerra. Allo stesso tempo, di concerto con la lezione di Gramsci e con la riscoperta del

5 G. Contini, *Una lettura su Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*. Edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 242-258, a p. 243.

significato storico e ideologico della lingua, la sistematizzazione della riflessione sulla forma promossa dalla stilistica legittima e innesca l'esplorazione di nuove soluzioni formali con cui perseguire quei medesimi obiettivi: proprio nello stile si individua insomma un ponte tra testo ed extra-testo. In questo senso, la formazione marxista dei fautori di questa particolare definizione di stile induce a ripensare il concetto all'insegna dell'ampliamento al contesto extra-letterario⁶ con un certo anticipo rispetto alla riformulazione più sistematica che avverrà nella stessa direzione a partire dagli anni Settanta, per esempio nell'ambito delle teorie semiotiche⁷.

Ricostruire le dinamiche, gli attori protagonisti e i risultati del processo con cui si giunge a tale interpretazione del concetto di stile getta una nuova luce sulla produzione letteraria che nasce parallelamente al dibattito teorico e in particolare sulla produzione romanzesca, laddove il romanzo è il genere che si va stabilendo al centro del campo

6 Segre individua in quella marxista una prospettiva naturalmente atta a mettere in luce la rilevanza dell'extra-testo (cfr. C. Segre, *Segni, sistemi e modelli culturali nell'interpretazione del testo letterario*, originariamente in M. Dufrenne, D. Formaggio, *Trattato di estetica. 2. Teoria*, Mondadori, Milano 1981, e ora in C. Segre, *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, con un saggio introduttivo di G. L. Beccaria, Mondadori, Milano 2014, pp. 78-107, in particolare p. 96 e sgg.); cfr. anche la risposta di Barthes all'inchiesta *Strutturalismo e critica* ([1965], a cura di C. Segre, il Saggiatore, Milano 1985, pp. 87-90, alle pp. 89-90; in generale nell'inchiesta la questione della storicizzazione è uno degli aspetti più dibattuti): «Nel complesso, il marxismo è riuscito a svelare il rapporto della storia sociale e di contenuti ideologici; [...] ma il linguaggio letterario gli resta ancora misterioso, ed è proprio per questo che una nuova critica è diventata storicamente necessaria». Uno stimolo fondamentale in questo senso, come già accennato, è dato dalla lettura di Gramsci e dall'insistenza posta dal filosofo sul carattere intrinsecamente politico-ideologico delle scelte linguistiche (cfr. la panoramica proposta da G. C. Ferretti per la rivista «Officina» nel suo *Saggio introduttivo* a Id., «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 3-123, alle pp. 22-23; sul marxismo critico della rivista cfr. *ivi*, pp. 81-89).

7 Cfr. per esempio quanto notato in Compagnon, *Il demone della teoria*, pp. 195 e 200-201, e in C. Segre, *Testo letterario, interpretazione, storia*, nella *Letteratura italiana* a cura di Asor Rosa, vol. IV: *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 21-140, alle pp. 76-77. Sul confronto e la divisione tra tendenze critiche di volta in volta più vicine al testo o all'extra-testo si veda il bilancio di C. Segre, *Una crisi anomala*, in Id., *Notizie dalla crisi*, cit., pp. 3-20. In effetti, se la necessità di considerare globalmente il testo nei suoi vari livelli è data per acquisita, la relazione tra testo ed extra-testo rimane un nodo aperto degli studi sullo stile. Nel tentativo di coniugare la considerazione del testo nella sua globalità con un'attenzione al rapporto dialettico tra letterario e non letterario, nei primi anni Duemila Enrico Testa è arrivato a proporre di sostituire la parola 'stile' con 'discorso', facendo propria una considerazione del Genette di *Finzione e dizione* (Pratiche, Parma 1994, p. 107): «il "fatto di stile" è il discorso stesso». La categoria di *discorso* sarebbe più adatta a sottolineare il «valore "di relazione": sia tra le componenti testuali sia – ed è ancora più importante – tra i domini del letterario e del non letterario»; al contrario, la categoria di *stile* rimarrebbe «muta» per l'effetto di «una lunga tradizione che risolve, in ultima analisi, la scrittura in un esercizio autoriflessivo» (cfr. Testa, *Senza stile*, cit., pp. 20-21). In parziale autocritica al saggio del 2002, in *Questioni di stile* (cit.) Testa opta per continuare a parlare di *stile*, ampliando il dominio della ricerca stilistica con suggestioni provenienti dalla linguistica pragmatica e testuale e dalla teoria dell'enunciazione.

letterario e che allo stesso tempo mostra già i segni di una volontà di rinnovamento⁸. Il dibattito sullo stile infatti condensa in sé e dunque si costituisce come punto di osservazione privilegiato sui nodi problematici che agitano in questi anni di svolta il panorama letterario (il rapporto con il Pci, le trasformazioni del contesto extra-letterario, il naufragio dell'evoluzione del neorealismo in realismo). Inoltre, i termini entro cui lo stile viene discusso in sede teorica forniscono un quadro di partenza in base al quale ragionare sulla natura e gli obiettivi della sperimentazione stilistica attuata concretamente.

Promossa anche dall'ingresso nel campo letterario di autori esordienti (in assoluto, come Consolo, o nel campo della narrativa, come Volponi o Sanguineti), la svolta sperimentale che investe la narrativa italiana tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta⁹ è caratterizzata da una certa varietà interna (vi si possono includere i cosiddetti anti-romanzi riferibili al contesto della Neoavanguardia – tra gli altri: *Capriccio italiano*, *Hilarotragoedia*, *Tristano* – così come tentativi meno oltranzisti, che lavorano sui dispositivi portanti del testo – voce narrante, personaggio, intreccio – ma conservano un maggior grado di leggibilità: si pensi alla *Speculazione edilizia* o alla *Giornata d'uno scrutatore* di Calvino) ed è stata variamente periodizzata ed etichettata dalla critica¹⁰.

8 Testimonianza ne sono le numerose inchieste sul genere che si svolgono tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà del decennio successivo: emblematico il titolo di una tavola rotonda organizzata nel 1965 da «Paese Sera»: *Requiem per il romanzo?* («Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni sessanta, a cura di C. Bertoni, in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», VIII, 16, 2018); all'anno successivo risale l'inchiesta condotta da Romano Bilenchi e Sergio Surchi sul tema *Il romanzo e l'uomo d'oggi* («La Nazione», 24 giugno 1966; rispondono, tra gli altri, Calvino, Volponi, Arbasino, Gadda, Pasolini, Parise). Già nella seconda metà degli anni Cinquanta si ritrovano però l'indagine *Le sorti del romanzo*, «Ulisse», a. X, vol. IV, fasc. XXIV-XXV (1956-1957); le *Questioni sul realismo* a cura di Franco Maticola («Tempo presente», II, n. 7, 1957) e soprattutto le celebri *9 domande* poste a vari scrittori in vista su «Nuovi argomenti» (n. 38-39, 1959), che mettono in evidenza i punti nodali della discussione sul genere.

9 In questo senso il 1963, in quanto anno fondativo della Neoavanguardia e centro di un intorno in cui si situa la pubblicazione di molti romanzi che interessano il nostro discorso, ha naturalmente una certa rilevanza simbolica.

10 Per ora va notato come a livello critico rimanga stabile la separazione tra la produzione genericamente etichettata come sperimentale o neosperimentale e quella riconducibile all'ambito della Neoavanguardia: cfr. già G. C. Ferretti, *Saggio introduttivo* a Id., «Officina»: *cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 3-123; A. Asor Rosa, *Riformismo, avanguardia, rivoluzione (1960-1970)* in Id., *Lo Stato democratico e i partiti politici*, nella *Letteratura italiana* sotto la sua direzione, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 549-648, alle pp. 620-648; M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978 (anche se come vedremo il discorso di Corti, fondato su una prospettiva stilistica e testuale, è quello più sfumato); 'neosperimentalismo' e Nuova avanguardia sono esplicitamente divisi anche in R. Luperini, *Il Novecento*, 2 voll., Loescher, Torino 1981, vol. II, pp. 752-898. Si tratta di una tassonomia fortunata: ritorna per esempio in T. Toracca,

Nel suo ancora attuale *Viaggio testuale*, Maria Corti mette in guardia dall'equivoco in cui rischia di incorrere chi tenda a confondere il concetto di «*continuum* ideologico» con quello di «*continuum* letterario»¹¹. La narrativa sperimentale di metà Novecento consente di separare piuttosto chiaramente i due aspetti, poiché questi si muovono per così dire in direzioni opposte. Dal punto di vista letterario (e quindi soprattutto a livello formale, e, per riprendere ancora Corti, «poiché è di letteratura che in questo caso si tratta, le differenze divengono altamente pertinenti»¹²), è un dato evidente e condiviso dalla critica che tra gli anni Cinquanta e Sessanta si apre una nuova stagione narrativa, che tende a superare e si pone in polemica con la poetica del neorealismo e, più o meno implicitamente, con il progetto del passaggio dal neorealismo al realismo¹³. Rispetto a quella stagione, tuttavia, può essere individuato una sostanziale continuità ideologica almeno per quanto riguarda il significato che si dà all'operazione letteraria, che rimane strettamente legato all'istanza di rappresentazione e eventualmente contestazione della realtà extra-testuale caratteristica della letteratura del dopoguerra. Del resto, nei 'nuovi' romanzi si affrontano questioni di grande rilevanza civile: la sorte degli ideali che avevano animato la Resistenza (*La*

Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta, Palumbo, Palermo 2022 e nel volume *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di B. Manetti e M. Tortora, Carocci, Roma 2022 (ma la separazione è problematizzata per esempio nel paragrafo 1963: *l'anno della neoavanguardia?*, in C. Savettieri, *Le poetiche della realtà: gli anni del secondo dopoguerra*, ivi, pp. 89-109, alle pp. 105-109). Meno rigido nelle categorizzazioni è il ragionamento proposto in G. Luti, C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze 2007. Per quanto riguarda la datazione, come si è detto, il 1963 continua a mantenere una certa rilevanza simbolica, ma, considerato il valore inevitabilmente orientativo di qualsiasi data, non mancano le alternative: per la chiusura della stagione neorealista Corti insiste su come l'*Inchiesta* del 1951 abbia «tutta l'aria di un rendiconto finale, a chiusura di esercizio» (Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 26); la riemersione del modernismo che Toracca cataloga come neomodernista viene collocata tra il 1954 e il 1979, dove il 1954 è scelto sulla base di considerazioni culturali e politiche (cfr. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., pp. 92-93); Giancarlo Alfano, infine, individua nel biennio 1957-1958 (i due anni vedono rispettivamente la pubblicazione del *Pasticciaccio brutto de via Merulana* e l'inizio del cosiddetto boom economico) il fondamento della nuova stagione sperimentale (cfr. G. Alfano, *Il romanzo del secondo Novecento*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, 4 voll., Carocci, Roma 2018, vol. IV *Il secondo Novecento*, pp. 21-35, a p. 26 e sgg.).

11 Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 25.

12 *Ibidem*.

13 Da un lato perché viene meno la «fiducia nell'esemplarità dell'esperienza personale e quella nelle cose che parlano da sé» (Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 36) e viene problematizzata la tensione populista (su questo punto cfr. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1965) della letteratura neorealista; dall'altro perché il ritorno di un grande romanzo realistico in ottica socialista è percepito come una proposta anacronistica e sconta l'insofferenza con la quale, in particolare a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, gli autori vivono il dirigismo culturale di partito.

speculazione edilizia), il nuovo assetto politico (*La ferita dell'aprile*, *La giornata d'uno scrutatore*), le trasformazioni dello spazio urbano (ancora la *Speculazione*, ma anche *La nuvola di smog*) e più in generale gli effetti dell'industrializzazione (*Il maestro di Vigevano*, *Memoriale*, *La vita agra*, *Il padrone*); lo spazio e il ruolo dell'intellettuale nel nuovo contesto (*Il male oscuro*). Ma la continuità ideologica si dà non solo sul piano dei contenuti, bensì anche rispetto agli obiettivi verso cui le soluzioni formali sono proiettate: perché mirano a restituire sulla pagina la complessità e le contraddizioni del reale, ma soprattutto perché rispondono a un nucleo ideologico di fondo riconducibile all'autore, che non rinuncia così al proprio mandato sociale ma lo esercita in forme mediate e indirette.

Proprio sul nesso sperimentalismo formale-rilevanza della dimensione storico-collettiva, Tiziano Toracca ha fondato la proposta della categoria critica di romanzo neomodernista, un'etichetta da cui però rimangono esclusi, pur nella consapevolezza del carattere orientativo delle categorie rispetto alla complessità del campo, gli esperimenti più oltranzisti riconducibili alla Neoavanguardia¹⁴. Eppure, come si vedrà, anche l'interpretazione di un romanzo come *Capriccio italiano* è agevolata se si tiene conto che gli eventi narrati si svolgono in un contesto sociale piuttosto preciso, al netto del maggior tasso di decostruzione a cui è sottoposta la sua rappresentazione. Più in generale, la stessa pressione eversiva a cui è sottoposto il codice romanzesco in ambito neoavanguardista dipende dalla constatazione del valore ideologico cristallizzato attorno a quella forma e dalla volontà di scardinarlo. La continuità ideologica di cui si parlava poco sopra sembra dunque valido trasversalmente rispetto al canone sperimentale che si va definendo in questi anni, in cui resiste un'idea della letteratura come atto di comprensione, di rappresentazione e addirittura di partecipazione alla realtà extra-letteraria. Naturalmente lo scopo di questo lavoro non è valutare l'esito o la stessa realizzabilità di quell'aspirazione (che risulta tra l'altro problematica non solo per gli anti-romanzi neoavanguardisti, ma rimane un problema aperto e non risolto in generale per i romanzi sperimentali, considerato il loro carattere intrinsecamente elitario; lo stesso si può dire della sovraesposizione della mediazione formale e dell'esibizione del carattere artificioso della scrittura che non sono prerogative del Gruppo 63); piuttosto si tenterà di valutarne i risultati a livello della

¹⁴ Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit.; cfr. le considerazioni nell'*Introduzione* (pp. 3-14) e il paragrafo *Neoavanguardia e postmodernismo* (pp. 128-136).

costruzione del discorso letterario, e cioè analizzare come quel proposito funziona dal punto di vista narrativo.

Ricostruendo lo snodo storico-letterario degli anni Cinquanta e Sessanta, Nicola Turi parla di un nuovo «indirizzo letterario per così dire disimpegnato»¹⁵. Più che di disimpegno, tuttavia, sembra opportuno parlare di una riformulazione dell'istanza ideologica ereditata dalla letteratura post-bellica, istanza che si rivela non solo compatibile ma anzi sostenuta con profitto dalla sperimentazione formale (la quale consente di problematizzarla e di correggerne gli aspetti più dogmatici, ormai percepiti come anacronistici e insostenibili). Da qui la necessità di procedere a una lettura stilistica che tenga insieme un'analisi approfondita dei testi – non solo a livello linguistico ma anche sul piano di scelte tematiche e narrative in senso più generale (costruzione dell'intreccio, caratteristiche della voce narrante, uso del punto di vista, gestione della dimensione temporale¹⁶) – con la considerazione di fattori extra-letterari (prese di posizione ideologica, più o meno esplicite, dell'autore, partecipazione a gruppi o correnti, collocazione editoriale). Inquadrare in termini stilistici la svolta sperimentale che matura nel corso degli anni Cinquanta e prosegue negli anni Sessanta e Settanta permette di rispondere allo stesso tempo a esigenze di storicizzazione (per esempio con l'obiettivo di individuare delle costanti formali nelle opere di questa stagione, in adesione a una definizione di stile come insieme dei tratti ricorrenti di un'epoca o di una corrente) e a esigenze analitiche, in cui si salvaguarda la specificità dei singoli autori (d'altronde, fin dalla sua prima definizione moderna lo stile è una categoria che si lega all'individuo).

Il lavoro presenta una struttura policentrica e intende affrontare il nodo della rivoluzione stilistica del romanzo tra anni Cinquanta e Sessanta secondo una pluralità di direttrici. In particolare, la tesi è divisa in due parti. Nella prima si ricostruiscono alcune

15 N. Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007, p. 15. Guido Santato ha individuato in «Officina» la «testimonianza di un momento di trapasso, di crisi» che, pur «creando i presupposti per approfondimenti ulteriori e più coerenti», «chiude il periodo dell'impegno in letteratura» (G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, p. 228).

16 Cfr. E. Testa, *Stile, discorso, intreccio*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II: *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 271-299.

tappe fondamentali del dibattito attorno allo stile che si svolge nella seconda metà degli anni Cinquanta. La seconda parte si concentra invece sullo stile dei ‘nuovi romanzi’ italiani, sia considerandoli nel loro complesso come fenomeno generale, sia proponendo alcuni affondi monografici. In questa sezione, la categoria di stile – più che nel senso di forma dell’espressione individuale, da osservare nelle specifiche soluzioni praticate dai singoli autori – è stata richiamata in senso più ristretto in quanto lavoro sulla forma teso a una opacizzazione e a un ‘ispessimento’ della stessa mediazione formale. È infatti precisamente un’operazione di stilizzazione così intesa a caratterizzare la riformulazione della tradizione narrativa, teorica e ideologica del (neo)realismo che si registra nel panorama letterario italiano a metà del secolo. Lo studio privilegia naturalmente una prospettiva stilistico-formale, ossia tenta di osservare il carattere sperimentale (vale a dire eccentrico o più apertamente sovversivo rispetto a un modello romanzesco più tradizionale) e il potenziale significato ideologico del racconto sulla base delle soluzioni operate dagli autori rispetto ai dispositivi portanti del discorso narrativo. In particolare si sono individuati tre casi di studio: *La ferita dell’aprile* di Vincenzo Consolo, *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti e le *Cronache degli anni Cinquanta* di Italo Calvino. Le ragioni della selezione sono riconducibili a diversi piani. Innanzitutto si tratta di autori che lavorano da zone molto diverse del campo. Nel 1963 Consolo è un esordiente assoluto; Sanguineti è una figura nota principalmente per la sua attività poetica (*Laborintus* esce nel 1956; l’antologia dei *Novissimi*, in cui è incluso, nel 1961) ed è uno dei fondatori del Gruppo 63; Calvino, invece, è un autore affermato e protagonista della scena politica, intellettuale e narrativa da una quindicina d’anni. Si tratta di autori tradizionalmente considerati in maniera separata dalla critica, ciascuno ricondotto a una delle diverse strade secondo le quali il romanzo viene ‘rinnovato’: per riprendere la fortunata tassonomia proposta da Asor Rosa, la strada riformistica (Calvino), l’avanguardistica (Sanguineti) e la rivoluzionaria (Consolo)¹⁷. Considerare parallelamente questi testi, elaborati nello stesso giro d’anni e dunque risultanti dal confronto con il medesimo contesto e le medesime questioni, consente di mettere alla prova l’ipotesi di una resistenza trasversale dell’istanza ideologica da cui siamo partiti sulla base del dibattito teorico; allo stesso tempo, permette di individuare i risultati stilistici

17 Cfr. Asor Rosa, *Riformismo, avanguardia, rivoluzione (1960-1970)*, cit.

specifici con cui quell'istanza viene declinata, non nell'ottica di negare o operare una riclassificazione storico-letteraria delle opere ma piuttosto con l'obiettivo di individuare soluzioni in comune ed elementi di divergenza sulla scorta delle soluzioni formali praticate più che in relazione a divisioni aprioristiche. Se *La ferita dell'aprile* di Consolo si presenta come un testo esemplare per indagare l'interdipendenza di sperimentalismo formale e tensione politica (osservata però dalla critica primariamente sul *Sorriso dell'ignoto marinaio*), nel caso di Sanguineti ci sarà da verificare la presenza di una tensione ideologica anche in una soluzione antiromanzesca come *Capriccio italiano*; specularmente, l'analisi delle *Cronache* di Calvino va nella direzione di problematizzare l'ascrivibilità del ciclo a quel progetto di rifondazione di un grande realismo promosso dagli organi politico-culturali in cui l'autore milita per gran parte degli anni Cinquanta. È proprio a Calvino che è stato dedicato il maggiore spazio: una scelta giustificata non solo dalla considerazione di una trilogia, ma soprattutto dal carattere esemplare e anticipatore delle soluzioni stilistiche sperimentate nelle *Cronache*. Da un lato, sono emerse l'opportunità e l'efficacia di applicare i metodi dell'analisi stilistica anche a testi ad alto tasso di leggibilità – come sono le *Cronache* –, con il risultato di farne emergere più compiutamente la complessità e l'architettura formale (e con la conseguente ricollocazione del progetto all'interno del panorama letterario dell'epoca); dall'altro, secondo una prospettiva più ampia, l'analisi svolta sulla trilogia calviniana ha consentito di seguire le tappe e di isolare i nodi – letterari e ideologici – del percorso di rinnovamento del romanzo tra anni Cinquanta e Sessanta.

PRIMA PARTE. L'arrivo della stilistica: ricostruzione di un dibattito

1. La riemersione di una categoria

1.1 Leo Spitzer e lo stile letterario individuale

A metà Novecento, parlare di stile significa necessariamente confrontarsi con un nome: Leo Spitzer. Quando in questi anni si apre l'ennesimo capitolo della pluricentenaria questione della lingua italiana, nella discussione – cui partecipano alcuni dei migliori intellettuali italiani – entrano in gioco categorie maturate nell'ambito di un dibattito precedente, iniziato negli anni Trenta e poi portato avanti più sistematicamente negli anni Quaranta e Cinquanta, nel momento in cui in Italia si inizia a discutere delle ricerche spitzeriane¹.

Prima di prendere in esame il processo di ricezione delle ricerche di Spitzer, con i conseguenti aggiustamenti e rideclinazioni del concetto di stile, occorre presentare almeno per sommi capi le colonne portanti del paradigma interpretativo proposto dal linguista. Gli studi spitzeriani non solo costituiscono uno dei momenti fondativi della stilistica moderna in quanto disciplina, ma soprattutto rinnovano la nozione di stile; è da questo momento che la categoria si libera da qualsiasi residuo di connotazione normativa ereditato dalla retorica classica e risponde, o meglio partecipa, a quella rivoluzione epistemologica che investe tutti i campi del sapere tra Otto- e Novecento². Nel campo della linguistica, questa rivoluzione

1 Bisogna dire che, in ambito italiano, esperimenti di una ricerca focalizzata sull'aspetto retorico-formale delle opere letterarie, con una conseguente fusione degli strumenti della linguistica e della critica, vengono tradizionalmente individuati già negli studi di intellettuali come Ernesto Giacomo Parodi, Cesare De Lollis, Domenico Petri, Giuseppe De Robertis. La stilistica, quindi, attecchisce in Italia anche perché ripropone «con maggiori giustificazioni teoriche e sostegno di forte base linguistica, un modo di accostare l'opera letteraria nei suoi aspetti formali che conta illustri e lontani precedenti» (M. Corti, C. Segre, *La critica e la vita letteraria*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti, C. Segre, Eri, Torino 1970, pp. 405-417, a p. 407. Il riferimento qui è a Carducci, De Robertis, De Lollis e Parodi, come già nel saggio di Beccaria nello stesso volume).

2 Per una ricostruzione dello snodo culturale da cui ha origine la stilistica novecentesca, con la fluidità e l'inquietudine metodologica che la contraddistingue, rimando al ricchissimo studio di D. Stefanelli, *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria. Positivism e idealismo in Italia e in Germania*, Frank&Timme, Berlin 2017.

coincide sostanzialmente con la messa in discussione dell'impostazione positivista che aveva dominato negli studi sulla lingua nel corso dell'Ottocento e con la rivalutazione della componente individuale del linguaggio³. È in questo humus culturale che Spitzer – linguista approdato alla critica letteraria – elabora il proprio paradigma di ricerca e rifonda su nuove basi la categoria di stile, posando il primo mattone di una riflessione che arriverà fino agli anni Cinquanta e Sessanta e alla contemporaneità. Le due fondamentali innovazioni riguardano la *dismissione della connotazione normativa del concetto di stile* (quindi il definitivo superamento della definizione risalente alla retorica) e una sua *ridefinizione in senso individuale*, per cui un tratto stilistico si distinguerebbe per uno «scarto» rispetto agli

3 Nell'Ottocento la linguistica lotta per farsi spazio nell'Olimpo delle scienze dure, portando avanti una concezione materialistica della lingua in cui non trova spazio l'approfondimento del nesso lingua-pensiero o lingua-individuo; dall'altro lato, nell'ambito della critica letteraria, l'analisi linguistica e formale viene tendenzialmente messa da parte a favore di un'indagine più approfondita della dimensione contenutistica dei testi. Cfr. P. Guiraud, *Les stylistiques et leurs problèmes*, in Id., *Essais de stylistique*, Klincksieck, Parigi 1969; si cita dalla traduzione *Le stilistiche e i loro problemi*, in *Teoria della critica contemporanea*, a cura di G. Catalano, Guida, Napoli 1974, p. 103: «La stilistica costituisce un deficit della linguistica positivista che non è stata capace di integrarla nei suoi schemi» mentre «a livello di "contenuto", delle idee, l'analisi rimane essenzialmente biografica e storica»; cfr. anche D. Isella, *La critica stilistica*, in *I metodi attuali della critica*, cit., pp. 159-214, a p. 162: «Nata nell'Ottocento e su basi positivistiche, la linguistica ambiva infatti a conformarsi il più strettamente possibile al modello delle scienze naturali [...]. Da qui il suo carattere evolucionistico e storico [...] che le impediva di cogliere i nessi tra lingua e pensiero, tra lingua e individuo: in altre parole, di fondare anche una stilistica. D'altra parte senza più il sussidio dell'antica retorica, le sue norme e i suoi criteri di giudizio, la critica letteraria tendeva a divenire sempre meno attenta all'aspetto linguistico di un'opera per occuparsi invece del suo contenuto, delle idee». Nella svolta tra Otto- e Novecento è precisamente questa aspirazione alla scientificità a cadere: in ambito italiano ha senz'altro un ruolo di rilievo la filosofia di Benedetto Croce, con la sua concezione soggettiva della lingua come espressione, ma qualcosa di analogo si osserva anche in Germania: si pensi innanzitutto alle ricerche di Vossler (per il rapporto Croce-Vossler cfr. le numerosissime lettere che i due si scambiano dall'anno del primo incontro fino alla morte di Vossler, ora raccolte, nella loro quasi totalità, in *Carteggio Croce-Vossler (1899-1949)*, Laterza, Bari 1951; cfr. anche Stefanelli, *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria*, cit., pp. 203-324, in particolare pp. 237-254), ma in una direzione analoga si erano già mossi e si muovono, dalle file della linguistica, Jules Gilliéron, Hugo Schuchardt e lo stesso Ferdinand de Saussure. Per una panoramica su questo momento della storia della linguistica cfr. G. Graffi, *Due secoli di pensiero linguistico. Dai primi dell'Ottocento ad oggi*, Carocci, Roma 2010. Chiarissima anche la ricostruzione di Giovanni Nencioni, che vede in questo passaggio una vera e propria rivoluzione: «La rivoluzione, soprattutto quella movente dalla filosofia del Croce, i cui adepti in campo linguistico ci furono e furono studiosi cospicui (basta citare Carlo Vossler), fu veramente copernicana: da realtà esteriore, oggettiva, la lingua divenne realtà soggettiva, interiore, e nel centro, nel fuoco degli interessi del linguista fu collocato non più un organismo naturale o una cristallizzazione storica, ma l'uomo nella sua facoltà creativa di linguaggio, nella sua poeticità espressiva. Ciò implicava che di tutti quei fenomeni di trasformazione classificati e descritti nella loro più o meno ineccepibile regolarità dalle grammatiche storiche si ritrovasse, almeno intenzionalmente, l'origine individuale, o almeno si motivassero con moti e tendenze della vita spirituale di una società» (G. Nencioni, *Orientamenti del pensiero linguistico italiano*, «Belfagor», VII, 1952, pp. 249-271, p. 252). Cfr. anche Id., *Croce e la linguistica*, in *L'eredità di Croce*. Atti del Convegno internazionale, Napoli-Sorrento, febbraio 1983, Guida Editori, Napoli 1985, pp. 199-216, specialmente le pp. 166-167.

usi «normali» della lingua (anche se fin da ora vale la pena di notare che quello di norma è uno dei concetti più scivolosi della teoria spitzeriana), scarto dovuto a una particolare condizione del soggetto (dell'autore) che vi ricorre. Nella sua formazione, avvenuta in una Vienna che all'inizio del Novecento è città vivacissima dal punto di vista culturale, si mescolano studi di linguistica, di estetica e storia letteraria, ma si ritrova anche una profonda influenza delle nascenti teorie psicanalitiche (in *Linguistica e storia letteraria*, non a caso, Spitzer parla chiaramente della possibilità di tracciare una «strada dal linguaggio o stile all'anima»⁴). Il percorso con cui si sviluppa la teoria spitzeriana viene descritto in parallelo ai trascorsi biografici: lo studioso matura il desiderio di unire ciò che nella sua formazione era rimasto sempre diviso; se quando trattati dai due maestri viennesi la linguistica e la storia letteraria appaiono separate da «una voragine immensa: il Meyer-Lübke parlava solo di lingua e il Becker soltanto di letteratura», l'obiettivo di Spitzer è proprio la risoluzione della separazione dei due filoni di studio⁵. La scelta di concentrarsi sulla lingua letteraria viene quindi motivata da Spitzer in primo luogo come una conseguenza del proprio percorso di formazione (o almeno di una parte di questo); volendosi occupare della funzione espressiva del linguaggio, poi, il primo oggetto di interesse viene fissato in ciò che si considera il migliore risultato di quella funzione⁶:

Orbene, dato che il miglior documento dell'anima di una nazione è la sua letteratura, e dato che questa non è se non la sua lingua come è scritta da una *élite* di parlanti, non

4 L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954 (d'ora innanzi CSSL), pp. 105-160, a p. 109. Ma cfr. anche L. Spitzer, *Stilistica e linguistica*, ivi, pp. 29-66, a p. 30: «Essi [gli studiosi di letteratura] sono troppo poco preparati dal punto di vista linguistico, e i linguisti troppo poco dal punto di vista estetico, così che possa svilupparsi la stilistica, che si trova al confine tra le due discipline». Da questo punto di vista, Spitzer si inserisce nella linea iniziata da Charles Bally sulla lingua parlata (con il *Précis de stylistique française*, 1905 e il più esteso *Traité de stylistique française*, 1909): «la stilistica studia [...] i fatti d'espressione del linguaggio organizzato dal punto di vista del loro contenuto affettivo, cioè l'espressione dei fatti della sensibilità per mezzo del linguaggio e l'azione dei fatti di linguaggio sulla sensibilità» (dal *Traité de stylistique française*, 1909; cito il passo tradotto da C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985: paragrafo *Stile*, pp. 307-330, a p. 313).

5 Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, cit., p. 109. Cfr. anche p. 105: «Il titolo di questo saggio vuol suggerire al lettore la definitiva unità della linguistica e della storia letteraria».

6 Va detto che i primi esperimenti di stilistica moderna si sono avuti sulla lingua parlata (cfr. il già citato Bally). In questo senso è un «comodo luogo comune», per riprendere le parole di Segre (Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 317) distinguere tra una stilistica della lingua e una stilistica dell'opera letteraria, anche se è chiaro che la prima, come anche la linguistica generale, ha esercitato una forte influenza sulla seconda, come dimostrato nel circuito italiano dal proficuo confronto tra due rappresentanti di queste due linee di ricerca: Benvenuto Terracini e Giacomo Devoto.

potremmo sperare di cogliere lo spirito di una nazione nella lingua delle sue opere letterarie più spiccate? Siccome sarebbe stato avventato accingersi a confrontare l'insieme di una letteratura nazionale con l'insieme di una lingua nazionale (come prematuramente ha cercato di fare Karl Vossler), io sono partito, più modestamente, dalla domanda: si può distinguere l'anima di un dato scrittore francese in quel suo determinato linguaggio?⁷

Già in alcune ricerche di Vossler, in effetti, linguistica e critica letteraria vengono mescolate⁸, ma gli interessi dello studioso si spostano presto verso una riflessione prevalentemente storica, in cui l'analisi del rapporto tra gli stili individuali degli autori e la storia di una lingua è funzionale a ricavarne caratterizzazioni complessive, nell'ambito dello sviluppo della cultura in generale. Tale tendenza alla sintesi viene considerata invece prematura da Spitzer, che opera uno spostamento del centro di interesse dal nesso lingua-cultura verso quello lingua-individuo, con una forte rivendicazione della rilevanza dell'aspetto individuale dell'atto linguistico⁹.

Punto di partenza dello studio stilistico per Spitzer è l'individuazione in un'opera letteraria di elementi definiti come «aberranti dall'uso normale», dopodiché il compito dello studioso consiste nell'individuare un «denominatore comune per tutte, o per la maggior parte di quelle deviazioni», provare a definire «l'etimo spirituale comune, la radice psicologica, di vari “tratti di stile” individuati in uno scrittore»¹⁰. Il concetto spitzeriano di

7 Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, cit., p. 119.

8 Lo studio della favola della volpe e del corvo di Jean de La Fontaine può essere considerato un esempio di critica stilistica, in cui a partire dall'analisi dei tratti linguistici si cerca di ricostruire l'atteggiamento, la condizione spirituale del poeta al momento della composizione. Il saggio è contenuto nella raccolta *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, pubblicata nel 1904 ma tradotta in italiano solo quattro anni dopo, nel 1908, per Laterza.

9 I rapporti con Vossler (e, di conseguenza, con Croce, alla cui teoria filosofica Vossler aveva aderito entusiasticamente) rappresentano un nodo problematico. In una lettera a Schiaffini riportata nella Presentazione a CSSL (e ora pubblicata integralmente in C. Segre, *Critica stilistica e storia del linguaggio nel carteggio Spitzer-Schiaffini*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P.D. Stewart, Cadmo, Fiesole 1998, pp. 506-507), Spitzer mette in discussione la filiazione del proprio lavoro da Vossler: «Nel 1911, quando scrivevo sui neologismi di Rabelais, non sapevo niente di Vossler e ancora meno di Croce». Si veda però Spitzer, *Stilistica e linguistica*, cit., p. 32: «Io considero i miei saggi come un'attuazione della volontà teorica di Vossler. La linguistica doveva dimostrare (o riscoprire) teoricamente il lato artistico del linguaggio, prima di poter trattare i singoli artisti della parola dal punto di vista linguistico». La linea Croce-Vossler-Spitzer potrà non essere considerata come una vera e propria filiazione diretta, ma mantiene la propria validità almeno nei termini di una «inconsapevole genitura spirituale» (Isella, *La critica stilistica*, cit., p. 166). Sull'argomento cfr. anche G. Lucchini, *Spitzer e l'idealismo linguistico*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*. Atti del 36° convegno interuniversitario Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Esedra, Padova 2010, pp. 49-64. Sulla relazione Croce-Spitzer si tornerà più avanti.

10 Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, cit., p. 120.

stile è dunque concepito in senso relazionale, da definire sulla base degli usi individuali che divergono rispetto a quelli condivisi o standardizzati; consta di una componente linguistica, esteriore, legata all'espressione, e di una spirituale, connessa direttamente all'«anima» (così Spitzer) dell'individuo da cui la componente linguistica viene maneggiata. Anche la forte impronta dello psicologismo si inserisce in una specifica temperie culturale, in cui le teorie freudiane giocano un ruolo fondamentale; non a caso, è uno degli aspetti che viene corretto in maniera trasversale da tutti i lettori di Spitzer (e che verrà minimizzato dallo stesso studioso negli ultimi anni di attività). Che parlare di stile significhi parlare di una dimensione strettamente individuale, invece, al pari del superamento della concezione normativa, è una delle proposte più fortunate della teoria spitzeriana, permeata nella critica fino ad oggi.

Lo studio del testo procede secondo un andamento circolare: dal testo, o meglio: dai dettagli linguistici significativi rilevati nel testo, si cerca quindi di scendere verso il centro vitale dell'opera, addirittura nell'«anima di un dato scrittore»; una volta formulata un'ipotesi sul principio creativo e sull'origine psichica di quei tratti linguistici, diventa poi necessario, per verificarla, cercarne un riscontro tornando nuovamente al testo¹¹.

Un postulato, celeberrimo, sta alla base del metodo così elaborato:

a qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa, che un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto. Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito¹².

11 Cfr. *ivi*, p. 130: «Dopo tre o quattro di questi “viaggi di ritorno”, lo studioso sarà certamente in grado di stabilire se ha trovato o no il centro che dà la vita, l'astro del sistema planetario (allora saprà se è davvero installato definitivamente nel centro, o se non si trova in una posizione “eccentrica” o periferica)». Nel movimento continuo tra immersione nel centro dell'opera e risalita verso la superficie linguistica è stata riconosciuta un'applicazione del *Zirkel im Verstehen*, “circolo della comprensione”, come Dilthey denomina il fondamento della filosofia di Schleiermacher per cui la comprensione si ottiene non con la progressione da particolare a particolare, ma con l'anticipazione dell'insieme; ogni particolare può essere compreso solo attraverso la comprensione del sistema più ampio in cui si trova: *in primis* l'opera tutta, ma anche lo stato d'animo, il sentimento dell'autore da cui essa è scaturita, così come la comprensione dell'insieme non può che fondarsi sulla comprensione dei particolari (cfr. *ivi*, p. 131).

12 L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in CSSL, pp. 67-104, alle pp. 67-68. Ma cfr. anche la ripresa del motto latino “*oratio vultus animi*” tradotto con «lo stile linguistico è l'estrinsecazione biologicamente necessaria dell'anima individuale» (Id., *Stilistica e linguistica*, cit., p. 44).

Dalla citazione emergono tutti gli aspetti fondanti del metodo: i due poli su cui si costruisce l'atto espressivo, ovvero la lingua dell'opera da un lato, l'individuo dall'altro; la loro reciproca influenza e, di conseguenza, l'impostazione circolare dello studio; infine l'interesse per la dimensione psichica e per la definizione dell'«etimo spirituale» dell'opera. Per Spitzer, il concetto di stile lascia cadere ogni residuo di connotazione normativa, ed è in questa ridefinizione che si può fissare uno dei maggiori elementi di innovazione della sua proposta. Non si parla mai di uno stile definito a prescindere, a cui l'autore debba adattare la propria opera, né compaiono giudizi di valore sulle scelte stilistiche delle opere (proprio la mancanza di questi giudizi di valore sarà anzi uno degli aspetti più criticati dell'approccio spitzeriano, che, per come viene concepito a livello teorico, sarebbe di per sé applicabile a qualsiasi tipo di testo scritto venendo meno al compito della critica letteraria di distinguere tra produzioni di valore e meno significative). La dismissione della connotazione normativa risponde, tra l'altro, a una rinnovata sensibilità verso lo standard letterario: un concetto che, per quanto vago, Spitzer dimostra di ritenere ancora valido (è la «norma» rispetto alla quale spiccano gli elementi stilistici individuali), ma che non è considerato qualitativamente superiore rispetto alle deviazioni, le quali diventano il vero oggetto di interesse dello studioso.

Questo, in estrema sintesi, è il paradigma di ricerca di Spitzer per come viene applicato per esempio nella sezione letteraria *Stilsprachen* degli *Stilstudien* (1928): è qui, dove vengono approfonditi quegli studi che erano iniziati dalla tesi del 1910 sulla lingua di Rabelais¹³, che, per dirlo con le parole di Dante Isella, si trova la «charta» del metodo¹⁴. Non è obiettivo di questo lavoro entrare nel merito della validità o delle criticità del metodo, già ampiamente discusse, ma, piuttosto, avviare una riflessione sugli effetti della diffusione della critica stilistica spitzeriana nel dibattito critico italiano e, parallelamente, sul ruolo di questo dibattito nell'ambito della produzione creativa. L'interesse suscitato dalla proposta spitzeriana può essere letto contemporaneamente come una conseguenza e una concausa di quella apertura della critica letteraria italiana all'analisi formale che si

13 L. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistischen Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Niemeyer, Halle 1910 (tr. it. *Rabelais. La formazione di parole come strumento stilistico*, a cura di L. Assenzi e D. Colussi, Quodlibet, Macerata 2021).

14 Isella, *La critica stilistica*, cit., p. 167.

registra a metà Novecento in Italia, segnata da una proficua cooperazione di linguisti, critici e storici della lingua (il primo nome che viene alla mente è naturalmente quello di Contini, ma si tratta di una collaborazione che si sistematizza ulteriormente in ambito strutturalista con i suoi allievi – per primi Avalle, Corti, Segre – e arriva più recentemente ai lavori di Gian Luigi Beccaria e Pier Vincenzo Mengaldo¹⁵), e senz'altro incentivata anche dai movimenti interni al campo letterario e all'acquisto di capitale simbolico di una linea espressiva, sperimentale, specialmente evidente a livello del genere romanzo. All'interno di questo contesto, il modo in cui varie scuole e tendenze hanno «assorbito e reinterpretato la stilistica», sostiene Remo Ceserani, «è uno di quegli elementi che meglio aiutano a capire rapporti, divergenze, convergenze»¹⁶. Anche Claudio Scarpati, già nel 1976, nel saggio introduttivo agli *Studi italiani* di Spitzer, individuava nel dibattito sullo «spitzerismo» uno degli agenti più decisivi di quel processo di rinnovamento che interessò la critica italiana a metà Novecento¹⁷. In modo speculare, l'orientamento e l'apporto dei vari partecipanti al dibattito sviluppato attorno alla stilistica di Spitzer contribuisce all'evoluzione della nozione stessa di stile; anche in virtù di altri aspetti del contesto culturale in cui viene discusso, il concetto di stile ne emerge ulteriormente rivisto e ampliato e inizia a includere, oltre alla componente psicologica su cui aveva concentrato la propria attenzione Spitzer (e

15 Cfr. G.L. Beccaria, *Benvenuto Terracini: dalla linguistica alla critica*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini (II)*, Liviana, Padova 1970, pp. 780-811, a p. 798; R. Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. 19, n. 1 (1989), pp. 109-129, a p. 124; Id., *Leo Spitzer tra Stilgeschichte e Geistesgeschichte*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 13-32, a p. 23. Per un bilancio della fortuna della critica stilistica in Italia nel secondo Novecento cfr. L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, «Italianistica», vol. 41, n.1 (2012), pp. 93-105.

16 Ceserani, *Leo Spitzer tra Stilgeschichte e Geistesgeschichte*, cit., p. 26. In Italia, poi, la stilistica trovava un contesto peculiare e variegato, considerato che lo storico sfasamento tra lingua letteraria e lingua d'uso rendeva necessario confrontare la lingua individuale non tanto con la lingua comune, ma piuttosto con quella particolare varietà che è l'italiano letterario; cfr. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 318.

17 Cfr. C. Scarpati, *Leo Spitzer e le ragioni del testo*, saggio introduttivo a L. Spitzer, *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 7-40, a p. 8: «[...] le discussioni sullo spitzerismo provocarono una concentrazione dell'attenzione su problemi di teoria della letteratura e di metodologia della critica e accelerarono quella definizione delle posizioni ideologiche che fu la premessa del rinnovamento della critica italiana negli ultimi dieci anni». Dello stesso avviso anche Cesare Segre: «Nella storia del rinnovamento della critica, che costituisce uno dei fatti culturali più importanti del secolo passato, il lavoro di Spitzer ha un posto di rilievo. [Continua in nota:] Soprattutto in Italia, per la dialettica crocianesimo-postcrocianesimo che caratterizza quel periodo e a cui le raccolte di scritti di Spitzer sono funzionalizzate» (*Introduzione* a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, introduzione di C. Segre, con un prologo e un epilogo di G. Contini, Sansoni, Firenze 2004 (prima edizione 1985), pp. VII-XIV, a p. VII).

che verrà sottoposta a più di una ridefinizione) e, naturalmente, alla componente linguistica, anche una serie di altri fattori, sia letterari che extra-letterari, che si cercherà in queste pagine di definire.

1.2 La ricezione di Spitzer in Italia: entusiasti e scettici

Guido Lucchini ha messo in evidenza come il nome di Spitzer dovesse già essere noto agli specialisti prima del 1954, e per la recensione ai saggi *Wortkunst und Sprachwissenschaft* e *Sprachwissenschaft und Wortkunst* di Benedetto Croce, uscita nel 1926¹⁸, e per i suoi numerosi contributi pubblicati sull'«Archivum Romanicum»¹⁹. Sempre l'«Archivum Romanicum» nel 1937 pubblica, di fatto clandestinamente, alcuni contributi in suo onore²⁰. Il 1937 è anche l'anno di uscita di *Come lavorava l'Ariosto* di Gianfranco Contini, che nel 1944-45 è impegnato a Friburgo con un «pionieristico corso sulla *Stilkritik*»²¹; negli stessi anni Contini va progettando una silloge di scritti spitzeriani poi mai realizzata, con suo grande disappunto, a causa della concorrenza di un'altra raccolta, il cui progetto era sostenuto niente meno che da Croce²².

18 La recensione esce con il titolo *La parola e l'arte* sul «Baretti», III, n. 8 (1926) e, quasi contemporaneamente su «Critica», XXIV (1926). È poi ristampata con il titolo *Storia della lingua e storia della poesia* in B. Croce, *Conversazioni critiche. Terza serie*, Laterza, Bari 1951, pp. 101-105, da cui si cita.

19 Cfr. G. Lucchini, *L'itinerario di un linguista. Benvenuto Terracini e la critica stilistica*, in Id., *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*, Esedra, Padova 2019, pp. 105-236, a p. 116. Sul fondamentale ruolo di mediazione per la stilistica svolto dalla rivista di Bertoni nel primo Novecento (e sulla specificità della ricezione delle ricerche di Spitzer in questa fase) rimando ancora a Stefanelli, *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria*, cit., pp. 325-404. Sulla ricezione di Spitzer pre-1954 cfr. anche L. Morlino, *Precisazioni sulla ricezione di Spitzer in Italia nei primi anni Venti*, «Strumenti critici», a. XXVIII, 2 (2013), pp. 255-266.

20 Originariamente sarebbe dovuta uscire una vera e propria miscellanea di studi in onore di Spitzer. Il progetto viene abbandonato a causa del contesto storico; nel pieno del ventennio fascista quello di Spitzer, appena allontanatosi dalla Germania perché ebreo, è inevitabilmente considerato un nome scomodo. Cfr. G. Lucchini, *Una mancata miscellanea in onore di Leo Spitzer (1937). Due lettere inedite di Erich Auerbach a Giulio Bertoni*, «Strumenti critici», a. XXI, 1 (2006), pp. 99-115.

21 Lucchini, *Benvenuto Terracini e la critica stilistica*, cit., p. 117. Inutile dire che a causa della sede e delle circostanze storiche il corso ebbe «limitata udienza».

22 Il disappunto di Contini emerge chiaro da una lettera a Bollati: «Avvertito della mia idea, Croce non si sarebbe commosso molto e avrebbe detto di non vedere l'incompatibilità delle due iniziative. E si capisce. Quello che la scorge sono io. Il piano è completamente diverso [...], ma è evidente che Croce intende annettersi Spitzer, mentre io vorrei presentare uno Spitzer certo per nulla anticrociano, ma recisamente postcrociano» (lettera del 27 dicembre 1950, G. Contini, *Lettere all'editore (1945-54)*, a cura di P. Di Stefano, Einaudi, Torino 1990, pp. 28-31, a p. 29).

È negli anni Cinquanta, tuttavia, che si possono isolare le tappe fondamentali del processo di sistematizzazione della stilistica in Italia. All'antologia laterziana curata da Alfredo Schiaffini nel '54 segue nel '59 quella curata da Pietro Citati per Einaudi²³. Attorno a queste due operazioni centrali si può individuare una vera e propria costellazione di contributi dedicati alla stilistica, divisibili tra quelli prodotti dalla critica che guarda più favorevolmente alla disciplina e quelli in cui emerge invece una decisa opposizione alla lezione spitzeriana. Per i primi si pensi per esempio ai corsi di glottologia tenuti da Benvenuto Terracini negli anni accademici 1953-54 e 1954-55, e agli interventi suoi e di altri critici come Mario Fubini o lo stesso Schiaffini; per i secondi alla ricezione di Spitzer negli ambienti della critica marxista, dove il nuovo paradigma interpretativo viene considerato una propaggine dell'estetica crociana a cui si imputa di promuovere una concezione e un'interpretazione della letteratura del tutto avulsa dal contesto extra-letterario. In questi interventi, la forma non trova spazio se non come orpello, fronzolo superfluo rispetto alla vera anima del testo: il contenuto e la tensione ideale.

Il paradigma critico di questi anni è naturalmente più complesso di quanto non possa emergere da queste pagine: la distinzione netta tra 'entusiasti' e 'scettici' nei confronti della critica stilistica non è che una semplificazione adottata per ragioni di chiarezza, funzionale a isolare i poli più estremi del dibattito a cui comunque, con una certa dose di approssimazione, le varie posizioni dei partecipanti possono essere ricondotte²⁴. Anche grazie all'impulso dato dal 'caso' Spitzer, insomma, in questi anni lo stile si costituisce gradualmente come una categoria affermata (per quanto scivolosa) e centrale nel dibattito, rispetto alla quale diventa necessario prendere una posizione, positiva o negativa che sia. Secondo Fubini, in ambito italiano, la stilistica moderna in qualche modo risponde «a esigenze maturatesi nel seno della nostra critica letteraria»²⁵: non solo la questione dello

23 L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura e con un'introduzione di P. Citati, Einaudi, Torino 1959. Sempre dalla lettera che scrive a Bollati il 27 dicembre 1950, si capisce che Contini contribuisce, pur rimanendo dietro le quinte, a questa seconda grande raccolta, che ricalca le scelte del volume mai realizzato di cui parla nella lettera a Bollati.

24 Nella *Introduzione ai Saggi di critica stilistica* (cit.), Segre individua «due parti apparentemente contrapposte» (p. VI) da cui arrivi l'attenzione ai lavori di Spitzer: da un lato Croce e dall'altro linguisti e filologi; linee che, invece, in questa ricerca vengono associate in opposizione alla lettura che della stilistica danno i critici marxisti (non menzionati nel resoconto di Segre).

25 M. Fubini, *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, inizialmente pubblicato sul «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXIII, fasc. 404 (ottobre 1956), poi raccolto in *Critica e poesia*, Laterza, Bari 1956; qui si cita dall'edizione ampliata, uscita, sempre per Laterza, nel

stile diventa inaggrabile in ambito teorico, vista la fortuna del metodo spitzeriano, ma l'affermazione della categoria, rideclinata nei modi che vedremo e con la riflessione sistematizzata sulla componente linguistico-formale dei testi che ne consegue, gioca un ruolo cruciale nel promuovere nuove prospettive per una critica e una produzione letterarie alla ricerca di un rinnovamento, come sono quelle italiane nel corso degli anni Cinquanta.

Vale la pena fin da subito notare che le proposte spitzeriane non vengono accolte dogmaticamente e *in toto* nemmeno da quegli intellettuali che le ricevono favorevolmente. Per esempio, filologi e storici della lingua, stimolati dalla stilistica ad attribuire rilevanza all'individuo nella produzione linguistica, correggono e integrano Spitzer con una più forte considerazione della dimensione storica. L'influenza è dunque reciproca, ma non perfettamente bilanciata: è più determinante l'azione di filologi e storici della lingua sulla nuova disciplina, piuttosto che l'inverso. Tuttavia, in questi ambiti di studio la riflessione teorica rimane tendenzialmente appannaggio dei tecnici, senza grandi ricadute a livello della produzione letteraria creativa.

Esiti più interessanti dell'approdo della stilistica sulla critica e sulla produzione italiane si hanno invece nell'altro schieramento, quello degli 'scettici'. In questo senso è fondamentale considerare il momento storico in cui intellettuali come Fubini e Terracini leggono e si avvicinano alle proposte spitzeriane: ancora vivo il trauma del secondo conflitto mondiale e ferventi le speranze palinogenetiche della Ricostruzione, nel secondo dopoguerra alla letteratura e alla critica si richiede di rimanere legate a doppio filo con il mondo extraletterario, di preoccuparsi della sua rappresentazione e delle ricadute sociali e politiche concrete di qualsiasi operazione intellettuale sulla realtà circostante. Al pari della critica crociana e di quella ermetica, la critica stilistica, tutta rivolta alle ragioni del testo (o al più, in termini spitzeriani, alla dimensione psichica dell'individuo), non sembra offrire soluzioni in questo senso. Una risposta vivace e impegnata arriva invece, naturalmente, dalle file della critica marxista, che guadagna velocemente l'egemonia culturale e va proponendosi come movimento di punta del secondo dopoguerra, ed è proprio da parte di alcuni critici di formazione marxista che arrivano gli affondi più acuti alla stilistica. Accanto alle obiezioni e alle opposizioni più categoriche (in cui si stabilisce una

1966 (pp. 106-126; la citazione riportata nel testo è a p. 111).

incompatibilità di fondo tra prospettiva stilistica e prospettiva sociologica), dalla critica marxista – e in particolare da esponenti meno allineati alla politica culturale del Pci – arriva anche, più o meno indirettamente, lo stimolo a una proficua ridefinizione del concetto stesso di stile, in ottica di ampliamento e di riapprezzamento del valore anche ideologico e sociale dell’assetto linguistico-formale di un testo letterario: ridefinizione che rende la categoria ancora attuale in un contesto profondamente diverso e all’interno di un dibattito di vent’anni successivo rispetto alla sua prima formulazione moderna²⁶. Si tratta della definizione di uno spazio di mediazione in cui tra le due prospettive si instaura una mutua e proficua influenza: specularmente, infatti, la stilistica offre alla critica marxista un’occasione di rivalutazione della dimensione formale del testo, pur sempre osservata secondo una prospettiva sociologica.

Ricapitolando, si può dire che la ricezione della critica stilistica in Italia segua due linee: una insiste sulla componente individualistica – direttamente derivata dalla linea Croce-Spitzer ma con un maggiore investimento sull’indagine storico-linguistica –; la seconda mette invece in evidenza la dimensione sociale, latamente etico-politica, che sta alla base delle scelte autoriali, scelte autoriali in cui possono e devono essere incluse quelle

26 Cfr. Nencioni, *Croce e la linguistica*, cit., p. 205: «Una delle istanze più forti dell’Italia post-bellica fu quella sociale. Uscita da un assetto imposto dall’altro, l’Italia intendeva trovarne uno costruito liberamente da tutti i cittadini, chiamati ad un impegno politico, cioè ad un impegno individuale *erga omnes*. Tecnica propria a tale costruzione (o meglio ricostruzione) apparve il dialogo, il dibattito aperto e fervido, e suo strumento la lingua, lingua fonte di equivoco, d’isolamento, di solipsismo, se trattata come strumento soggettivo e virtuosistico, o come idolo estetico, ma fonte di comprensione e d’intesa se usata come strumento oggettivo e comune. Il *favor societatis* di quegli anni [...] contribuì decisamente a mettere in crisi, presso i giovani linguisti, la concezione crociana della lingua come espressione linguistica individuale e come fenomeno estetico». Cfr. anche la ricostruzione di Giorgio Bàrberi Squarotti, seconda la quale l’istanza sociale è avvertita fortemente dalle nuove generazioni di critici, ma non solo, per cui si registra un passaggio «da una concezione della critica come esercizio assoluto di letteratura, così intimo ai testi da rifiutare ogni intervento estraneo alla loro astratta purezza, a una teoria per la quale il testo poetico è il punto di partenza per una serie di considerazioni che impegnano un giudizio sulle istanze sociali e politiche del tempo in cui la voce poetica è risuonata, e insieme implicano l’accoglimento di una prospettiva precisa secondo cui il testo e le sue ragioni storiche sono esaminate e giudicate: in rapporto, cioè, con lo svolgimento della società verso un *optimum*, indicato nella struttura economica del marxismo. Allo stesso modo ci può importare, per un’altra generazione (forse però da noi più lontana), vedere nel fondo umano e ideologico da cui ha derivato le sue ragioni la “conversione” di un Russo, concretamente dimostrata, a noi sembra, dall’esercizio quotidiano del suo lavoro, nonostante le polemiche affermazioni di mantenuta coerenza con lo storicismo crociano [...]. E ci importa perché nel profondo del lavoro di revisione e di rinnovamento della propria concezione dell’arte e della critica compiuto sia da ermetici, sia da crociani si rispecchiano le ragioni di un’esperienza umana che ha impegnato, sia pure con risultati diversi da caso a caso, tutta una generazione» (G. Bàrberi Squarotti, *Critica ermetica e critica marxista*, in Id., *Metodo stile storia*, Fratelli Fabbri, Milano 1962, pp. 7-46, p. 12).

che pertengono alla forma. Il fatto che la critica che si è occupata dell'approdo della stilistica spitzeriana in Italia si sia concentrata sull'una o sull'altra parte della ricezione (e per la stragrande maggioranza sulla ricezione della parte di formazione crociana, con l'intento di evidenziare analogie e discontinuità con la linea del maestro) ha impedito che fossero messi chiaramente in evidenza almeno due aspetti: innanzitutto che anche dal filone marxista arriva un certo interesse per il ragionamento sulla dimensione formale dell'opera letteraria, e che anzi è in questo contesto che vengono elaborate le questioni chiave cui sono legati alcuni caratteri stilistici del romanzo sperimentale che matura tra gli anni Cinquanta e Sessanta (la necessità di trovare nuove forme per rappresentare la realtà storica e con cui tradurre l'impegno politico degli autori; il ruolo dell'intellettuale nella società; la questione della leggibilità e del rapporto con i lettori...); in secondo luogo che la prospettiva filologica e storico-linguistica da un lato, e la prospettiva sociologica – per certi versi sicuramente in opposizione – trovano un elemento di convergenza proprio nel concetto di stile, per natura recalcitrante a confini disciplinari e metodologici.

1.2.1 Spitzer crociano, Spitzer linguista

È già stata citata l'efficace formula usata da Cesare Segre per descrivere le caratteristiche peculiari della fortuna di Spitzer in Italia:

Quello che è curioso è che l'attenzione immediata ai lavori di Spitzer sia venuta da due parti apparentemente contrapposte. Da una parte c'è Benedetto Croce, che con la sua *Estetica* e col *Breviario di estetica* propose e portò a un grande successo un'estetica di tipo sintetico. Dall'altra parte stanno linguisti e filologi come Gianfranco Contini e Benvenuto Terracini, che stavano fondando una critica di tipo analitico e su basi linguistiche²⁷.

Studiosi di formazione crociana come Schiaffini, curatore dell'antologia del 1954, e Fubini trovano nella proposta spitzeriana una via per «correggere» almeno in parte la critica di impianto idealistico, alla quale rimangono fedeli, ma di cui percepiscono chiaramente i limiti²⁸.

27 Segre, *Introduzione a Saggi di critica stilistica*, cit., pp. VII-VIII.

28 Cfr. Fubini, *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, cit., p. 111: «[...] l'esempio della moderna stilistica veniva incontro a esigenze maturatesi nel seno della nostra critica letteraria, riconoscibili, abbiamo veduto, nello stesso De Sanctis e nello stesso Croce, e più di una volta riaffermate in contrasto con quei pensatori o come legittima illazione e correzione del loro pensiero».

Il rapporto tra Spitzer e Croce, analogamente a quello Spitzer-Vossler, è notoriamente problematico. Non si può negare che l'apprezzamento di Croce abbia giocato un ruolo determinante nella fortuna di Spitzer in Italia, ma dall'altra parte non si possono nemmeno accantonare le varie dichiarazioni in cui il padre della stilistica moderna prende le distanze da Croce e le profonde differenze che si possono individuare tra le teorie dei due studiosi. La stessa approvazione di Croce alla *Stilkritik*, come avverte Davide Colussi nei diversi interventi che ha dedicato alla coppia Croce-Spitzer²⁹, si fonderebbe su un fraintendimento sostanziale: in linea teorica il sistema crociano non avrebbe potuto annettere alcun tentativo di analisi formale, come dimostrano gli affondi rivolti alla critica delle varianti di Contini o a quella di Dàmaso Alonso, per molti aspetti affini alle analisi spitzeriane. Il fraintendimento sta nell'interpretare l'analisi stilistica dei testi come una fase, un mero punto di partenza per una più vasta analisi estetica³⁰. Il tentativo di 'annessione' da parte di Croce³¹ inizia fin dalla recensione del 1926 a due saggi che verranno poi inclusi negli *Stilstudien (Sprachwissenschaft und Wortkunst e Wortkunst und Sprachwissenschaft)*. È alla recensione che risale la celebre similitudine della «pianticella» su cui si sofferma Colussi; per gli studi di Spitzer Croce prova

l'onesta gioia di chi, tanti anni fa, inserì nel terreno una pianticella e la vede ora cresciuta in albero robusto e frondeggiante: cresciuta per opera di agricoltori che meglio di lui erano in grado di attendervi, e che hanno fatto e fanno quello che il diverso specificarsi dell'attività a lui toglieva di fare, o di fare nella misura necessaria, e che perciò, senza quell'altrui intervento, sarebbe forse perito per mancanza di cure o sarebbe rimasto come una pianta selvatica e poco sviluppata³².

29 Cfr. D. Colussi, *Croce e Spitzer*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 65-84; ma anche Id., *Spitzer e la pianticella di Croce*, «Belfagor», vol. 64, n. 2, (2009), pp. 161-174, e Id., *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, Carocci, Roma 2016, pp. 107-138. Anche Guido Lucchini parla di una «ambiguità di fondo, irrisolta in Croce stesso, al di là del suo atteggiamento favorevole» (G. Lucchini, *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, «Quaderni di critica e filologia italiana», II, 2, 2005, pp. 127-177, a p. 131); a proposito cfr. anche G. Lucchini, *Spitzer e l'idealismo linguistico in Italia*, cit.

30 Cfr. B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1946 (edizione ampliata e rivista rispetto alla prima, del 1936), p. 309: «Un indirizzo assai più serio è quello preso colà [nelle università tedesche] dalla "stilistica" mercé del Vossler, dello Spitzer e di altri, che formano una nuova scuola filologica, nella quale la cosiddetta considerazione stilistica ha l'ufficio di un semplice punto di partenza didascalico per la comprensione del singolo poeta e della singola poesia».

31 In una lettera a Eugenio Montale Contini vede nell'atteggiamento di Croce nei confronti di Spitzer la volontà di «annetterlo imperialisticamente all'ortodossia crociana» (*Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997, p. 209).

32 Croce, *Storia della lingua e storia della poesia*, cit., p. 101.

Certo, in alcuni interventi Spitzer sembra riconoscere un debito verso Croce³³. È forse anche per effetto della ‘annessione’ crociana, oltre che per quella variazione di contesto che si ha con l’emigrazione negli Stati Uniti (per inserirsi nella nuova comunità di studiosi Spitzer si sposta più decisamente verso la comparatistica e la critica letteraria; le ricerche di linguistica in senso stretto lo avrebbero costretto nell’ambito di una estrema specializzazione) e per l’influenza delle nuove tendenze strutturaliste³⁴, che le indagini del periodo americano non mirano più tanto alla definizione dello stato psichico e delle condizioni dell’animo dell’autore, ma, piuttosto, a descrivere il rapporto tra il particolare e il tutto dell’opera letteraria. In *Risposta a una critica* Spitzer parla espressamente di questo passaggio, affermando che «le osservazioni stilistiche e fenomenologiche, se non danno sempre un accesso sicuro alla personalità dell’artista, possono invece far comprendere l’organismo poetico, la struttura o economia poetica e coerenza di una data poesia»³⁵. Specularmente, è naturale che la ‘fazione’ crociana si concentri proprio su questa fase della ricerca di Spitzer, a cui, non a caso, risale la maggior parte dei contributi selezionati per l’antologia laterziana del ‘54 e che pare riportare «lo Spitzer, salva ogni sua diversa origine, nel solco della tradizione estetica crociana»³⁶.

Il rapporto tra i due studiosi, però, appare decisamente più intricato³⁷; in diverse occasioni Spitzer prende esplicitamente le distanze dalla presunta filiazione da Croce: la più significativa, vista la collocazione che finisce per avere, è la già citata lettera del 9 giugno 1953 a Schiaffini, in parte riportata nella *Presentazione a Critica stilistica e storia del*

33 Si è già citata la dichiarazione contenuta in *Stilistica e linguistica* in cui Spitzer presenta le proprie ricerche come «attuazione della volontà teorica» di Vossler (Spitzer, *Stilistica e linguistica*, cit., p. 32), nome che, nello stesso saggio, è associato porti con sé un riferimento diretto al magistero crociano (ivi, p. 30). Anche nella lettera a Schiaffini in cui pure prende le distanze dalla filiazione Croce-Vossler, Spitzer riconosce la grande influenza esercitata dai due sulla propria ricerca: «Nel 1911, quando scrivevo sui neologismi di Rabelais, non sapevo niente di Vossler e ancora meno di Croce. [...] Naturalmente, più tardi ho conosciuto e usato categorie derivanti dal Vossler e dal Croce» (Segre, *Critica stilistica e storia del linguaggio nel carteggio Spitzer-Schiaffini*, cit., p. 507).

34 Cfr. L. Spitzer, *Risposta a una critica*, «Convivium», XXV (settembre-ottobre 1957), pp. 597-603, a p. 599.

35 Spitzer, *Risposta a una critica*, cit., p. 600.

36 A. Vallone, *Aspetti e problemi di alcuni dantisti di oggi*, in Id., *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Olschki, Firenze 1961, pp. 211-227, p. 225.

37 Nella recensione del 1926 è «già fissato l’atteggiamento che il Croce manterrà costantemente nei riguardi delle analisi stilistiche spitzeriane: considerarle come un’applicazione dei suoi principi e in conseguenza interpretarle come nient’altro che un aspetto particolare dell’unica critica letteraria» (M. Puppo, *Il metodo e la critica di Benedetto Croce*, Mursia, Milano 1964, p. 155, ma cfr. anche Id., *Stilistica e linguistica di L. Spitzer*, in Id., *Croce e D’Annunzio e altri saggi*, Olschki, Firenze 1964, pp. 117-130, a p. 122).

linguaggio e che sembra quasi minare l'obiettivo implicito della raccolta; ma già due anni prima, nel '51, Spitzer rende chiara la sua posizione in una lettera a Contini, in cui afferma che i suoi «poveri articoli staranno lí davanti al lettore per quello che valgono e smentiranno ogni annessione possibile»³⁸; infine, pubbliche e più esplicite sono le dichiarazioni successive alla morte di Croce, come nota Colussi³⁹. È in relazione alla centralità di un'analisi linguistica dettagliata – i cui prodotti sono liquidati da Croce come «un miserando mucchietto di frantumi inanimati»⁴⁰ – che emerge una fondamentale e chiara divergenza con le ricerche di Spitzer. Rispetto a una critica letteraria che concepisce la lettura come momento di fusione con la poesia dell'opera d'arte, con la pretesa di ottenere, da quel processo di fruizione soggettiva, il valore assoluto dell'opera stessa, l'indagine spitzeriana spicca per il razionalismo e la metodicità dei suoi rilevamenti.

D'altra parte, in ambito crociano il «testocentrismo»⁴¹ di Spitzer non costituisce trasversalmente un elemento da minimizzare, al contrario: per esempio, Mario Fubini trova nella metodologia stilistica un felice spunto teorico, una risorsa da affiancare, e non da annettere, all'impianto crociano cui si mantiene sempre sostanzialmente fedele, poiché ritiene sia capace di bilanciarne alcune debolezze e riconosce che risponda a un ragionevole desiderio di contatto con il testo condiviso da molti critici.

Gli interventi che Fubini dedica alla critica stilistica e a Spitzer tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta – il periodo è individuato da Remo Ceserani come

38 La lettera è citata in Lucchini, *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, cit., p. 142. Nella lettera si legge anche del dispiacere provato dallo stesso Spitzer per l'abbandono da parte di Contini del progetto di allestire un'antologia di suoi studi per l'Italia.

39 Cfr. Colussi, *Spitzer e la pianticella di Croce*, cit., p. 164. Le ragioni della distanza dal filosofo, per esempio, sono trattate esplicitamente nella conferenza tenuta a Liegi nel 1960: Croce non ha saputo dare l'avvio a studi di dettaglio sullo stile degli autori precisamente a causa della sua concezione romantica dell'intuizione, concezione che ha contornato l'espressione poetica di una sorta di aura non scomponibile, non analizzabile, per via del disprezzo crociano verso le categorie linguistiche e insomma verso ogni analisi di dettaglio: la sua ideologia gli impediva di stabilire delle nuove categorie di cui potesse servirsi una critica letteraria che aspirasse a considerare l'opera poetica stessa in quanto bella» (L. Spitzer, *Les études de style et les différents pays*, in *Langue et littérature. Actes du VIII Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Les Belles Lettres, Parigi 1961, pp. 23-38, p. 25. La traduzione è ripresa da Colussi, *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, cit., p. 112). Ma cfr. anche L. Spitzer, *La mia stilistica*, «La cultura moderna», XVII (1954), pp. 17-19.

40 B. Croce, *La poesia*, cit., p. 124; cfr. anche ivi, p. 308: «Si contano a centinaia cotesti lavori di stilistica, o piuttosto di statistica (delle metafore, delle similitudini, ecc.), usuali nelle università tedesche e in quelle che ne imitano i metodi; e non è troppo dire se si dice che non servono a nulla».

41 E. Giachery, *Progetto e postilla per Leo Spitzer italianista*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini (II)*, cit., pp. 754-779, p. 774.

quello di maggior «vicinanza e simpatia, e quasi fusione» tra Spitzer e Fubini⁴² – sono concepiti proprio nel segno di una rivendicazione di legittimità e autonomia per le ricerche di lingua e di stile e allo stesso tempo costituiscono uno strenuo tentativo di mediazione con la teoria estetica crociana⁴³. La ricerca di tale mediazione si traduce nella promozione di un approccio metodologico per così dire combinato, motivato innanzitutto dalla complessità dell'oggetto di indagine: l'opera letteraria esige di essere osservata da diversi punti di vista per essere colta nella sua complessità; tanto un'analisi esclusivamente linguistica e analitica quanto una, all'opposto, sintetica, se praticate singolarmente, si rivelerebbero «parimenti inadeguate a determinare in maniera univoca e non approssimativa il carattere di un'opera d'arte»⁴⁴. I due approcci allora appaiono non solo del tutto combinabili, ma anche reciprocamente necessari, poiché per così dire rimediano l'uno alle mancanze dell'altro, se

42 Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 123. Il saggio ricostruisce precisamente alcuni momenti chiave del fitto dialogo a distanza tra Fubini e Spitzer, dalla fascinazione dei primi anni (attorno all'uscita dell'antologia laterziana) alla perplessità dimostrata da Fubini negli anni Sessanta e Settanta (quando escono gli *Studi italiani*). Fubini è precoce e attento lettore di Spitzer. I primi interventi risalgono agli anni Quaranta: prima dell'uscita dell'antologia *Critica stilistica e storia del linguaggio*, nel 1946 Fubini pubblica le *Note in margine all'estetica e alla critica del Croce* («La Rassegna d'Italia» I, n. 2/3 (1946), pp. 155-173), che raccolgono due scritti poi separati nel volume *Critica e poesia* con i titoli *Stile della critica* e *Legittimità e limiti di una critica stilistica* (Fubini, *Critica e poesia*, cit., pp. 75-84 e 85-105). Nel 1955 esce una recensione a CSSL sul «Giornale storico della letteratura italiana» (CXXXII, 1955, pp. 426-430), anch'essa poi inserita in *Critica e poesia* a partire dal 1956 (nell'edizione del '66 la recensione è alle pp. 476-483, da cui si cita). Dell'antologia vengono apprezzati specialmente i primi tre scritti: *Stilistica e linguistica*, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie* e *Linguistica e storia letteraria*, «che devono essere conosciuti e meditati da chiunque si occupi di critica letteraria» (ivi, p. 478).

43 Il termine 'legittimità', introdotto nel 1956 e diverso rispetto alla prima edizione del testo uscita sulla «Rassegna d'Italia», è di per sé significativo: indica la conformità a un certo ordinamento (con ogni evidenza, quello crociano). In altre parole, Fubini è decisamente più disposto a riconoscere fondamento e autonomia alle analisi della lingua e dello stile praticate da Spitzer, e comunque le ritiene del tutto compatibili con le basi della dottrina crociana. Cfr. *Legittimità e limiti di una critica stilistica*, cit., p. 85: «Risorge di quando in quando nello studio delle opere di poesia l'esigenza di una critica che prenda a considerare per sé stessi lo stile e la lingua degli scrittori: e sempre contro di essa si fa valere l'argomento dell'unità dell'espressione, che soltanto è dato intendere quando la si consideri nella sua interezza e non negli elementi in cui per un atto di arbitrio la si è scomposta».

44 Ivi, p. 87. Cfr. anche pp. 101-102: «Senza dubbio, di tutte le forme di critica non vi è alcuna che abbia una sorta di preminenza sulle altre, poiché quale sia il nostro punto di partenza, sempre possiamo giungere al cuore dell'opera poetica, se non dimentichiamo il monito goethiano di riconoscere il tutto nel particolare e il particolare nel tutto. [...] l'opera stessa di poesia sembra richiedere questa varietà di indagine, questo trapassare da uno ad un altro punto di vista, nessuna particolare indagine mai valendo ad esaurirne l'infinita ricchezza». Cfr. anche *Critica stilistica e storia del linguaggio di Leo Spitzer*, cit., p. 479: come nello scritto del '46, Fubini insiste sulla necessità di fondare l'indagine critica su una molteplicità di approcci, sostenendo una «concezione della critica in genere, più aperta, più varia, più articolata». Un rilievo analogo si ha in *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, cit., pp. 119-120.

è vero che, per riprendere le parole del critico, «sempre si avverte in quella che pareva la più precisa determinazione della critica un limite, una intrinseca insufficienza, e questo limite, questa insufficienza, sembra di volta in volta possano essere superati dalla forma di critica opposta a quella da noi tentata»⁴⁵. Si potrebbe dire, insomma, che Fubini corregge Spitzer con Croce e Croce con Spitzer. La legittimità della critica stilistica che Fubini riconosce alla stilistica si fonda sulla possibilità di una definizione del motivo ispiratore concretamente all'interno dell'opera, e quindi sull'opportunità di correggere la frammentarietà e astrattezza tipiche di indagini critiche che invece cerchino di definirlo senza basarsi su uno studio sistematico del testo e delle sue caratteristiche specifiche, anche formali (in questo aspetto è evidente l'influenza esercitata sulla critica fubiniana dalla linguistica, dalla filologia e dalla storia della lingua: fondamentali le letture del periodo svizzero e il rapporto di collaborazione e amicizia con Terracini e Schiaffini, e poi con i più giovani Folena, Segre, Corti, Isella, Avalle⁴⁶). Specularmente, in accordo a Croce, Fubini si dimostra profondamente scettico rispetto alla componente psicologica delle indagini spitzeriane, considerato il pericolo di una «confusione tra indagine linguistica e indagine psicologica»⁴⁷; la stessa vaghezza e astrattezza imputata ad analisi sintetiche non innestate saldamente sullo studio delle specificità del testo viene ripresa nei confronti di esercizi di critica stilistica mirati, su basi altrettanto deboli, a definire non solo l'etimo spirituale dell'opera, ma addirittura a dire qualcosa della psicologia dell'autore.

Ancora più drastico è l'approccio degli studiosi italiani che appartengono all'altro gruppo di 'entusiasti' di cui parla Segre: linguisti come Contini e Terracini che in Spitzer

45 Ivi, p. 95.

46 Cfr. Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, cit., pp. 123-124.

47 Fubini, *Critica stilistica e storia del linguaggio di Leo Spitzer*, cit., p. 481. L'anno dopo, in *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, viene riproposta un'obiezione simile: «quel che alla critica dello stile non dobbiamo chiedere è la rivelazione di non so quale segreto da cercare con la spia di alcuni particolari espressivi al di là dell'espressione, così come un medico da alcuni sintomi è portato a riconoscere una malattia o un grafologo intravede in certi segni di una scrittura un carattere o un tipo a cui approssimativamente almeno può riportare un individuo» (Id., *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, cit., p. 115). Puppo individua in questa vena freudiana il maggior elemento di distacco tra Croce e Spitzer (cfr. Puppo, *Stilistica e linguistica di Leo Spitzer*, cit.; Id., *Gli scritti danteschi di Leo Spitzer*, «Lettere italiane», vol. 19, n. 3 (1967), pp. 318-326, a p. 319). A essere corrette, poi, sono le pretese di assolutezza rivendicate a loro volta dai critici stilistici, sempre nel segno di una concezione dell'indagine critica più prismatica e sfaccettata, condotta da più prospettive: «a un'altra illusione, mi sembra, soggiacciono talora i cultori della stilistica: quella di credere che essa sia l'unica forma della critica, o almeno la forma fra tutte preminente e privilegiata» (Fubini, *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, cit., p. 116).

individuano «un innovatore che, con un linguaggio apparentemente idealistico (quello della cultura del tempo), proponeva pratiche e metodi interpretativi piuttosto lontani da qualunque impostazione sintetica»⁴⁸. Non stupisce quindi che l'attenzione di questi studiosi, «che stavano fondando una critica di tipo analitico e su basi linguistiche», si focalizzi sul primo periodo della ricerca spitzeriana, quello precedente al trasferimento negli Stati Uniti, e in particolare sul decennio compreso tra il 1918, quando escono gli *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stylistik*, e il 1928, anno di pubblicazione degli *Stilstudien*. Si consideri, a proposito, il giudizio che Terracini dà dell'attività spitzeriana negli anni americani⁴⁹, ma anche il fatto che nelle antologie su cui lavora Contini, più o meno da dietro le quinte (quella einaudiana del '59 e poi i *Saggi di critica stilistica*, usciti solo nel 1985), a prevalere sono i contributi del primo periodo⁵⁰. Un ultimo fattore da tenere in considerazione in questo senso è il parallelismo con la storia della lingua, che si va stabilendo come disciplina scientifica negli stessi anni in cui si discute tanto accesamente di stilistica. A questo proposito, nel ricostruire i primi anni della disciplina, Gian Luigi Beccaria commenta: «L'attività filologica e le analisi linguistiche già lasciavano sfuggire dalle maglie degli schemi assai rigidi della grammatica storica la sfumatura stilistica; alla radice delle innovazioni si comincia a rivendicare la soggettività del momento creativo»⁵¹.

E ancora:

Il rapporto, per altro indispensabile, tra le due discipline aveva come elemento mediatore il terreno comune della stilistica: storici della lingua e critici letterari hanno difatti offerto il meglio della loro produzione in quelle analisi che vertono su problemi di forma presenti in opere fortemente stilizzate. In una storia come la nostra, nutrita soprattutto di reciproci influssi e determinata da dominanti episodi individuali [...] c'erano i presupposti teorici per l'esigenza di partire da una base di considerazioni di natura stilistica incentrata su episodi individuali⁵².

48 Segre, *Introduzione a Saggi di critica stilistica*, cit., p. VIII.

49 «Certo conviene ammettere che proprio su questo terreno è accaduto più sovente a Spitzer di trovarsi fuori strada, appunto perché ha creduto di potersi allontanare dal testo» (Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 93).

50 Segre, *Introduzione a Saggi di critica stilistica*, cit., pp. IX-X, ma anche G. Contini, *Giustificazione*, ivi, pp. 3-9.

51 G.L. Beccaria, *La critica e la storia della lingua italiana*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, cit., pp. 215-273, a p. 218.

52 Ivi, p. 219.

Si può dire che stilistica e storia della lingua si occupino degli stessi fenomeni studiandoli da due prospettive diverse, mettendo cioè in evidenza due lati di una stessa medaglia. Spitzer concepisce lo stile come una dimensione prettamente individuale, da definire in relazione a un'opera o a un autore affrontati come istantanee. Come fa notare Mengaldo, vista la formazione degli studiosi che iniziano a occuparsene e l'affermazione delle ricerche storico-linguistiche (insieme al filtro del metodo «più “stretto” e filologico» di Contini), in Italia la stilistica viene invece fortemente declinata, più che in senso filosofico, in senso storico, secondo una tendenza almeno in parte divergente dalla lezione spitzeriana (o almeno dalla vulgata secondo cui questa era stata recepita⁵³) e rimasta poi «caratteristica felicemente stabile» della disciplina⁵⁴. Molta attenzione viene riservata alla questione della norma, da intendersi non in senso astratto, ma come la precisa tradizione linguistica e letteraria rielaborata soggettivamente dall'autore e rispetto alla quale diventa possibile distinguere ciò che è effettivamente un elemento stilistico da ciò che è invece dettato dalla norma intersoggettiva. Dal punto di vista teorico, questo significa riconoscere nello stile anche una componente storica. In altre parole, un'analisi stilistica non può che interpretare qualsiasi rielaborazione individuale (gli «episodi individuali» di cui parla Beccaria) in relazione alla tradizione letteraria e includere gli effetti che quelle rielaborazioni hanno sulla tradizione stessa. Rappresentante eccellente di questa linea di ricerca, e del suo intrecciarsi con la stilistica, è Benvenuto Terracini, linguista e storico della lingua, e, come Fubini, grande estimatore della brillante carriera di Spitzer (con cui condivide ben più dell'esperienza di espatrio forzato a causa della comune origine

53 Non si può non notare come, al di là delle dichiarazioni teoriche, nelle applicazioni pratiche la ricerca spitzeriana dell'etimo spirituale non venga condotta esclusivamente in termini psicologistici, ma sia accompagnata da considerazioni più ampie sulla *Weltanschauung* dell'autore e quindi dalla sua partecipazione a un preciso contesto storico e culturale. Detto altrimenti, l'individuo rimane al centro della ricerca ma non in quanto elemento assoluto, bensì storicamente situato; cfr. per esempio i paragrafi sulla ballata delle *Dames du temps jadis* di Villon, in Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, cit., pp. 75-82, o il saggio su Voltaire: L. Spitzer, *L'«explication de texte» applicata a Voltaire*, in CSSL, pp. 293-325.

54 P. V. Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in Leo Spitzer. *Lo stile e il metodo*, cit., pp. 1-12, a p. 5. Cfr. anche Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 124: «Lo storicismo, in realtà, era uno degli interessi permanenti e profondi di questa cultura e credo si possa dire che, tutto considerato e nonostante le sbandate degli anni successivi, la cultura letteraria italiana, attraverso i problemi filologici e quelli di storia della lingua, è rimasta fedele a un senso della concretezza storica».

ebraica⁵⁵). I due intrattengono, dai rispettivi luoghi di esilio, una corrispondenza attiva, che sicuramente influenza non poco gli interessi di Terracini: la frequentazione, anche solo epistolare, di Spitzer, ricostruisce Lucchini⁵⁶, ha sicuramente influenzato la svolta letteraria degli anni argentini e, nel secondo capitolo della sua *Analisi stilistica*, in cui si ricostruiscono i punti nodali della storia della disciplina, Terracini riserva un posto di rilievo al fondatore della stilistica moderna⁵⁷. Il cuore della affinità tra i due linguisti è rintracciabile soprattutto nella particolare rilevanza accordata da entrambi al ruolo dell'individuo⁵⁸. Se però «per Spitzer una particolarità formalmente distintiva non sarà se non la spinta occasionale per giungere a un'interpretazione complessiva scavata nell'interiorità dello scrittore, che ha valore per sé e relega in secondo piano l'inquadramento storico del problema»⁵⁹, questo aspetto rimane sempre in primo piano per Terracini:

Il campo della nostra stilistica è dunque delimitato dalla dialettica tra la nuda individualità umana del parlante e la sua personalità storica, alla quale corrisponde una duplicità generalmente sentita nell'esercizio del linguaggio che da una parte è considerato una facoltà eminentemente spontanea, immediata, quasi inconscia del nostro spirito, dall'altra può dar luogo alla concezione del linguaggio come tecnica, o comunque come apprendimento [...]. Se il concetto di stilistica è, ed anche per noi sarà, ordinariamente limitato alla lingua letteraria, cioè alla più alta espressione dell'arte e del pensiero, piuttosto che alla lingua del vivere d'ogni giorno, ciò dipende dalla circostanza che la lingua letteraria esige un preminente grado di tensione, sia espressiva sia riflessiva, in quanto nasce da un più intenso e deliberato sforzo del soggetto parlante a risolversi nell'universalità di cui si sente partecipe o a prenderne obiettivamente visione⁶⁰.

55 Mentre Spitzer si sposta prima a Istanbul, nel 1933, e poi, dal 1937, a Baltimora, Terracini trascorre il periodo tra il 1941 e il 1946 in Argentina, insegnando all'Università di Tucumán. Nel 1940, Spitzer invita Terracini a tenere un ciclo di lezioni alla John Hopkins, poi mai realizzato a causa del precipitare degli avvenimenti storici.

56 Cfr. Lucchini, *L'itinerario di un linguista. Benvenuto Terracini e la critica stilistica*, cit., p. 123, ma su questa apertura si veda anche Beccaria, *Benvenuto Terracini: dalla linguistica alla critica*, cit.

57 B. Terracini, *Analisi stilistica: teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 89-93.

58 Lo spostamento dell'interesse della linguistica dal solo sistema, oggettivo ed esteriore, all'individuo, e quindi alla sua ricreazione soggettiva di quel sistema, si inserisce in quella rivoluzione di cui si è già parlato e che investe tutta la disciplina tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo. Su questo aspetto cfr. direttamente anche B. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, Einaudi, Torino 1963; M. Corti, *Il parlante come protagonista*, in Ead., *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 119-130.

59 Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 86.

60 Ivi, p. 51.

La lingua è anche norma, tradizione, che, in ogni atto linguistico, e in quello letterario in particolare, viene plasmata dal singolo individuo in un processo di ricreazione soggettiva⁶¹: ‘individuale’ allora non significa tanto psichico o spirituale, ma allude piuttosto al rapporto specifico che un singolo autore intrattiene con la storia linguistico-letteraria nella quale si inserisce, e l’oggetto di indagine (e di conseguenza la legittimità dell’analisi stilistica) viene trovato non nell’interiorità del parlante o dello scrittore, ma nel modo particolare in cui «si sposti l’equilibrio del linguaggio, fra soggettività e obiettività»⁶², e cioè nel processo di *stilizzazione*. Mettendo al centro il ruolo dell’individuo, del parlante, e del suo rapporto dialettico con la lingua come realtà storica condivisa e preesistente, la questione dello stile diventa inaggrabile: «per poco che ci addentriamo su questo terreno, ci imatteremo immediatamente in problemi di stile»⁶³; e questo, naturalmente, come già si legge nella prima citazione riportata, è particolarmente vero nel caso della lingua letteraria, dove «non si ammette distinzione fra lingua e stile»⁶⁴ e l’equilibrio tra momento soggettivo e momento oggettivo, espressione e comunicazione, si fissa in forme palesemente *stilizzate*⁶⁵. La stilistica di Terracini può sempre essere riconosciuta in fin dei conti come una provincia della sua linguistica, in cui si «considera l’espressione poetica alla stregua di una varietà, dotata di caratteristiche proprie, della funzione espressiva del linguaggio»⁶⁶ e dove occuparsi dello stile equivale «a interpretare

61 Ivi, p. 39. Per riprendere una felice sintesi di Cesare Segre: «Forse non sarebbe improprio affermare che tutta l’opera di Terracini è un “conflitto di lingua e di cultura”; la concezione culturale della lingua, se da un lato dà spazio a un’analisi stilistica avida di significati storici, dall’altro fonda una particolare e produttiva accezione di storia della lingua. Che non è linguistica *tout court*, ma una visione robustamente storicizzata degli sviluppi di una data lingua. Si potrebbe dire che la linguistica storica, in Terracini, si fa talmente storica da trasformarsi in storia della lingua» (C. Segre, *La letteratura: teoria e problemi*, in *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*. Atti del convegno di Torino, 5-6 dicembre 1986, a cura di E. Soletti, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1989, pp. 127-136, a p. 130).

62 Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 54.

63 *Ibidem*. Il termine ‘dialettica’ è di Terracini stesso: «Questa immersione [di una individualità in un momento linguistico] non significa il risultato di una lotta alterna fra quello scrittore e il gusto e la tradizione del tempo suo, ma implica una perpetua dialettica partecipazione» (Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, cit., p. 189). Aggiunge Cesare Segre (*La letteratura: teoria e problemi*, cit., p. 129): «Dialettico è poi anche il rapporto tra scrittori contemporanei, sicché è inutile cercare di descrivere una media linguistica».

64 Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 26, nota 10.

65 Cfr. Beccaria, *Benvenuto Terracini: dalla linguistica alla critica*, cit., p. 797.

66 Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 26, nota 10.

un problema di linguistica generale in chiave di lingua letteraria»⁶⁷, come riassume efficacemente Gian Luigi Beccaria.

1.2.2 La stilistica alla prova di Dante: tre letture

Per seguire come le posizioni e le questioni sollevate negli articoli teorici trovano una applicazione pratica e guidano la ricerca sul testo, e quindi per valutare la specificità di vari approcci all'analisi stilistica (spitzeriana e non spitzeriana), conviene considerare un caso di studio. Un caso emblematico è offerto dall'opera di Dante, poiché è possibile leggere quasi in parallelo tre analisi stilistiche di canti della *Commedia*: una di Spitzer, una di Fubini e una di Terracini. Una conseguenza della formazione linguistica degli studiosi che offrono i primi esempi di analisi stilistica post-spitzeriana in Italia, che come si è detto si svolgono parallelamente a ricerche di storia della lingua, si ha nell'attenzione rivolta alla lingua delle Origini, e precisamente, a livello letterario, alla relazione dialettica che si instaura tra la nuova letteratura in volgare e il modello latino⁶⁸. Dante rappresenta una tappa fondamentale di queste ricostruzioni. L'opera del poeta è oggetto di studio anche per Spitzer, che vi dedica sei dei suoi *Studi italiani*⁶⁹. Ancora nel 1948, in realtà, Spitzer si dice convinto che individuare le innovazioni e i tratti stilistici significativi sia «più facile nel caso di scrittori contemporanei, perché la loro base linguistica ci è nota meglio di quella di scrittori più antichi»⁷⁰; tuttavia, quello con Dante è un confronto quasi obbligato, un punto

67 Beccaria, *Benvenuto Terracini: dalla linguistica alla critica*, cit., p. 796, ma cfr. anche G. L. Beccaria, *Terracini storico della lingua*, in *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*, cit., pp. 1-8, p. 6.

68 Cfr. per esempio il resoconto di Beccaria (*La critica e la storia della lingua italiana*, cit., p. 218): «Alfredo Schiaffini [...] mostrava l'ossatura retorica che sostiene i testi più antichi, il clima retorico delle *artes dictandi*, la fisionomia della prosa (il *Convivio* per esempio) determinata dal proposito di emulare i trattatisti in lingua latina; Cesare Segre riprendeva il tema della retorica degli andamenti sintattico-musicali della prosa duecentesca; e Benvenuto Terracini, da tempo, andava collegando più strettamente di quanto non si era soliti fare, il problema delle Origini con quello della continuità ideale del latino».

69 In ordine cronologico si incontrano: *Bemerkungen zu Dantes Vita Nuova* («Publications de la Faculté de lettres de l'Université d'Istanbul», II, «Travaux de Séminaire de Philologie Romane», 1, 1937, pp. 162-208); *Speech and language in Inferno XIII*, «Italice», 19, 1942, pp. 82-104); *An autobiographical incident in Inferno XIX* («The Romanic Review», 34, 1943, pp. 248-256); *The farcical elements in Inferno, Cantos XXI-XXIII* («Modern Language Notes», 59, 1944, pp. 83-88); *The "ideal typology" in Dante's De vulgari eloquentia* («Italice», 32/2, 1955, pp. 75-94); *The addresses to the reader in the Commedia* («Italice», 32/3, 1955, pp. 143-165. Quest'ultimo contributo, insieme a quelli su *Inferno XIII* e sugli elementi farseschi in *Inferno XXI-XXIII*, verrà ripreso nelle *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1959).

70 Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, cit., p. 120. Questa convinzione, in realtà, non lo fermò dall'occuparsi di autori di varie epoche; si ricordi che la tesi in cui per la prima volta veniva delineato il metodo riguardava la lingua di Rabelais.

imprescindibile della cultura europea in cui rintracciare i primi fondamenti della lingua e dello stile della tradizione romanza. Allo stesso tempo, affrontare Dante poneva il metodo spitzeriano di fronte a una prova di resistenza: il motto «individuum non est ineffabile»⁷¹, ossia: lo stile linguistico individuale può essere descritto con metodi linguistici, rimane valido anche per un'esperienza unica come il viaggio oltremondano di Dante?⁷² Spitzer sembra convinto che il principio valga anche in questo caso, e trova una convalida nell'impostazione stessa del poema:

Tutto il paradosso della *Divina Commedia* si fonda sul procedimento di descrivere come reale, e di concepire come descrivibile con la stessa precisione che si potrebbe applicare ad un oggetto del mondo esterno, ciò che, alla nostra odierna immaginazione scolariizzata, parrebbe il prodotto di un gioco gratuito di fantasia. In realtà, quando gli eventi sono più "fantastici", allora appunto Dante li presenta più realisticamente⁷³.

Sulla *Commedia* sarebbe quindi applicabile lo stesso processo di decifrazione che partendo dai tratti linguistici peculiari dell'opera vuole risalire al suo nucleo ispiratore più profondo, anche se con alcuni aggiustamenti rispetto agli studi basati sul metodo del 'circolo filologico'. Fatta eccezione per il saggio sulla *Vita nuova*, scritto nel 1937 durante il periodo a Istanbul⁷⁴, gli altri scritti su Dante risalgono tutti all'ultimo periodo di attività di Spitzer, trascorso negli Stati Uniti. Negli anni americani, come già accennato, la componente psicologista appare decisamente indebolita rispetto al periodo degli *Stilstudien*⁷⁵, sebbene se ne possano ancora individuare alcune tracce; è in primo luogo,

71 Spitzer, *Stilistica e linguistica*, cit., p. 44.

72 Cfr. G. Polimeni, *Grammatica e stile dell'ineffabile: Spitzer legge Dante*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 371-380, a p. 375. Su Spitzer commentatore di Dante cfr. Puppo, *Gli scritti danteschi di Leo Spitzer*, cit.; Vallone, *Aspetti e problemi di alcuni dantisti di oggi*, cit.

73 Spitzer, *Speech and language in Inferno XIII*, cit.; cito da Id., *Il canto XIII dell'Inferno*, in Id., *Studi italiani*, cit., pp. 147-172, a p. 153 (negli *Studi italiani* si riproduce la traduzione – leggermente tagliata rispetto all'originale – apparsa nelle *Lecture dantesche* curate da G. Getto per Sansoni nel 1965).

74 Sulle difficoltà di lavoro di Spitzer a Istanbul cfr. Scarpati, *Leo Spitzer e le ragioni del testo*, cit., p. 24 e la nota dello stesso Spitzer a *Osservazioni sulla Vita Nuova di Dante* (in Spitzer, *Studi italiani*, cit., p. 95): «Dato che qui [a Istanbul] non ho a disposizione una biblioteca dantesca specializzata, non posso sempre affermare la novità delle mie osservazioni.

75 *Risposta a una critica*, cit., alle pp. 599-600: «Se la vena freudiana in me si è indebolita con gli anni [...] si è perché altre tendenze hanno prevalso – e sono quelle dei fenomenologi e strutturalisti. [...] Coi fenomenologi ho, credo, in comune il desiderio di guardare una poesia come opera poetica in sé, senza preconcetti storicistici o altri [...]. Le osservazioni stilistiche o fenomenologiche, se non danno sempre un accesso sicuro alla personalità dell'artista, possono invece far comprendere l'organismo poetico, la struttura o l'economia poetica o coerenza di una data poesia». Affermazioni analoghe si ritrovano in Id., *Sviluppo di un metodo*. Testo della conferenza tenuta alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma il 23 maggio 1960, «Cultura Neolatina», XX, 2-3 (1960), pp. 109-128, alle pp. 118-119. Cfr. anche Isella, *La*

anche se non solo, in relazione a questa tendenza che emergono delle divergenze tra le analisi stilistiche spitzeriane e quelle prodotte dai due studiosi italiani.

La prima parte del saggio di Spitzer è dedicata alla natura dello *speech*⁷⁶ dei suicidi. A partire dalle modalità con cui Dante ne descrive la produzione (l'equivalenza parole-sangue, parole-vento⁷⁷), Spitzer definisce la lingua dei suicidi come semi-umana, originata come un processo puramente fisico, appunto paragonabile a quello della fuoriuscita di linfa da un tizzone ardente. L'attenzione è portata sull'«*origine* del linguaggio come si produce negli uomini-pianta»⁷⁸, a riprova di come l'interesse del critico sia ancora rivolta, anche in questo periodo, a individuare le ragioni più profonde da cui scaturiscono particolari forme espressive (in questo caso il ragionamento è applicato ai personaggi)⁷⁹. Della prima parte del saggio è particolarmente significativa la conclusione – «Tutto ciò del resto sta racchiuso implicitamente nella semplice frase, nel sintagma convenzionale di soggetto predicato: “il suo tronco gridò”»⁸⁰ – che dà un ottimo esempio concreto del principio del *clic* spitzeriano e delle modalità di lavoro dello studioso, che individua in una spia linguistica (anche minima, come in questo caso) una efficace chiave di accesso al testo. Va poi notata la modalità con cui Spitzer presenta la propria conclusione, considerata quasi naturale (lo si nota dal ricorso a espressioni come «del resto», «implicitamente»), quasi sia pacifica la

critica stilistica, cit., p. 172: «negli anni della sua attività americana [...] le analisi del tipo delle *Stilstudien* furono da lui abbandonate, anche se non del tutto: basterà ricordare la interpretazione del canto di Pier delle Vigne, uscita in America nel '42, per non dire di altre letture successive».

76 In traduzione viene mantenuto il termine inglese nel senso di 'produzione del linguaggio', per mantenere la distinzione fra *speech* e *language* (Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., p. 154).

77 Cfr. *If.* XIII, vv. 40-44: «Come d'un stizzo verde ch'arso sia | da l'un de'capi, che da l'altro geme | e cigola per vento che va via, | sì de la scheggia rotta usciva insieme | parole e sangue»; vv. 91-92: «Allor soffìò il tronco forte, e poi | si convertì quel vento in cotal voce».

78 Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., p. 154

79 Una domanda ricorrente nei saggi sulla Commedia è quella del perché Dante si sia concentrato o abbia inserito un certo elemento, dove questo «perché» sembra spesso teso più a definire l'origine, il motivo di quella scelta – e quindi l'interiorità, l'ispirazione dell'autore – piuttosto che il suo fine, il suo obiettivo – e dunque l'effetto prodotto sul testo nel complesso. Nell'analisi di *If.* XIII, come già accennato, Spitzer si concentra sull'origine del linguaggio degli uomini-pianta, un aspetto che ritiene essere stato trascurato da altri commentatori. In *Un episodio autobiografico nel canto XIX dell'Inferno*, ci si interroga sulle ragioni della presenza di un episodio autobiografico nell'opera: anche se si argomenta che «lo scopo di questa inserzione di un dato biografico è puramente artistico», il motivo viene poi definito come frutto di un desiderio di Dante (cfr. *Studi italiani*, cit., p. 174: «Dante desidera che noi ci rappresentiamo...»). Diverso è il caso di *Gli elementi farseschi nei canti XXI-XXIII dell'Inferno*, in cui il «perché» dell'intermezzo comico-farsesco ha una ragione interna al testo, ovvero nella natura del tipo di delitto trattato in quei canti (ivi, p. 185).

80 Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., p. 158. L'espressione dantesca si trova al v. 33 di *If.* XIII.

capacità del critico di ricostruire con certezza le intenzioni di Dante a partire da alcuni rilievi linguistici.

Segue l'approfondimento più diretto della «*lingua o stile del canto*»⁸¹. Il dato linguistico più rilevante è individuato nell'accumulo di termini onomatopeici, caratterizzati da un suono aspro che rimanda, secondo Spitzer, alle idee di tronco, cespuglio, e alle azioni dello storpiare, smembrare, mutilare⁸². Con questa «serie raccapricciante di parole» Dante si allontana dalla melodia e dalla fluidità dell'italiano per riprendere uno stilema provenzale caratterizzato proprio dall'enfasi su gruppi consonantici di questo tipo. Il procedimento, tuttavia, non è meramente fonico, ma ha valore anche dal punto di vista simbolico poiché fornisce «una rappresentazione plastica dei concetti di storpiatura e lacerazione morale»⁸³ che dominano il canto. L'effetto è sostenuto – e qui si vede bene come Spitzer sia attento a far dialogare diversi aspetti del testo – anche dall'abbondanza di mezzi retorici del canto (allitterazioni, antitesi, iterazioni di parole e di radicali, giochi di parole ed etimologie)⁸⁴. Un ragionamento analogo si ritrova a proposito del celebre verso 25, «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse», in cui la figura della ripetizione e del poliptoto offrono secondo Spitzer «“la caratterizzazione psicologica” più felice che si possa immaginare»; suggeriscono cioè «in modo lampante lo stato d'animo di Dante a questo punto del racconto»⁸⁵, ossia il suo smarrimento e dall'interruzione della comunicazione mentale con Virgilio indicati nei versi precedenti. Spitzer è disposto a riconoscere che l'effetto di un particolare mezzo stilistico non possa essere definita a priori (nei due esempi riportati, d'altronde, si arriva a conclusioni profondamente diverse partendo in entrambi i casi dal rilevamento di figure di iterazione); rimane, però, che lo sfondo che orienta l'interpretazione non è la materia del canto, né il contesto, e solo in parte dipende dalle circostanze storiche o dall'epoca a cui il testo risale: si trova, piuttosto, in un «particolare

81 Ivi, p. 159. Corsivi originali.

82 *Ibidem*.

83 Ivi, p. 160.

84 *Ibidem*. La combinazione tra suoni aspri e artifici retorici non è rara nell'ambito della letteratura medievale; in questo caso, però, è possibile ricondurla a una fonte più specifica e cioè ai testi in prosa dello stesso Pier delle Vigne personaggio storico, in cui questi tratti appaiono ricorrenti (Spitzer accoglie qui un rilievo di Francesco Novati). La scelta stilistica tuttavia non è secondo Spitzer da considerare come rispondente al desiderio di fornire una caratterizzazione storica del personaggio; piuttosto, i grovigli verbali avrebbero lo scopo di rendere linguisticamente «le idee di tortura, di scissione, di sdoppiamento, che dominano il canto» (ivi, p. 162).

85 Ivi, p. 165.

clima psichico»⁸⁶. Detto altrimenti, ma lo afferma esplicitamente ancora nella conclusione del saggio lo stesso Spitzer, un pilastro fondante della stilistica spizeriana è che lo stile possa essere interpretato come corrispettivo linguistico dell'interiorità dell'autore (solo in parte vale lo spostamento del ragionamento sui personaggi, considerata la dichiarazione finale; bisogna poi considerare la costitutiva ambiguità del caso di Dante: prevedibilmente Spitzer non si cura di separare il narratore dal personaggio), e quindi che la ricerca si debba concentrare sulle modalità di «“adesione” della lingua al contenuto psichico»⁸⁷.

Sensibilmente diversa la lettura del ventottesimo canto dell'*Inferno* che Fubini presenta nel 1958 come contributo agli *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*⁸⁸. Il saggio risponde e implicitamente respinge l'analisi spizeriana del canto di Pier delle Vigne⁸⁹; sebbene Fubini non si occupi dello stesso canto, alcuni elementi (*in primis* la collocazione editoriale) dimostrano evidentemente la volontà di definire una strada alternativa a quella spizeriana. Innanzitutto, il focus è rivolto al canto nel suo insieme e non tanto – a differenza di ciò che fa Spitzer – a personaggi singoli o singoli episodi⁹⁰. Il secondo aspetto rispetto al quale Fubini prende le distanze da Spitzer è, come accennato, la forte componente psicologista ancora riscontrabile nella lettura di *Inferno XIII*. Nell'argomentazione non si richiama esplicitamente il nome di Spitzer, ma la natura dei riferimenti ai commenti di Carlo Grabher e a quelli, ripresi e messi in discussione da Grabher stesso, di Vittorio Rossi e Attilio Momigliano, testimoniano dell'atteggiamento di

86 Ivi, p. 166.

87 Ivi, p. 166.

88 A cura di A.G. Hatcher, K.L. Selig, Francke, Berna 1958, pp. 175-188. Il saggio viene presentato con il titolo *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'Inferno*.

89 Cfr. Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 125. Un esplicito rimando alla lettura spizeriana si ha anche in *Rileggendo «La poesia di Dante» di Benedetto Croce*, «Cultura e scuola», IV, fasc. 13-14, 1965, poi raccolto in *Il peccato di Ulisse e altri saggi danteschi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966, pp. 137-163, a p. 149. Il passaggio è particolarmente interessante perché vi si trova un commento tanto all'interpretazione di Spitzer quanto a quella di Croce, ognuna valida sotto certi aspetti, ma incompleta e bisognosa di una integrazione che proprio dall'altra potrebbe essere fornita. Gli stessi ragionamenti che verranno condotti sulla lettura di *If. XXVIII* potrebbero essere applicati agli altri saggi danteschi di Fubini raccolti nello stesso volume: anche questi sono caratterizzati da una decisa fedeltà al testo, con un'attenzione particolare alla struttura del canto. La scelta di concentrarsi sulla lettura di *If. XXVIII* dipende dalla collocazione in cui il saggio viene pubblicato e dai molti rimandi, per quanto impliciti, alle interpretazioni spizeriane.

90 Cfr. Fubini, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'Inferno*, cit., p. 177: «poiché, non si deve dimenticare, l'entità “canto” non è un'ipotesi arbitraria, un'invenzione di comodo ad uso didattico degli illustratori del poema, bensì, e questo dovrebbe essere ovvio, opera di Dante, il quale come pensa per terzine, pensa e costruisce per canti, e ad ogni canto dà una sua peculiare tonalità».

Fubini nei confronti del ‘maestro’⁹¹. In accordo con Grabher, Fubini respinge le «sottigliezze e le complicazioni» degli studi di Rossi e Momigliano, incentrate sui personaggi del canto come «figure psicologicamente complesse»⁹², ma spinge la sua argomentazione ancora oltre: «per intendere pienamente quel che in effetti questo canto voglia essere e sia, converrà, se non m’inganno, lasciare da parte queste discussioni intorno al carattere dei personaggi, e perciò le interpretazioni del Grabher come quelle da lui criticate, e passare da una considerazione della psicologia alla considerazione dello stile»⁹³. Di Spitzer dunque si condivide l’insistenza sulla categoria di «stile», mentre si rifiuta la componente più evidentemente psicologista, che venga applicata all’autore o ai personaggi⁹⁴.

Per come emerge dall’applicazione su questo canto, per Fubini l’analisi stilistica deve essere volta *in primis* all’interpretazione dello sviluppo e delle dinamiche del testo. Si veda per esempio la notazione sulle terzine iniziali, che annunciano, «con forte risalto anche stilistico»⁹⁵ l’ardua prova del poeta nel trattare una materia così varia e angosciante di

91 Gli studi ripresi sono: C. Grabher, *Su alcune interpretazioni del canto XXVIII dell’Inferno*, «Studi letterari», Miscellanea in onore di Emilio Santini, Palermo (1956), pp. 129-158; V. Rossi, *Maometto, Pier da Medicina e compagni nell’Inferno dantesco*, rist. in *Scritti di critica letteraria, vol. I: Saggi e discorsi su Dante*, Sansoni, Firenze 1930, pp. 157-175; per Momigliano il riferimento è al commento al poema uscito per Sansoni (Firenze 1945).

92 Fubini, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell’Inferno*, cit., pp. 175-176.

93 Ivi, p. 176.

94 Si tratta di una perplessità che riemerge più volte nella lettura; cfr. la nota 7 (*ibidem*) in cui Fubini inserisce un riferimento implicito ma immediatamente riferibile a Spitzer: «più facile è a noi per la rivalutazione della “letteratura” ed anche della “retorica” evitare gli errori di una critica psicologizzante che ci sembra di scorgere non solo nel Rossi e nel Momigliano [...] ma in non pochi commentatori o lettori ottocenteschi e novecenteschi di questo canto che in qualche punto almeno indulgono a siffatte interpretazioni»; e ancora: «non vi è posto per la raffigurazione di personaggi autonomi, individualmente caratterizzati: più che individui i personaggi di questo canto sono nomi, esempi» (ivi, p. 179); «vano sarà al solito voler psicologicamente sottilizzare, discutendo sulla opportunità di un consiglio effettivamente inutile o su di una pretesa malizia di quel dannato» (p. 183; cfr. anche la nota n. 18, in cui si offrono degli esempi delle «inutili complicazioni degli interpreti», *ibidem*). Nella nota compare anche un riferimento a Vossler, che, secondo Fubini «sembra fuori strada» nella sua interpretazione dei dannati del canto, cfr. K. Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, vol. II, parte II, trad. it. di L. Vincenti, Laterza, Bari 1927, pp. 118-119); «quanto alle interpretazioni psicologiche della profezia di Pier da Medicina, delle sue riposte intenzioni e dei motivi del suo particolare tono è ovvio, dopo quanto si è detto, che esse sono del tutto fuori di luogo» (p. 185). Più che a formulare ipotesi sulle motivazioni dietro a un gesto dei personaggi – come ammonisce il critico per esempio rispetto al momento in cui Pier da Medicina spalanca la bocca di Curione per mostrarne a Dante la lingua mozzata – l’attenzione va rivolta «a riconoscere che quel gesto è conforme allo stile e allo spirito del canto» (p. 180), dove il binomio stile-spirito denuncia apertamente la mediazione tra crociantesimo e stilistica in cui è impegnato Fubini.

95 Ivi, p. 178.

fronte dell'insufficienza, sempre ricordata, della parola umana, o sui versi che precedono l'apparizione di Bertran de Born, «così accuratamente isolata, così lentamente preparata»⁹⁶. I rilievi stilistici specifici sono dunque funzionali all'individuazione dell'assunto etico-retorico del canto intero, ovvero a mettere in evidenza le modalità con cui Dante dispiega la sua perizia di artefice, a come questa accurata architettura retorica possa farsi strumento di un fine etico, «che giova a dar risalto coi suoi modi a un giudizio morale»⁹⁷, e, infine, a come la complessità dello stile, nei suoi vari elementi, sia direttamente proporzionale alla complessità della materia trattata⁹⁸. Al centro di *If. XXVIII* sta la riflessione sulla colpa e sulle mutilazioni infernali e sul collegamento immediato che si crea tra queste e le stragi e le battaglie terrene, antiche e recenti; analizzare lo stile del canto, dunque, significa mostrare come i suoi elementi formali, anche sullo sfondo più ampio della tradizione in cui si innestano⁹⁹, possano essere messi a sistema con la materia trattata.

La lettura testimonia ciò che del metodo spitzeriano viene effettivamente accolto da Fubini, e cioè, *in primis*, la volontà di fondare l'interpretazione (la ricerca dello «spirito del canto»¹⁰⁰) su un'attenta e meticolosa operazione di lettura del testo, considerato nei suoi vari livelli; è significativo però che proprio l'appello a dare maggiore rilievo allo stile – prima tra le lezioni spitzeriane e argomento addotto per distanziarsi da commenti più incentrati sull'interpretazione dei gesti e della psicologia dei personaggi – finisca per estendersi anche allo stesso Spitzer. L'insistenza di Fubini sull'aspetto etico-retorico del canto dimostra infine un'ulteriore potenzialità (inesplorata da parte di Spitzer) del concetto di stile, etichetta alla quale possono essere ascritti anche i particolari significati latamente politici di cui la lingua di un testo può essere investita.

La diffidenza verso lo psicologismo è un elemento che ricorre nella terza lettura stilistica dantesca considerata: lo studio di Benvenuto Terracini del canto ventisettesimo dell'*Inferno*, risalente al 1954 ma ripubblicato nel '66 in *Analisi stilistica*¹⁰¹. Anche

96 Ivi, p. 186.

97 Ivi, p. 177.

98 Ivi, p. 179.

99 Per esempio Fubini nota come le terzine iniziali riprendano un luogo comune della poesia epica, che compare anche in Virgilio, o come il lessico e le rime siano ripresi massicciamente dalla tradizione comica.

100 Fubini, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'Inferno*, cit., p. 180.

101 B. Terracini, *Il canto XXVII dell'Inferno*, «Lettere italiane», VI (1954), pp. 3-35, poi in Terracini, *Analisi stilistica*, cit., pp. 173-205.

Terracini dimostra qualche perplessità nei confronti della lettura spitzeriana di *Inferno XIII*, e in particolare verso l'obiettivo di Spitzer di comprendere lo stato d'animo dell'autore attraverso il testo, il che equivarrebbe a considerarlo un mero strumento di indagine psicologica¹⁰². Piuttosto che alla comprensione e alla definizione dell'intenzione, e quindi dell'animo e del mondo interiore dell'autore (aspetti considerati come completamente inafferrabili), per Terracini l'analisi stilistica deve essere orientata alla restituzione del progetto espressivo dell'autore per come si può ricostruire a partire dalle specifiche soluzioni linguistiche cui ricorre in un dato testo. È entro questi confini quindi che nella lettura di *If. XXVII* può trovare spazio una notazione come quella sullo stile della requisitoria messa in bocca a Guido da Montefeltro, in cui si parla dell'«animo del poeta»:

da ultimo l'accusa si è fatta diretta e positiva. Il tono è mutato perché è mutato l'animo del poeta: quando Dante è eloquente (ed una punta retorica sottolinea sempre, più o meno lievemente, il tono eloquente) si può essere sicuri che la sua visione poetica si ammanta di un motivo di carattere, comunque, etico; è come un pedale che Dante mette ai suoi versi¹⁰³.

Nello stesso senso va intesa la dichiarazione che segue:

È un motivo che sentivamo a poco a poco affiorare in tutto il canto, ma che nell'«ahi miser lasso!, e giovato sarebbe» si mostra apertamente e ci fornisce una spia per giungere, al di là di ogni caratterizzazione, a ciò che veramente ci preme: all'attitudine assunta dall'animo del poeta, fatta palese dalla rispondenza strutturale fra il complesso del canto e ciascuno dei suoi particolari formali¹⁰⁴.

L'«animo del poeta» non corrisponde insomma al nucleo psichico dell'individuo, ma, piuttosto, al progetto espressivo dell'autore in un singolo testo. A riprova della validità di questo presupposto sta il fatto che Terracini evita accuratamente di riferirsi a elementi che non si trovino sulla pagina, come avverte a proposito del motivo storico-politico della condizione delle regioni italiane evocato nei versi che introducono al personaggio di Guido:

Non vale invocare che il contrasto tra passato e presente dobbiamo immaginarlo implicito nell'animo di Dante e dei suoi lettori, di alcuni almeno; né vale invocare che

102 Cfr. Terracini, *Analisi stilistica*, cit., pp. 89 e sgg. Su Terracini lettore di Dante cfr. G. Bàrberi Squarotti, *La critica dantesca: "Commedia" e "Vita nuova"*, in *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*, cit., pp. 161-168.

103 Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 199.

104 *Ibidem*.

la poetica di Dante e del suo tempo opera con salti di tono e di contenuto assai più bruschi e stridenti di quanto sia consentito al nostro gusto: è un fatto che questo motivo storico resta qui a mezz'aria, sopraffatto da altri più forti assai¹⁰⁵.

La più vistosa differenza rispetto a Spitzer, tuttavia, si trova nella necessità riconosciuta da Terracini di contestualizzare le «spie» stilistiche del testo, ossia di selezionarle e interpretarle alla luce della tradizione letteraria e del momento specifico della storia della lingua con cui l'autore si trova a fare i conti. Al cuore dello studio su *If. XXVII* sono proprio le puntualissime osservazioni su elementi appartenenti a diversi livelli linguistici, ma in particolare a lessico e sintassi: si prendano come esempi le considerazioni sull'incipit e su come la sintassi del discorso di Guido da Montefeltro ricalchi lo sforzo penoso affrontato per proferire parola; i rilievi sul presunto parlare «lombardo» di Virgilio; la digressione sulla relazione tra latino, italiano e lingue regionali per come venivano considerate dai contemporanei di Dante; la descrizione della sintassi nella digressione sulle città citate nel canto e le successive accelerazioni e oscillazioni nel ritmo¹⁰⁶. Si tratta di un proficuo intreccio tra ricerca stilistica, linguistica e storia della lingua ed è questa, in fondo, la grande lezione di Terracini.

1.2.3 Contro la stilistica

Nel 1970, quando viene allestito *I metodi attuali della critica*, i due filoni di critica che Corti e Segre individuano come predominanti sono la critica stilistica e la critica sociologica, proponenti due concezioni antitetiche dell'analisi letteraria:

l'una tendenzialmente oggettiva e descrittiva, cioè tesa a illustrare l'opera per quello che è, come elaborato e prodotto storico, individuabile attraverso i suoi aspetti e caratteri formali; l'altra rivolta a collegare l'attività letteraria con le spinte o le motivazioni della prassi, persino a giudicarla sulla base di tale rapporto¹⁰⁷.

Si tratta di un'opposizione di lungo corso, confermata dai diversi interventi negativi scritti da intellettuali militanti nelle file della critica marxista che seguono la pubblicazione di *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Già nel 1949 esce su «Società» un articolo di

105Ivi, pp. 181-182.

106 Rispettivamente: sull'incipit p. 175; sul discorso di Guido p. 178; su Virgilio pp. 180-181; sulla relazione tra latino, italiano e lingue regionali pp. 182-183; sulla sintassi p. 186; sul ritmo pp. 188, 193, 196, 203.

107 Corti, Segre, *La critica e la vita letteraria*, cit., p. 411.

Carlo Salinari su Fubini in cui si anticipano diversi dei punti di attrito tra le due correnti¹⁰⁸; la maggior parte degli articoli, in ogni caso, è successiva al '54: al '55 risale l'attacco forse più acuto e celebre al metodo spitzeriano, uscito per la stessa rivista dalla penna di Cesare Cases¹⁰⁹ e ripreso da Franco Fortini nel suo pezzo uscito nello stesso anno su «Ragionamenti»¹¹⁰; è del 1956 un articolo, anche questo fortemente critico, di Tullio De Mauro¹¹¹, mentre nel 1958, ancora su «Società», escono un contributo di Giuseppe Petronio su *Letteratura europea e medioevo latino*¹¹² e uno scambio epistolare tra Petronio e Contini¹¹³ che ha origine proprio dall'articolo su Curtius. Il numero successivo, del 1959, vede la pubblicazione di un breve intervento di Galvano della Volpe¹¹⁴ e di un altro pezzo di Petronio¹¹⁵. Nel 1960, infine, viene pubblicato un altro scritto di Salinari¹¹⁶.

Le argomentazioni principali della critica marxista rispetto alla stilistica si ritrovano già espresse sinteticamente nell'articolo di Salinari del 1949. Peculiare di questo saggio è il fatto che, a differenza di quelli successivi, meno disposti anche alla minima concessione, viene riconosciuto un merito alla stilistica: quello di aver dato vita, parallelamente ad altre

108 C. Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, «Società», V (1949), pp. 272-278.

109 C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, «Società», XI, n. 1 (1955), pp. 46-63; l'articolo viene poi ristampato con il titolo *Leo Spitzer e la critica stilistica* in *Saggi e note di letteratura tedesca* (Einaudi, Torino 1963) e in *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 215-253, da cui si cita. Il saggio è definito da Terracini come una «acutissima requisitoria sull'opera di Spitzer» (Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p. 96). Per un'accurata analisi del saggio di Cases cfr. D. Stefanelli, *Cesare Cases e la stilistica di Leo Spitzer*, «Strumenti critici», XXXI/ 3 (2016), pp. 451-466.

110 F. Fortini, *La critica stilistica*, «Ragionamenti», 1 (1955); poi ripreso con alcune modifiche e con il titolo *Leggendo Spitzer* in Id., *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il saggiatore, Milano 1965, pp. 165-178 e ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 199-216.

111 T. De Mauro, *Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer*, «Rassegna di filosofia», 5 (1956), pp. 148-172. Potrebbe sembrare strano trovare il nome di Tullio de Mauro in questo elenco. In una lettera del 1996, in effetti, De Mauro smentisce di essere mai stato marxista o comunista e rivendica le proprie posizioni liberali; tuttavia, afferma il linguista, «è un fatto oggettivo che per cinquanta e più anni alle donne e agli uomini della ragione, agli spiriti più autenticamente liberi e rigorosi, fu difficile, è restato difficile in Italia non finire accanto e in mezzo ai comunisti» (T. De Mauro, *Io, uomo della terza Italia*, «Nuova Antologia», n. 2200, ott.-dic. 1996, pp. 85-92). Poco prima, De Mauro fa riferimento e cita l'amico Leonardo Sciascia, in particolare per una sua descrizione del contesto culturale italiano: combattere certe battaglie significa, per tanti intellettuali dell'epoca, avvicinarsi, almeno a livello elettorale, al Pci o alle sue appendici. Qui il riferimento è agli anni Ottanta, ma il discorso vale anche, e forse in maniera più marcata, per il periodo del secondo dopoguerra.

112 G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, «Società», XIV (1958), pp. 781-799.

113 A proposito di critica stilistica. Due lettere di G. Contini e G. Petronio, «Società», XIV (1958), pp. 1126-1132.

114 G. della Volpe, *Critica stilistica e critica sociologica*, «Società», XV (1959), pp. 183-186.

115 G. Petronio, *La critica stilistica o della neoretorica*, «Società», XV (1959), pp. 187-205.

116 C. Salinari, *La cultura e il metodo di Leo Spitzer*, «Il Contemporaneo», 30-31 (1960), pp. 108-115.

proposte quali la scuola filologica o le ricerche sulle relazioni tra poesia e cultura o tra poesia e struttura, a un modulo critico in polemica con l'estetica crociana. Si tratta evidentemente di un'istanza ancora molto sentita nel momento in cui esce l'articolo di Salinari. Alla base della validità della stilcritica, in cui si riconosce teoricamente un'occasione di rinnovamento del panorama critico italiano,

vi è una richiesta profondamente giusta: che anche la poesia venga storicizzata, che le s'impedisca di sottrarsi alla legge cui soggiacciono tutte le cose prodotte dagli uomini, di essere comprensibili, cioè, solo in rapporto con il tempo in cui sono nate e con le condizioni che le hanno determinate e nutrite¹¹⁷.

Seguendo questa via, la stilistica offrirebbe una possibilità di uscita dal paradigma crociano alla ricerca di un gusto poetico immediato, di una 'folgorazione' della poesia, in favore di una lettura filologicamente e storicamente orientata. Qualche anno più tardi questa lotta contro l'egemonia crociana, a cui viene in parte ricondotta anche la fortuna della stilistica, sembra non essere più percepita come una priorità¹¹⁸: i pezzi che escono successivamente mirano piuttosto ad evidenziare i punti deboli del metodo spitzeriano, che pure, sia chiaro, non mancano nell'articolo di Salinari.

Un dato è notevole per seguire il processo di sistematizzazione della stilistica italiana. Da come Salinari imposta il discorso si può dedurre che la stilcritica che ha in mente non è quella puramente spitzeriana, nella quale la tendenza alla contestualizzazione storica è in realtà piuttosto debole. Poiché viene dato per scontato un riferimento almeno alla tradizione culturale (che, lo vedremo, non è comunque considerato sufficiente), Salinari sembra riferirsi a una ricerca più orientata alla linguistica e alla filologia e quindi più simile alle ricerche del periodo austriaco o tedesco di Spitzer¹¹⁹ o, più probabilmente, alla declinazione con cui proprio in quegli anni la disciplina viene introdotta in Italia, caratterizzata com'è,

117 Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, cit., p. 274.

118 Cfr. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, cit., p. 781: «Ancora qualche anno fa pareva che, a elaborare una critica letteraria che si richiamasse allo spirito e al principio del marxismo, dovessimo fare i conti con Croce, con il suo insegnamento, con i suoi continuatori. Oggi, ad essere vivi, i conti li dobbiamo fare non più con Croce, e tanto meno con i suoi ultimi sprovveduti epigoni, quanto con i cattolici, con i filologisti (un termine a dire una esagerazione ed esasperazione della filologia), con i critici stilistici: le incarnazioni nuove del solito cancrenoso malanno della cultura».

119 Nell'articolo di Salinari il nome Spitzer non viene citato direttamente che una volta; per questo aspetto si tenga presente la data di pubblicazione dell'articolo: nel 1949 non è ancora uscita l'antologia *Critica stilistica e storia del linguaggio*.

per esempio in Terracini o in Contini, da una maggiore tensione storico-linguistica. È interessante che le argomentazioni di Salinari ricordano le motivazioni addotte da Spitzer stesso per giustificare la sua presa di distanza dall'annessione crociana (*in primis* la rivendicazione dell'autonomia della linguistica), un'annessione che per i critici italiani, tuttavia, appare in questo momento come assodata. Dall'altra parte, ciò conferma che la stilistica italiana si sta affermando con caratteri propri e come indipendente rispetto all'originale linea spitzeriana.

Ma in ottica marxista tenere in maggiore considerazione la storia in senso linguistico-letterario, per quanto doveroso, non è sufficiente. Questa l'argomentazione di fondo dei critici citati, fondata programmaticamente su una concezione eteronoma dell'arte: la letteratura deve essere inquadrata storicamente non solo rispetto alla tradizione linguistica e letteraria, ma anche in senso più ampio, in relazione alla situazione storica, all'ambiente sociale, alle posizioni politiche che caratterizzano la realtà in cui viene prodotta. Salinari la definisce come una vera e propria «legge» interpretativa:

Questa legge, ormai ovvia per chi voglia intendere i fatti economici o i limiti e la portata delle conquiste filosofiche, si stenta a riconoscerla ugualmente valida per la poesia, cui si vuol assegnare un posto a parte, cui si vuol donare il privilegio di sfuggire a quei vincoli e di librarsi in un'atmosfera senza spazio e senza tempo. In tal modo tutto ciò di cui la poesia si alimenta – gli avvenimenti che il poeta vive, la civiltà che lo educa, i costumi, la mentalità, la concezione del mondo, la cultura che da quella società assimila, la tradizione che gli fornisce il linguaggio con cui si esprime – tutto questo è solo un antecedente della poesia¹²⁰.

In altre parole, l'incompatibilità tra un approccio di questo tipo e la proposta spitzeriana si fonda su una diversa concezione della genesi dell'opera letteraria: per Spitzer risultato dell'espressione e dell'ispirazione individuale, per i marxisti dell'interazione tra l'individuo e una serie di fattori socio-culturali più ampia. È nella mancata considerazione di questo aspetto che risiederebbe il limite intrinseco della stilistica¹²¹.

Nell'articolo che Salinari scrive undici anni più tardi, nel 1960, *La cultura e il metodo di Leo Spitzer*, l'argomentazione ritorna pressoché analoga e l'autore insiste

120 Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, cit., p. 274.

121 Ivi, pp. 277-278: «È una critica che manifesta i suoi limiti proprio nell'incapacità di andare al di là del semplice rapporto fra la poesia e la tradizione culturale e di giungere al rapporto più vero e complesso fra la poesia e i molteplici aspetti del mondo e della storia che la circondano e in cui essa s'inserisce, esplicando una sua funzione».

nuovamente sulla necessità di tenere in considerazione, per qualsiasi analisi letteraria, «fattori diversi come l'esperienza umana dell'artista, il suo punto di vista ideologico, la sua cultura, la sua psicologia, la sua capacità critica e insieme la realtà con cui deve fare i conti, la situazione storica, l'ambiente sociale e così via»¹²².

Cesare Cases è dello stesso avviso: l'operazione critica deve essere portata avanti «dal di fuori» dell'opera stessa, dove «questo “di fuori” non sono né la *mens* dell'artista né quella del critico, sibbene l'unica e concreta realtà storico-sociale su cui si imposta ogni manifestazione umana»¹²³. La formulazione di qualsiasi giudizio di valore, cioè, dipende dalla considerazione del «nesso dell'opera d'arte con la storicità di suoi contenuti extra-estetici»¹²⁴. Prendere consapevolezza del fatto che è impossibile comprendere un'opera «senza immergerla nel più vasto insieme storico-sociale»¹²⁵ significa anche «smuovere l'oggetto dalla sua apparente immobilità, dal suo gratuito, miracoloso, incondizionato *Sosein*»¹²⁶, cui era stato condannato secondo il paradigma critico crociano e che non era stato sufficientemente messo in discussione dall'analisi stilistica. La genesi dell'opera d'arte, invece, sostiene Cases, può e deve essere ricostruita come risultato dell'incontro tra il soggetto e «l'infinità varietà della vita e della storia»; solo così è possibile formulare un giudizio di valore sull'autore, valutando come questi abbia sintetizzato le varie componenti sopracitate nell'opera stessa¹²⁷. Perentoria la sentenza con cui si apre l'ultimo paragrafo dell'articolo: «La pretesa di stabilire una critica che faccia a meno di fondarsi su una concezione generale della vita e della società ci sembra dunque senz'altro da respingere»¹²⁸.

Nel pezzo di Cases, Franco Fortini riconosce la prima risposta a una serie di problemi con cui, presto, si sarebbero trovati a confrontarsi anche altri critici; è nell'articolo di Fortini che emerge chiaramente la necessità di elaborare una reazione combinata delle file della critica marxista, di costruire una sorta di muro di contenimento in grado di sopportare le pressioni che sarebbero seguite all'arrivo della stilistica, considerate una conseguenza inevitabile della traduzione dei saggi spitzeriani in italiano. Così Fortini: «Se la traduzione

122 Salinari, *La cultura e il metodo di Leo Spitzer*, cit., p. 113.

123 Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 243.

124 Ivi, p. 241.

125 Ivi, p. 242.

126 Ivi, p. 247.

127 Cfr. *ibidem*.

128 Ivi, p. 250.

di Spitzer è il segno di una probabile divulgazione della stilcritica fuori degli ambienti universitari, è augurabile che anche il saggio di Cases solleciti ulteriori studi da parte della critica militante»¹²⁹. Si tratta insomma di una metaforica chiamata alle armi. L'argomentazione di fondo è sempre la stessa: la necessità di includere nell'analisi di un'opera anche la realtà extra-letteraria e in particolare economico-sociale in cui la stessa viene elaborata. È una posizione sostenuta anche da Giuseppe Petronio quando, nel 1958, auspica che dell'arte venga recuperato «il suo carattere storico e umano, il suo significato integrale», con una critica consapevole del proprio «compito di indagare nella sua storica ed umana pienezza l'opera d'arte, per intenderla e avvicinarla, illuministicamente, alla cerchia più larga possibile di lettori, di umani e commossi lettori»¹³⁰.

Si possono isolare sostanzialmente tre punti su cui si concentrano le obiezioni rivolte a Spitzer:

1. la forte tensione psicologista delle ricerche;
2. la convinzione che lo stato psichico dell'autore sia l'unico fattore a determinare la lingua e lo stile di un'opera (e, parallelamente, la certezza con cui si ritiene di ricostruirlo quasi in modo deterministico a partire dall'analisi stilistica);
3. la pretesa di assolutezza della stilistica.

Accanto a questi rilievi generali, si possono poi individuare alcuni aspetti particolari su cui si concentrano di volta in volta gli autori dei vari articoli.

Come si è già accennato, nell'articolo del '49 Salinari si focalizza per esempio sulla critica di Mario Fubini, di cui denuncia la sudditanza rispetto a Benedetto Croce. Nel caso di Fubini, argomenta Salinari, le potenzialità innovative della stilcritica sarebbero appiattite proprio a causa della volontà di ricondurre i risultati ottenuti con questo metodo nella trama dell'estetica crociana¹³¹. Si tratterebbe di una sorta di involuzione, per la quale i rilievi

129 Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., pp. 199-200.

130 Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, cit., p. 799. Una parziale ritrattazione di quanto affermato nell'articolo si trova nella risposta a Contini nello scambio epistolare raccolto nello stesso numero della rivista, anche se la conclusione non cambia: «Certo, un'opera d'arte nasce da una ricchezza così complessa di fatti storici e culturali, che, ha ragione Contini, nessuna critica potrà essere mai veramente integrale. Ma c'è approssimazione e approssimazione, e ciò che dispiace nella critica stilistica – e che la definisce ideologicamente – non è la sua incompiutezza, ma l'angusta limitazione del suo angolo visuale, il suo contentarsi di indagini ad un livello tecnico, abbassando a fatto meramente tecnico la stessa opera d'arte» (*A proposito di critica stilistica*, cit., p. 1231).

131 Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, cit., p. 273.

stilistici finiscono per configurarsi come un mero strumento funzionale alla definizione del sentimento ispiratore. Così impostata, l'indagine formale finirebbe cioè per limitarsi ad essere «un'arte del citare»¹³², del tutto assimilabile, per Salinari, alla «caratterizzazione psicologica»¹³³. Nell'articolo non vengono nemmeno citate le varie dichiarazioni con cui Fubini dichiara di cercare una mediazione tra l'impianto crociano e le nuove ricerche sulla forma, né gli appelli ricorrenti a un ricorso combinato ai due approcci. E poco conta anche che, come si è cercato di mettere in evidenza, se c'è un aspetto di Spitzer verso cui Fubini, influenzato da Croce o no, prova evidente fastidio è proprio la tendenza psicologista: concentrarsi esclusivamente sull'espressione individuale (e per Salinari evidentemente non vale la pena di distinguere tra stato psichico e rielaborazione individuale della tradizione) comporta inevitabilmente rinunciare a un altro livello di significati, una rinuncia che appare inaccettabile. Comunque sia, se, come abbiamo sostenuto, Fubini corregge Spitzer con Croce e Croce con Spitzer, si può dire che le obiezioni di Salinari hanno un certo fondamento, perché l'apertura che Fubini cerca rispetto alla proposta spitzeriana originale non è ancora concepita in senso storico, ma piuttosto in senso crociano, per dare cioè fondamento concreto alla ricerca del sentimento ispiratore dell'opera.

Dal canto suo, Cases, che da germanista legge Spitzer in originale e da un perimetro geografico e teorico più ampio rispetto a quello della sola critica italiana, allestisce una vera e propria requisitoria del metodo del circolo filologico, mettendone in evidenza falle sia dal punto di vista ideologico che metodologico. Il primo 'abbaglio' di Spitzer – qui il «fascino tentatore esercitato dalla critica stilistica» – consisterebbe nella pretesa (Cases la definisce addirittura «illusione») di «poter dimostrare l'essenza dell'opera d'arte come un teorema di matematica, *more geometrico*»¹³⁴. Ma, tra la forte tensione psicologista che caratterizza le indagini spitzeriane e la conseguente inattendibilità dei tentativi di storicizzare i risultati ottenuti¹³⁵, secondo Cases, «ci troviamo assai lontani da ogni tentativo di dimostrazione

132 Ivi, p. 276.

133 *Ibidem*.

134 Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 218.

135 Ivi, p. 220: «Prescindendo per il momento dal carattere eminentemente psicologico di questo orizzonte storico, che non coincide col decorso storico oggettivo, resta il fatto che anche il trapasso dalla psicologia individuale a quella collettiva non viene sufficientemente motivato [...]. Ma volendo Spitzer partire esclusivamente dall'analisi linguistica, si può ammettere che questa lo conduca a definire una psicologia individuale, ma quali garanzie ci potrà mai offrire una *Geistesgeschichte* costruita su così tenue base?». Va ricordato che in realtà l'interesse precipuo per Spitzer rimane sempre sullo stile individuale; altri

more geometrico. Siamo, anzi, in piena teologia»¹³⁶. Alla base dell'insuccesso di qualsiasi ricerca così condotta sta non solo questo atteggiamento «teologico», ma anche «la povertà stessa delle categorie che la linguistica può mettere al servizio di una concezione generale dei fenomeni letterari»¹³⁷: la linguistica, cioè, non sarebbe in grado di fornire una gerarchia di valori secondo cui formulare giudizi estetici, poiché «al linguista interessa e deve interessare soltanto il linguaggio, che si tratti della sintassi omerica o di quella del dialetto di una sperduta comunità montana»¹³⁸. Per Cases non dovrebbe stupire, dunque, che le conclusioni cui si giunge applicando questo metodo finiscano per rispettare quelle di una tradizione «ormai arcinota e consacrata»¹³⁹.

critici sollevano l'uso piuttosto disinvolto e stereotipato di macro-categorie della storia letteraria (De Mauro, *Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer*, cit., in particolare a p. 162).

136 Ivi, p. 221.

137 Ivi, p. 230.

138 Ivi, p. 237. E ancora: «Tali categorie [deformazione; automatismo] rappresentano in fondo l'equivalente, sul piano della moderna linguistica, più concreto e organico perché più aderente alla reale storicità del linguaggio, delle «figure» della vecchia retorica. Mentre però questa peccava nell'attribuire alle sue categorie un carattere puramente esornativo e strumentale, la critica stilistica cade nell'eccesso opposto di considerare le proprie come strettamente connaturate a una determinata psicologia» (ivi, p. 231).

139 Ivi, p. 229.

2. Storicizzare la forma: una stilistica di sinistra?

La maggior parte delle obiezioni che vengono indirizzate alla stilistica spitzeriana da parte dei critici marxisti può essere sostanzialmente ricondotta alla necessità, per questi inderogabile, di tenere in considerazione nell'analisi di un'opera letteraria anche fattori della realtà storica e sociale vissuta dall'autore, e, in secondo luogo, alla (supposta) impossibilità della stilistica di formulare giudizi di valore specifici, che non ricalchino quelli elaborati con altri approcci critici. Tra gli intellettuali che muovono queste obiezioni, tuttavia, va fatta una distinzione tra chi, proprio sulla scorta delle suddette ragioni, punta a dismettere *in toto* la stilistica, nella quale trova un paradigma interpretativo completamente inconciliabile e anzi in diretto contrasto con i principi della critica sociologica (come prospettato per esempio nella rassegna della critica contemporanea curata da Corti e Segre), e chi invece, pur non negando mai la necessità di apporvi delle correzioni, ne coglie le potenzialità e anzi mette in evidenza il modo in cui anche la dimensione formale possa e debba essere interpretata in relazione alla realtà extraletteraria.

È fuorviante, per esempio, accomunare le argomentazioni di Carlo Salinari e Giuseppe Petronio con quelle di della Volpe o Fortini, per quanto tutti si dimostrino critici verso il paradigma spitzeriano. Petronio individua un vero e proprio «spartiacque ideologico» tra la stilistica e la critica sociologica¹: l'attenzione alla dimensione formale comporterebbe fatalmente un «disinteresse per il substrato ideologico, intellettuale e affettivo dell'opera d'arte»². O meglio, un significato ideologico questa attenzione agli aspetti formali lo ha (rilievo che peraltro contraddice di per sé l'argomentazione), ma è definito da Petronio in termini decisamente non lusinghieri: rispecchierebbe infatti il «processo di involuzione culturale e sociale della nostra classe dirigente»³. Il diffondersi

1 Petronio, *La critica stilistica o della neoretorica*, cit., p. 203.

2 Ivi, p. 191. Come Cases, anche Petronio ha in mente un modello alternativo ben preciso di critica: quella di Lukács, che viene esplicitamente citato: «la critica formalistica, ponendo al centro dell'analisi problemi di stile e di lingua, "isola le esteriorità tecniche del modo di scrivere dal contenuto poetico, e le sopravvaluta enormemente, mentre rimane del tutto acritica di fronte all'essenza sociale e artistica di questo contenuto"» (ivi, p. 196; la citazione di Lukács è da *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957, p. 37). A ben guardare, Lukács stesso immagina la possibilità di una critica che tenga in considerazione quelli che sono definiti come «veri problemi formali», in cui cioè si indaga la «forma che scaturisce dall'essenza del contenuto ultimo, che è la forma specifica di questo specifico contenuto» (ivi, p. 19), ma secondo Petronio il modello spitzeriano, completamente rivolto a questioni di stile 'puro', non può essere assimilata a queste ricerche.

3 Petronio, *La critica stilistica o della neoretorica*, p. 197.

della critica stilistica, in questo senso, non può essere liquidato come un'innocua moda passeggera, ma corrisponderebbe al venir meno della critica alla sua responsabilità di formulare giudizi storici-estetici e di analizzare *integralmente* l'opera d'arte, aspetti ideologici compresi⁴. Alla base di questa argomentazione di Petronio sta una specifica connotazione del dato formale: un «vezzo», un sovrappiù esornativo e incapace di farsi portatore di un significato ideologico, il cui valore non è comprensibile al pubblico non specialistico⁵. Cases sembra condividere questa posizione quando nel suo articolo distingue nettamente le ricerche di critica letteraria da quelle di stilistica, a rimarcare come le due indagini non siano conciliabili. Il critico non nega in assoluto che le analisi formali possano avere una validità⁶: possono funzionare come scienze ausiliarie alla formulazione del giudizio critico; una volta che il giudizio è stato formulato, poi, filologia e linguistica possono procedere ad un'analisi sistematica dello stile; infine, dal punto di vista didattico, praticare l'analisi testuale può essere un buon esercizio per abituare i discenti all'esercizio di una lettura accurata dei testi⁷. Si fa anche riferimento a settori in cui le analisi stilistiche sarebbero di particolare utilità: studio delle varianti, attribuzione di testi anonimi, analisi delle deformazioni nelle citazioni a memoria di altri autori. Ma Cases, prontamente, ridimensiona la portata di questi contributi, concludendo che «si tratta tuttavia di ricerche pur sempre marginali»⁸.

Non deve stupire che le critiche più aspre all'indagine stilistica provengano dalle pagine di «Società», rivista che dello stretto rapporto con l'azione politica del Pci faceva un

4 *Ibidem*.

5 Cfr. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, cit., p. 798. Il metodo «contenutistico-sociologico-politico», come si comprende immediatamente da questa etichetta parlante, avrebbe invece il merito di fornire interpretazioni su aspetti comprensibili anche ai non addetti ai valori e si concentrerebbe sulla dimensione del contenuto, in cui è molto più chiara la relazione tra l'opera e il contesto sociale e politico in cui è stata elaborata (cfr. G. della Volpe, *Marxismo e critica letteraria*, «Il Contemporaneo», 23 (marzo 1960), pp. 13-25, alle pp. 13-14).

6 Cfr. Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 250: «Resta da vedere se nell'ambito meramente didattico e accademico la critica stilistica non possa svolgere una funzione utile e feconda. E qui la risposta non può essere altro che positiva».

7 *Ibidem*.

8 Ivi, p. 251. E ancora, poco dopo, si legge: «La funzione specifica della critica stilistica può dunque essere da una parte quella di fornire dei sussidi propedeutici alla critica vera e propria, e dall'altra quella di esemplificare minutamente i risultati della critica stessa: funzione che assolve compiti insieme strumentali e didattici e che è quella comune ad altri metodi di ricerca e di analisi che non investono, né pretendono di investire, l'essenza dell'opera d'arte, pur sfiorandone alcuni aspetti. Parlare di compiti strumentali e didattici significa, insomma, far rientrare l'oggetto della critica stilistica nel dominio della tecnica» (p. 252).

punto fermo. Naturalmente, però, «Società» non rappresenta tutta la critica ideologicamente schierata di questi anni. Già l'esperienza del «Politecnico» aveva tracciato una strada alternativa, nel segno di una maggiore salvaguardia (almeno nelle intenzioni) dell'autonomia della cultura rispetto alla prassi politica⁹. Un passaggio fondamentale si ha a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta (il 1956 è naturalmente una tappa determinante): com'è noto, la perdita di credibilità del Pci va infatti di pari passo con la messa in discussione del suo dirigismo culturale, e più nello specifico del contenutismo e della subordinazione del giudizio letterario a una valutazione ideologica (anche a partire dall'assetto formale delle opere) che vigeva nelle frange marxiste più ortodosse. Dall'interno di un ambiente fortemente connotato dal punto di vista ideologico, dunque, iniziano a innalzarsi delle voci 'fuori dal coro' che, con ogni probabilità stimolate anche dal dibattito in corso sulla stilistica, scorgono nella forma letteraria una dimensione non solo non marginale, ma neppure antitetica, e anzi del tutto proficua, allo svolgimento di un discorso politico-ideologico.

L'incontro-scontro tra critica sociologica e critica stilistica ha quindi una duplice conseguenza. Da un lato, i militanti di una critica che pone in primo piano le influenze del contesto extra-letterario sull'opera d'arte sono portati a riconoscere la natura e la potenzialità ideologica e politica delle scelte autoriali non solo a livello dei contenuti, ma anche della forma. Viene così messo in discussione il pregiudizio per cui il formalismo sarebbe incompatibile con la militanza e si fa strada l'idea che la volontà di impegno dell'autore, quando presente, si ripercuota necessariamente e possa passare anche dalla lingua delle opere letterarie (che la forma non sia e non possa mai essere neutra d'altronde era già stato evidenziato da Gramsci, che proprio sulla lingua basava la creazione

9 Cfr. G. Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, in G. Luti, C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Le Lettere Firenze 2007, pp. 11-47, a p. 19 e sgg.; C. Verbaro, *Il dibattito letterario: idee, poetiche, movimenti, gruppi letterari a confronto dal secondo dopoguerra ai primi anni Settanta*, in *Storia letteraria d'Italia. Nuova edizione a cura di A. Balduino. Il Novecento*, a cura di G. Luti, vol. II, Piccin, Padova 1993, pp. 1309-1361, in particolare a p. 1352. Una problematizzazione della vulgata 'autonomia' di Vittorini si trova in G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992, p. 93 e sgg. (in particolare pp. 103-105): Ferretti trova un nodo irrisolto nel fondamentale elitarismo mantenuto dalla rivista e nella difficoltà di una vera comunicazione con le masse; cfr. anche G. Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra*, in G. C. Ferretti, *«Officina»: cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 350-360: Scalia vede nel «Politecnico» di Vittorini un richiamo a una cultura sì refrattaria al pedagogismo e alla precettistica rivoluzionaria, ma comunque subordinata alla lotta politica.

dell'egemonia a livello politico e culturale, e i cui *Quaderni* venivano pubblicati tra il 1948 e il '51). Dall'altro lato, si ha un ulteriore ampliamento del concetto di stile, che si allarga a comprendere anche fattori extra-letterari. L'evoluzione del contesto linguistico nazionale e l'istanza collettiva e sociale che caratterizzano gli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, nonché la presa di consapevolezza sul potenziale politico delle scelte linguistiche di cui si è appena detto, comportano che per individuare e interpretare le peculiarità stilistiche di un'opera o di un autore non si possa prescindere da una contestualizzazione anche in senso sociale, economico e culturale, insomma, storico in senso lato. Saranno quindi da considerare fattori quali l'ideologia dell'autore, il ruolo che egli immagina di avere nei confronti del lettore o la collocazione editoriale; senza, tuttavia, che il testo venga considerato un mero rispecchiamento di questi elementi, dei quali invece, quando è riuscita, offre una riformulazione originale e dotata di autonomia.

Nel corso del secondo Novecento si può rintracciare una tendenza generale per cui il concetto di stile si espande oltre i confini dell'individuo entro i quali era circoscritto nella teoria di Spitzer (ricordiamo che l'enfasi sulla dimensione individuale, del tutto comprensibile alla luce della temperie culturale in cui il metodo viene elaborato, era stata alla base della novità e del successo della ricerca spitzeriana). Se in ambito strutturalista una parola chiave è «sistema» – a portare l'attenzione sull'opera intesa in senso globale, per cui a contare non sono solo i singoli elementi ma soprattutto le relazioni reciproche che si instaurano tra essi –, altre correnti di studio (semiotica, teoria della ricezione, sociologia della letteratura...) insisteranno sulla rilevanza della realtà extra-letteraria nella creazione e nell'interpretazione dello stile¹⁰. Come si è cercato di dimostrare, però, prima che da queste scuole, in Italia l'apertura della riflessione sullo stile verso il mondo extra-letterario è favorita dall'egemonia culturale del marxismo, dato che spiega anche la centralità della

10 Cfr. quanto notato da Armanda Guiducci in relazione all'ambito dello strutturalismo: «la nozione “formale” di stile si è espansa, dilatata. Esigenza stilistica ed esigenza strutturalistica si alleano per la prima volta, profondamente. Lo storicismo si introflette, si introverte nel testo dell'opera, al suo interno l'opera fissa o cristallizza una sezione del tempo o della storia, la storia si raggruma sotto il linguaggio del poeta, nel comun denominatore linguistico che egli ha in comune con la lingua della cultura della sua società, e la sua società, col peso delle sue ideologie, muove da lontano, onnipresente eppure divenuta occulta, celata nelle strutture profonde, le giunture poetiche dell'opera» (A. Guiducci, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 283). Sulle due definizioni di stile e di analisi stilistica, una individuale (spitzeriana), l'altra globale (jakobsoniana e strutturalista) cfr. anche la voce *Filologia* curata da Contini nel 1977 per Treccani nell'*Enciclopedia del Novecento*.

componente politica nel dibattito teorico. La definizione di stile che emerge, più o meno esplicitamente, da riflessioni condotte in ambito marxista può di nuovo essere definita globale, ma in senso diverso rispetto a quella strutturalista: una globalità si fonda sulla considerazione della totalità del testo letterario in quanto sistema, l'altra riguarda invece uno sguardo che si allarga a considerare anche il mondo extra-letterario.

Che molti intellettuali attivi nella sfera letteraria del secondo dopoguerra condividano ideali marxisti è un dato che favorisce il travaso di queste riflessioni critiche nell'ambito della produzione letteraria¹¹. Se infatti una prima proficua mediazione tra l'attenzione all'aspetto formale e la critica stilistica da un lato e una prospettiva sociologica dall'altro avviene a livello critico – e le riflessioni di letterati come Fortini e Pasolini, ma anche di intellettuali come Contini o della Volpe, dimostrano la felicità dell'incontro –, il dibattito ricostruito fino a qui trova però anche evidenti parallelismi con quanto avviene a livello della produzione creativa. È nelle opere letterarie che le ragioni dell'impegno (o della

11 Diverse vie garantiscono il travaso e il ricircolo di questioni tra il dibattito teorico e la sfera della produzione creativa. Punti di contatto determinanti sono sicuramente le riviste, che spesso uniscono interventi di critica a nuove proposte letterarie: sulla scia dell'esperienza del «Politecnico» nascono esperienze come quella di «Officina» (1955-1959), del «Menabò» (1959-1967), ma anche del «verri» (fondato nel 1956). Al ruolo delle riviste in questo giro d'anni è dedicata una vastissima bibliografia: per un inquadramento generale si vedano, tra gli altri, il numero monografico *1945-1975. Trent'anni di storia letteraria attraverso le riviste*, «Il Contemporaneo», n. 34 (1975); il numero monografico *Gli anni delle riviste (1955-1969)*, «Classe» n. 17 (1980); E. Mondello, *Gli anni delle riviste*, Milella, Lecce 1985; N. Lorenzini, «Officina», «il Verri»: *il dibattito fra le riviste alla fine degli anni '50*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di D. Ferrari e G. Scalia, Pendragon, Bologna 1998, pp. 193-204; Ead., *Il dibattito critico sulle riviste di pieno Novecento (da Officina al Menabò al Verri)*, «Esperienze letterarie», XXXVII, 4 (2012), pp. 105-115; *Mediating Culture in the Italian Literary Field 1940s-1950s*, ed. by F. Billiani, D. La Penna, M. Milani, «Journal of Modern Italian Studies», 21.1 (2016); *National Dialogues and Transnational Exchanges Across Italian Periodical Culture 1940-1960*, ed. by F. Billiani, D. La Penna, M. Milani, «Modern Italy», 21.2 (2016); *Continuity and Rupture in the Italian Literary Field 1926-1960*, ed. by F. Billiani, D. La Penna, M. Milani, «Italian studies», 73.2 (2018). Fondamentale è anche la pratica combinata dei cosiddetti scrittori-editori o dei critici-scrittori, nonché di intellettuali formati in altre discipline più legate alla linguistica, come filologi o storici della lingua, che si dedicano anche alla critica militante (un caso emblematico è rappresentato da Contini). Un effetto, che è però anche fattore attivo, della permeabilità tra dibattito critico e ricerca letteraria è la nascita di collane sperimentali come i «Gettoni» einaudiani (1951-1958) e, successivamente, caso ancora più emblematico vista l'identità della casa editrice, «Il Tornasole» (1962-1968) in Mondadori. Sulle trasformazioni dell'editoria e il contesto editoriale si rimanda agli studi di G.C. Ferretti (*Il mercato delle lettere: industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Einaudi, Torino 1979; Id., *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Laterza, Roma-Bari 1983), di A. Cadioli (*L'industria del romanzo: l'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori riuniti, Roma 1981; Id., *Le diverse pagine: il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, il saggiatore, Milano 2012), di G. Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999; di V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo: la narrativa italiana nel secondo Novecento*, il Saggiatore, Milano 2007.

difficoltà ad impegnarsi) da un lato e quelle di uno specifico letterario e formale dall'altro possono effettivamente essere sintetizzate stilisticamente.

2.1 L'esempio di Contini

Gianfranco Contini è una figura determinante per l'introduzione di metodi e questioni della critica stilistica all'interno del dibattito critico italiano di metà Novecento; ma Contini è anche uno degli anelli di congiunzione tra il mondo della riflessione teorica dei critici e quello della produzione creativa degli autori. Particolarmente interessante in questo senso è il legame con Pier Paolo Pasolini e l'ambiente di «Officina», rivista alla quale il filologo fornisce i fondamenti teorici.

Questo ruolo di traghettatore è permesso e promosso dal carattere eterogeneo della ricerca di Contini, in cui si uniscono il filologo e il critico militante¹². Il saggio *Come lavorava l'Ariosto* (1937) viene considerato da molti, insieme all'articolo di Devoto sul *Castello di Udine* di Gadda (1936), uno dei lavori capostipiti di una moderna stilistica letteraria in Italia; altrettanto fondamentali, però, gli studi su autori come Ungaretti, Montale, Gadda¹³. Le ricerche di Contini si collocano dunque nella stessa linea di quelle spitzeriane. In effetti Spitzer è sicuramente un riferimento metodologico fondamentale per Contini: lo testimoniano l'impostazione di *Varianti e altra linguistica*, in cui la sezione *Lingua degli autori* riprende la seconda parte degli *Stilstudien (Stilsprachen)*; il generoso

12 Cfr. R. Antonelli, *Esercizi di lettura di Gianfranco Contini*, in *Letteratura italiana, Le opere, IV. Il Novecento, II. La ricerca letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, pp. 339-406, in particolare alle p. 348 e seguenti; P. V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, «Paragone» Letteratura, XLI, 19 (1990), pp. 3-16, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 159-173, a p. 165; su Contini critico militante cfr. anche P. V. Mengaldo, *La critica militante di Gianfranco Contini*, «Strumenti critici», a. XVII, 2 (2002), pp. 191-206.

13 Ad accomunare la ricerca su oggetti tanto diversi è la rilevanza accordata da Contini alla lingua: in una nota biobibliografica inviata a Luigi Russo nel 1942 e citata da Segre, Contini stesso parla di «un ponte di congiunzione tra il C. filologo e il C. militante», che è individuato nella critica linguistica (C. Segre, *Contini uno, due e tre*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*. Atti del Convegno internazionale di Arcavata, Università della Calabria, 14-16 aprile 2010, a cura di N. Merola, ETS, Pisa 2011, pp. 7-17, a p. 15). Mengaldo, da parte sua, sottolinea come Contini fosse solito far passare giudizi e descrizioni «attraverso la cruna del linguaggio» (Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, cit., p. 170). Sulla necessità di studiare i contemporanei cfr. G. Contini, *Un anno di letteratura*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*. Edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 291-398, a p. 387: «resta bene inteso che nessuna ricerca critica, e in genere, linguistica è didatticamente concepibile, ai suoi inizi, se non come esercizio sui contemporanei, in quanto non impongono anche la necessità di ricostruire preliminarmente una cultura dall'a alla zeta». Si tratta di un articolo sull'università e sulla didattica, ma è interessante notare la concordanza con Spitzer.

necrologio di Spitzer contenuto nello stesso lavoro¹⁴; infine la curatela di due antologie di saggi spitzeriani (diretta nel caso del volume *Saggi di critica stilistica* uscito nel 1985, indiretta nel caso di *Marcel Proust e altri saggi italiani*, 1959, la cui selezione riprende quella del volume immaginato nei primi anni Cinquanta e poi mai realizzato). Nel Tombeau de *Leo Spitzer*, il fondatore della *Stilkritik* viene considerato l'anello di collegamento «fra università e cultura militante, fra laboratorio e letteratura», un «ponte dal fatto, appannaggio dei tecnici, all'interpretazione»¹⁵; definizioni che si potrebbero senza troppe modifiche applicare a Contini.

In ogni caso, anche in questo suo farsi se non unico traghettatore, almeno decisivo stabilizzatore della stilistica in Italia – un dato riconosciuto unanimemente dalla critica¹⁶ – nemmeno Contini può essere considerato un mero applicatore della proposta di Spitzer: Contini non accoglie, in effetti, nemmeno l'etichetta di 'critica stilistica', preferendo la dicitura 'critica verbale'; va poi notata la dismissione dei riferimenti psicanalitici che sono invece frequentissimi negli studi di Spitzer. È sulla nozione di sistema che si fonda la stilistica continiana, nozione che non solo lo porta a considerare la rilevanza di un elemento solo in relazione del testo in quanto sistema più ampio, ma lo spinge a non trascurare nemmeno aspetti e dati extra-testuali. Stefano Agosti, per esempio, nota che, per come viene concepito da Contini, il sistema finisce per coinvolgere anche «altri testi dell'autore e persino le coordinate culturali e speculative»¹⁷. Nel 1965, nel saggio *Filologia ed esegesi*

14 G. Contini, Tombeau de *Leo Spitzer*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 651-660; cfr. anche Id., *Giustificazione*, cit., p. 5: «Rotti al metodo poesia/non poesia e non disposti ad atteggiamenti anticrociani, scoprivamo finalmente in Spitzer un'attenzione al significato della forma che la scolastica vigente poteva anche classificare come 'culturale' [...], ma che intanto conciliava la nostra doppia natura di amanti della parola-parola e amanti della parola-espressione».

15 Contini, Tombeau de *Leo Spitzer*, cit., pp. 657 e 653.

16 Cfr. C. De Matteis, *Contini e dintorni*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1994, p. 58 e sgg.; D. Della Terza, *Contini e Croce*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Atti del convegno di studio di Napoli, 2-4 dicembre 2002, a cura di A. Pupino, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 113-124, a p. 123; Segre, *Contini uno, due e tre*, cit., p. 9; R. Antonelli, *Contini e la poesia italiana*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo*, cit., pp. 85-106, p. 89 e sgg.; Id., *Contini e la cultura europea*, in *Gianfranco Contini 1912-2012. Attualità di un protagonista del Novecento*, a cura di L. Leonardi, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014, pp. 3-20, a p. 7 e sgg.; M. Mancini, *Contini e lo strutturalismo*, ivi, pp. 21-62, in particolare da p. 35.

17 S. Agosti, *L'esperienza della verbalità*, «Humanitas», LVI (2001), pp. 653-664, a p. 656. Anche Mengaldo sostiene che «la filologia testuale è stata sempre per lui [Contini], fondamentalmente, al servizio di questioni critiche e storiografiche più ampie» e recupera «un aspetto non abbastanza considerato di lui, cioè l'interesse per ciò che possiamo chiamare storia della cultura, nonché – si capisce – il forte sentimento, che gli veniva dall'esperienza sua stessa di stretto compagno di strada di tanta letteratura contemporanea, della complementarietà tipicamente novecentesca di letteratura e critica»

dantesca Contini scrive: «sarebbe certamente esagerato asseverare la fine dell'esegesi ideologica, ma è evidente che quella buona si svolge tutta sopra un solido fondamento verbale»¹⁸. Viene cioè rivendicata la possibilità di una critica che tenga conto anche di questioni ideologiche o politiche, seppure, ovviamente, sempre premettendo che questa si fondi su una meticolosa «auscultazione»¹⁹ delle ragioni del testo, nel quale queste tensioni vengono sintetizzate.

Nell'appello a una critica non avulsa dal contesto storico-materiale si avrebbe un punto di contatto con la critica marxista, rispetto alla quale Contini però mantiene sempre un certo distacco. Notevole un aneddoto raccontato da Mengaldo, secondo cui Contini avrebbe provocatoriamente chiesto a Giuseppe Petronio «se non lo dovesse interessare quel procedimento eminentemente materialistico che consiste nell'indagare, anzitutto, la materia verbale»²⁰; significativa per questo discorso anche la risposta di Contini a Petronio nel già citato scambio pubblicato su «Società»:

E non vedo come la cultura del marxismo potrebbe prescindere, in questo del pari che negli altri settori, da un'analisi positiva dei dati sperimentali: cioè, qui, realtà esistenziale del fatto letterario e tecnica della sua indagine; tecnica la cui vociferata antidemocraticità è viceversa un massimo di aderenza all'estrema complessità del reale, quale si verifica nelle scienze dette della natura²¹.

Per Contini il testo è parte e riflesso del divenire della storia innanzitutto in quanto *prodotto* (secondo una concezione dinamica del testo letterario che si oppone a quella statica crociana)²², ma anche perché risultato di una certa interpretazione che l'autore dà

(Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, cit., p. 160 e p. 163). Sulle posizioni politiche di Contini cfr. *Un'amicizia in atto. Corrispondenza tra Gianfranco Contini e Aldo Capitini*, a cura di A. Chemello e M. Moretti, SISMEL- Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012; G. Lucchini, *Politica e letteratura nel carteggio Contini-Capitini*, «Strumenti critici», a. XXVIII, 3 (2013), pp. 397-414; cfr. anche il capitolo *Contini politico* in De Matteis, *Contini e dintorni*, cit., pp. 91-117. Di diverso avviso è Mario Mancini che sottolinea la distanza delle ricerche di Contini da quelle, per esempio, di Avalle o di Segre proprio per l'assenza di interesse verso le determinazioni storiche o sociologiche dei testi (Mancini, *Contini e lo strutturalismo*, cit., p. 33)

18 G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in Id., *Variante e altra linguistica*, cit., pp. 407-432, p. 411. Si tratta,

19 Cfr. Antonelli, *Contini e la cultura europea*, cit., p. 11, che riporta una dichiarazione da *Diligenza e volontà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano 1989, p. 49.

20 Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, cit., p. 166.

21 *A proposito di critica stilistica. Due lettere di G. Contini e G. Petronio*, cit., p. 1128.

22 Su questo aspetto cfr. almeno C. Segre, *Croce, Contini e la critica degli scartafacci*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani*, cit., pp. 281-295 e M. Ciliberto, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie 5, Vol. 5, N. 2

della realtà circostante e che informa la lingua dell'opera. È una posizione che trova conferma nelle ricerche su diversi autori: per Dante si dice che «il punto di partenza dell'ispirazione è l'ostacolo [...]; e l'ostacolo è il nemico da vincere tutt'i giorni, lo strato permanente di guerra, la coscienza dell'eros pericoloso a cui cede, e in cui trova perfezione e gloria, il poeta»²³; per Petrarca Contini parla di «innovazione riduttiva per pacata rinuncia agli estremi»²⁴; per Michelangelo di «parole medie del discorso» che «corrispondono alle sostanze [...], alle sostanze quotidiane del mondo»²⁵. Si tratta, in tutti i casi, di rilevazioni che partono e si fondano sul dato linguistico ma che da questo esondano, o meglio, che lo interpretano come riflesso di un certo posizionamento dell'autore rispetto alla realtà. Corollario di questa impostazione di ricerca è che non tutti i dati linguistici che si ottengono dall'analisi di un testo possono essere considerati significativi; la formulazione di un giudizio di valore, e cioè la necessaria distinzione tra ciò che è pertinente e ciò che non lo è, deve essere fondata *all'interno* della storia, dove storia va inteso innanzitutto come tradizione storico-letteraria – e in questo si trova un'analogia per esempio con le ricerche di Terracini – ma anche in senso lato, in quanto contesto antropologico e culturale.

Contini riesce quindi a trovare una mediazione tra le istanze del testo e quelle del mondo extra-testuale, che sul testo esercitano una pressione e da esso sono rappresentate, proprio attraverso la rilevanza attribuita allo stile. Sempre nel saggio su Michelangelo, viene fornita una definizione diretta della categoria, che appare coerente con quella che si sta considerando in questo lavoro e che, pur risalente al 1937 e quindi precedente all'intenso dibattito aperto dalla pubblicazione dell'antologia spitzeriana, appare particolarmente illuminante per il periodo qui preso in esame: lo stile rappresenta «il modo che ha un autore di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica»²⁶. Uno dei risultati più celebri della ricerca continiana è il saggio dedicato all'espressionismo letterario, realizzato come voce dell'*Enciclopedia del Novecento* nel 1977. In questo contributo viene implicitamente messa alla prova e confermata la definizione di stile che

(2013), pp. 571-597.

23 G. Contini, *Introduzione alle Rime di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 319-334, a p. 323.

24 Id., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, ivi, pp. 169-192, a p. 175.

25 Id., *Una lettura su Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura*, cit., pp. 242-258, a p. 247. Corsivo originale.

26 Ivi, p. 243.

era stata espressa nel testo su Michelangelo. Per Contini «espressionismo è il precario frutto d'una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che include il tempo»²⁷; la letteratura espressionista dà forma all'angoscia e alla frammentazione dell'io di fronte allo shock della modernità vissuto alla svolta tra Otto- e Novecento²⁸. Al di là delle obiezioni rivolte alla proposta continiana (per la maggior parte basate sull'enfasi sul dialetto e su alcuni illustri esclusi dal saggio)²⁹, ciò che è notevole per il nostro discorso è che nell'espressionismo descritto da Contini si può trovare un'applicazione pratica della definizione teorica offerta negli *Esercizi di lettura*: il dato linguistico è infatti considerato nella sua relazione con il contesto storico-culturale³⁰. Consideriamo ancora un testo fondamentale per la riflessione sull'espressionismo, uscito tra l'altro in un anno cardine per questo lavoro: l'*Introduzione a La cognizione del dolore* di Gadda, pubblicata in volume nel 1963. Nel saggio, l'espressionismo viene ancora interpretato come via di rappresentazione della crisi della modernità: «una crisi [...] offerta come tale e nel fatto, senza che si proponga manzonianamente un ideale stilistico che la superi. L'espressività è l'equivalente di una realtà non pacifica, al metafisico e al sociale»³¹.

27 Contini, *Espressionismo letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri. 1968-1987*, Einaudi, Torino 1988, pp. 41-106, p. 42.

28 Contini rileva poi come il termine tenda a farsi metastorico e metaforico, e sull'opzione espressionista così intesa basa la propria nota proposta storiografica per la letteratura italiana, in cui rivendica l'esistenza di una linea espressionista forte, parallela a quella normativa e monolingvistica (fino a quel momento unica protagonista delle ricostruzioni storico-letterarie). È un procedimento che viene svolto a ritroso, a partire dal Novecento fino alle origini della nostra letteratura; cfr. Antonelli, *Esercizi di lettura di Gianfranco Contini*, cit., p. 363 e sgg.; Id., *Contini e la poesia italiana*, cit., pp. 85-105, alle pp. 94-95; cfr. anche L. D'Onghia, *Per l'espressionismo di Contini*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, ETS, Pisa 2020, pp. 79-96, a p. 85: «[...] l'espressionismo in accezione continiana tende a dilagare retrospettivamente, includendo esperienze e scrittori diversi, sempre più lontani dall'originario nucleo novecentesco: la categoria, usata in principio con cautela e in riferimento a un gruppo limitato di scrittori, si fa più elastica e metaforica, e da lente stilistica tende a tramutarsi in strumento di giudizio critico e di ripensamento storico».

29 Cfr. per esempio S. Ferlita, *Contro l'espressionismo. Dimenticare Gadda e la sua eterna funzione*, Liguori, Napoli 2011; ma si considerino anche le perplessità espresse da Mengaldo in *Preliminari al dopo Contini*, cit., p. 171 e sgg., e da C. Martignoni in *Attraverso l'espressionismo di Contini*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo*, cit., pp. 137-158, a p. 157.

30 Nella sua *Prima lezione di stilistica* (Laterza, Roma-Bari 2001, p. 88), Mengaldo parla di «valenze psicologiche e ideologiche» dello stile, per poi autocorreggersi in *La critica militante di Gianfranco Contini* (cit., p. 200): «psicologiche» non è da intendersi in senso freudiano (o meglio: spitzeriano). Le considerazioni stilistiche sono legate non tanto alla psicologia individuale, ma allo spirito del tempo in cui l'individuo è immerso e alla sua personale posizione all'interno di un certo contesto.

31 Cfr. G. Contini, *Introduzione alla Cognizione del dolore*, in Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 601-619: uno scioglimento di tensioni à la Manzoni (nel segno di una «ricerca d'una lingua che d'una lingua che, topograficamente e socialmente (non certo nei riguardi dell'eloquenza), potesse qualificarsi di grado zero» (p. 615) e di un ideale stilistico che sia in grado di opporsi e contrastare la crisi) non appare

Esplicito il legame tra contenuto, posizionamento dell'autore, e forma; legame che dà luogo a quello spazio intermedio che abbiamo definito 'stile'.

Per tirare le fila, si può dire che in Contini osservazioni legate al piano testuale sono spesso combinate con altre che invece pertengono al mondo extra-testuale. Questa sintesi, che è particolarmente evidente nel caso dell'espressionismo, viene definita «spuria» da D'Onghia, proprio per il suo oscillare

tra una caratterizzazione contenutistica (la nevrastenia, il risentimento, la voce delle cose) e una caratterizzazione linguistico-formale, sia microscopica (il verbo e i deverbali in contrapposizione ai nomi e agli aggettivi, l'azione contro la descrizione) sia macroscopica (il bilinguismo, la polarizzazione italiano-dialetto, eventualmente il plurilinguismo)³².

È precisamente questa oscillazione, sia tra i vari livelli del testo, sia tra testo e dimensione extra-testuale, a costituire la peculiarità di un'analisi stilistica moderna.

2.2 Auerbach e l'arrivo di *Mimesis*

Un'indagine stilistica più affine alla prospettiva marxista – ma comunque non immune a critiche provenienti da quello schieramento³³ – è l'indagine portata avanti con il volume *Mimesis*, dove Auerbach riprende direttamente la tradizione della *Geistesgeschichte* tedesca e concilia la ricerca sullo stile con rilievi storici di più ampio respiro³⁴. Se da Spitzer viene mutuato l'andamento circolare della ricerca – il movimento bidirezionale tra 'cerchio e centro' –, diverso (se non del tutto opposto) è l'obiettivo: come sintetizza efficacemente Riccardo Castellana, Auerbach intende la *Stilkritik* come «un

più praticabile nel panorama della letteratura novecentesca, e in particolare del dopoguerra; ciò dipende non dall'assenza di per sé dei mezzi linguistici con cui quello scioglimento potrebbe essere messo in pratica, ma piuttosto dall'inattualità – dovuta al contesto storico-culturale e all'evoluzione del significato e del ruolo associati dall'autore al proprio ruolo – di una soluzione di questo tipo.

32 D'Onghia, *Per l'espressionismo di Contini*, cit., p. 96.

33 Cfr. Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica*, cit.

34 A *Mimesis* e al metodo di Auerbach è stata dedicata nel tempo una ricchissima bibliografia; si rimanda a quella compilata da Riccardo Castellana e inserita nell'*Introduzione* al numero monografico di «allegoria», 56 (2007), pp. 9-16 e poi aggiornata in R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Artemide, Roma 2013; a questa devono essere aggiunti almeno i successivi G. Lucchini, *Auerbach e lo storicismo tedesco*, «Carte Romanze», 4/2 (2016), pp. 259-302, e *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach*, Pavia, 27-28 aprile 2016, a cura di R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto, Pavia University Press, Pavia 2018.

mezzo per accedere ad una comprensione più ampia, che travalica il testo e lo colloca in secondo piano rispetto ai problemi generali che esso pone»³⁵.

L'ampliamento di prospettiva proposto da Auerbach non si vede solo nell'approccio ai testi, di cui vengono considerate porzioni più ampie rispetto alle parole o ai sintagmi che facevano scattare il 'clic' spitzeriano. Nella recensione che Auerbach scrive nel '48 agli *Essays in Stylistics*, l'affinità tracciata con le ricerche spitzeriane è basata su un'interpretazione che non si concentra sulla tensione psicologista e valorizza invece la portata storica del ragionamento (una portata non esplicitamente rivendicata da Spitzer a livello teorico ma, come già accennato, effettivamente rintracciabile in molte delle sue analisi)³⁶. Vengono poi esplicitate le ragioni di divergenza rispetto alle analisi spitzeriane: «Piuttosto [il recensore] avrebbe qualcosa da obiettare sul modo con cui S. [Spitzer] applica questo metodo, sembrandogli che a volte la prima osservazione intuitiva di S. dia rilievo più a ciò che è interessante e dà nell'occhio che non a ciò che è essenziale»³⁷, dove è ragionevole credere che l'«interessante» corrisponda agli elementi linguistici che costituiscono uno scarto dalla norma e che fanno scattare il 'clic' dello studioso, e che l'«essenziale» sia invece la loro storicizzazione o almeno la messa in evidenza di elementi del testo su cui la storicizzazione può essere fondata. Ancora più aperta e più chiaramente motivata una dichiarazione di *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*: «Le interpretazioni dello Spitzer mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. In perfetta armonia con la tradizione romantica [...] egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale»³⁸.

Come nota già Aurelio Roncaglia nel saggio introduttivo a *Mimesis*, mentre Spitzer fornisce degli «psicogrammi» e considera lo stile come dipendente da motivazioni psichiche, individuali dell'autore, Auerbach vuole approfondire i «presupposti sociali dello

35 R. Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, «allegoria», 56 (2007), pp. 52-79, a p. 69. Corsivo originale.

36 E. Auerbach, *Recensione a L. Spitzer*, *Essays in Stylistics*, in Id., *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romana*, De Donato, Bari 1970, pp. 233-253, alle pp. 242-243: «Anche il recensore si basa, nella propria attività, su un presupposto formulabile in modo simile, cioè sul principio che i fenomeni storici ed estetici si possono concepire come un insieme unico».

37 *Ibidem*.

38 E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nell'antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 26.

stile»³⁹. Così, se in Spitzer la scelta di concentrarsi sulla lingua letteraria nasceva dalla volontà di approfondire la funzione espressiva del linguaggio, per Auerbach dipende invece dalla convinzione che le opere letterarie siano rappresentative delle modalità di interpretare e fare esperienza del mondo in una certa epoca e in certo contesto culturale, e diventa un punto di partenza privilegiato per quella che è stata definita a ragione una filosofia della storia. Più che da critico, è infatti da storico che Auerbach si accosta al testo che deve indagare, e qui stanno tanto la forza propulsiva esercitata da *Mimesis* in un dibattito letterario come quello italiano degli anni Cinquanta quanto il limite che viene riconosciuto alla sua proposta.

La traduzione di *Mimesis* (1956) segue di appena un paio d'anni (che pure sono particolarmente densi di eventi) la pubblicazione dell'antologia *Critica stilistica e storia del linguaggio* e si inserisce, invigorendolo ulteriormente, nell'acceso dibattito sulla stilistica. La definizione allargata che Auerbach propone dello stile⁴⁰ risponde meglio di quella spitzeriana, strettamente legata all'individuo, all'istanza di contatto con la realtà extra-letteraria che caratterizza il dibattito letterario italiano di questo momento storico. Giorgio Bàrberi Squarotti non a caso individua nella riflessione di Auerbach una proficua e necessaria integrazione alla stilistica spitzeriana e trova in essa un esempio di «stilistica integrale»⁴¹; per citare ancora una volta Roncaglia, infine, è vero che «come militante, egli [Auerbach] potrebbe parere vicino alle posizioni della critica marxista»⁴².

Ma la ricezione di *Mimesis* in Italia non è così lineare. Il volume auerbachiano non segue solo l'antologia laterziana di scritti di Spitzer, ma anche la traduzione di due volumi

39 A. Roncaglia, *Saggio introduttivo* a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], 2 voll., Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. VII-XXXIX, a p. XXIX.

40 Ivi, p. XXXII: «La stessa nozione di «stile» – e quindi la portata della «critica stilistica» – è in lui la più ampia possibile, svincolata non solo dai particolari atteggiamenti linguistici della rappresentazione letteraria, ma in qualche modo della rappresentazione medesima. Come di stile d'una rappresentazione, egli parla di stile d'un'azione, di "stile di vita" [...] e lo stile letterario lo interessa proprio in quanto s'identifichi, almeno tendenzialmente, con uno stile di vita».

41 G. Bàrberi Squarotti, *Intorno ad Auerbach, il realismo, la storia stilistica*, in Id., *Metodo stile storia*, cit., pp. 75-91, a p. 83 e sgg.

42 Roncaglia, *Saggio introduttivo*, cit., p. XXXVIII. Cfr. anche G. Nava, *La ricezione di Auerbach in Italia negli anni Cinquanta*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*. Atti del Convegno della Scuola di dottorato, Siena, 29-30 aprile 2008, a cura di R. Castellana, Artemide, Roma 2009, pp. 177-182, a p. 178; e C. Mathieu, *Fortini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario, Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Esedra, Padova 2009, pp. 509-515.

di Lukács, *Scritti sul realismo* (1950) e *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), che diventano i riferimenti fondamentali per la critica marxista ufficiale. I rilievi su *Mimesis* di Cesare Cases, che pure riconosce che per la sua impostazione storica l'opera di Auerbach è più vicina a Lukács di quanto non lo fosse quella di Spitzer, sono profondamente critici. A questo punto bisogna dissentire da Roncaglia, perché di Auerbach Cases non contesta solo il «teologismo»⁴³, ma non può accogliere nemmeno una nozione di realismo ampia quanto quella che emerge da *Mimesis* (e in particolare l'idea del 'nuovo' realismo della letteratura moderna⁴⁴).

Secondo Giuseppe Nava la ricezione italiana di Auerbach si baserebbe su un fraintendimento, poiché concentrandosi sul rapporto con Spitzer e con la *Stilkritik*⁴⁵ finirebbe per oscurare la prospettiva storica di *Mimesis*. Questo rilievo può essere valido per Cases e per le frange ortodosse della critica marxista, ma altri sono i limiti che vengono denunciati per esempio da Fortini (che pure così facendo conferma in un certo senso l'accostamento Auerbach-Lukács), un intellettuale senz'altro più aperto di Cases a riconoscere le ragioni di una critica stilistico-formale. Messo in discussione da Fortini è l'*a priori* del rispecchiamento, e il conseguente appiattimento dell'individualità dell'opera letteraria sul contesto storico nel quale essa viene allestita. In Auerbach, commenta Fortini, «la letteratura sembra essere una istituzione formale delle ideologie, riflesso e parte di esse, quasi mai interpretazione diretta della realtà ossia *fonte* di nuove concezioni del mondo»⁴⁶, con la conseguenza da un lato di tracciare una ricostruzione in chiave progressiva della storia, per cui il progresso della letteratura realistica rispecchierebbe quello dell'interpretazione scientifico-storica della realtà, dall'altro di realizzare una «critica dei «minori», o riduzione dei massimi scrittori a «minori», loro scomposizione in tanti

43 Cfr. Roncaglia, *Saggio introduttivo*, cit., p. XXXVIII: «Dalle posizioni marxiste lo allontana però proprio il suo «teologismo»; tanto più che un marxista autentico, il Cases, può identificare in lui, più esplicita, la stessa «teologia spitzeriana della storia».

44 Cfr. Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica*, cit., p. 248, n. 6: «Non si può però fare a meno di osservare che è un ben strano realismo: è in sostanza la riduzione della realtà al momento puntuale nella sua indifferente banalità». Su questo aspetto cfr. almeno la dettagliata ricostruzione in F. Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà*, cit., pp. 17-62. Dalla trattazione auerbachiana la nozione di realismo risulta assolutamente prismatica e multiforme, fino a comprendere le forme del realismo moderno, «sempre più ricche, corrispondenti alla realtà del nostro vivere in continua trasformazione ed espansione» (Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 340).

45 Cfr. Nava, *La ricezione di Auerbach in Italia negli anni Cinquanta*, cit., p. 178.

46 F. Fortini, *Mimesis*, in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 217-225, p. 221. Corsivo originale.

momenti distinti che possono essere tanto della cosiddetta grande personalità sintetica quanto del tempo, della moda, del gusto»⁴⁷.

Per riassumere, da un lato (esemplificabile dalla posizione di Cases) l'opera auerbachiana viene contestata con gli stessi argomenti che erano stati sollevati contro le ricerche di stilistica di Spitzer; dall'altro, per esempio da Fortini, arriva una recriminazione opposta: si insiste sull'eccessiva funzionalizzazione dell'analisi stilistico-letteraria a una ricostruzione storica, che finisce così per negare la specificità dell'operazione letteraria. Più interessante ai fini di questo lavoro è naturalmente il nodo problematico che viene messo in luce dalla seconda obiezione. Che la vera priorità della ricerca di *Mimesis* sia la ricostruzione storica, d'altronde, è rivendicato dallo stesso autore. Così continua il discorso di *Lingua letteraria e pubblico nell'antichità latina e nel Medioevo* di cui prima si è riportato un estratto: «Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente, non senza presupposti: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo»⁴⁸.

È innegabile che *Mimesis* abbia esercitato una grande forza propulsiva nel contesto italiano: con una proposta particolarmente in linea con lo 'spirito dei tempi', Auerbach riesce ancora più di Spitzer a smuovere una riflessione sulla componente formale dell'opera letteraria, da intendere non tanto in senso linguistico ma più precisamente stilistico, ossia insistendo sulla relazione tra scelte linguistiche e altri fattori, sia testuali (*in primis* il contenuto) che extra-testuali (contesto storico, posizione politica dell'autore...).

Si può senz'altro dire che Auerbach anticipa e contribuisce a quell'allargamento della categoria di stile che caratterizzerà la riflessione su questa categoria nella seconda metà del Novecento. Come si è già notato, tuttavia, questo allargamento viene recepito tendenzialmente a scapito dell'analisi stilistica e del riconoscimento della specificità dell'operazione letteraria: quella di Auerbach finisce per essere letta come una critica basata sui referenti, o, come nota Luperini, in cui lo sguardo va «dalle opere al mondo assai più

47 Ivi, p. 224; per la notazione secondo cui la nozione di realtà di Auerbach sia di tipo positivistico cfr. ivi, p. 220.

48 Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nell'antichità latina e nel Medioevo*, cit., p. 26. Su questa operazione di subordinazione della ricerca stilistica alla ricostruzione storica, oltre ai rilievi già citati di Castellana, cfr. per esempio anche R. Luperini, *Metodo e utopia in Mimesis*, in *La rappresentazione della realtà*, cit., pp. 63-76, in particolare a p. 70 e sgg.

che dal mondo alle opere»⁴⁹. Tra analisi stilistico-formali e analisi di stampo sociologico viene progressivamente a crearsi una separazione che sembra resistere ancora oggi nel panorama critico. A ben guardare, tuttavia, una cifra specifica del dibattito e della produzione letteraria italiana di metà Novecento si ha specificamente nel tentativo di coniugare e di mediare tra istanze più dichiaratamente ideologiche, che spingono a una considerazione attenta del contesto di produzione di un'opera e investono decisamente sul suo potenziale non solo rappresentativo ma anche interpretativo della realtà extra-letteraria, e un'attenzione altrettanto marcata alle modalità specifiche con cui questo potenziale viene 'messo in forma'.

2.3 Tre marxisti 'eretici': Fortini, della Volpe, Pasolini

A impegnarsi per la riparazione di quella «“trascuranza” del “lato formale”»⁵⁰ imputata alla critica marxista ortodossa, come abbiamo anticipato, sono perlopiù marxisti per così dire eretici: tra questi spiccano naturalmente Fortini e Pasolini, ma un discorso analogo va fatto a proposito di Galvano della Volpe, che, per quanto riguarda la questione estetica, rimane un isolato rispetto al marxismo ufficiale⁵¹. I tre intellettuali, pure sempre convinti della necessità di storicizzare il discorso letterario, guardano con curiosità e apertura al dibattito sullo stile e testimoniano di quanto possa rivelarsi proficua per una critica di stampo sociologico un'integrazione di stimoli provenienti da una disciplina per molti aspetti opposta quale è la stilistica (*in primis* per la rivendicazione dell'esistenza di uno specifico letterario che è innanzitutto formale e tecnico). Questa combinazione di una prospettiva che rimane ideologico-politica con l'apertura a una riflessione anche formale sull'opera ha un preciso corrispettivo a livello creativo: cifra stilistica della produzione romanzesca che costeggia questo dibattito è infatti una sperimentazione formale dalle evidenti implicazioni ideologiche.

49 Luperini, *Metodo e utopia in Mimesis*, cit., p. 70.

50 G. della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966 (terza edizione riveduta e accresciuta), p. IX.

51 Cfr. G. Giannantoni, *Il marxismo di Galvano della Volpe*, Editori Riuniti, Roma 1976; M. Spinella, *La critica marxista*, in *Sette modi di fare critica*, a cura di O. Cecchi, E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 88-103, p. 96. Modica imputa la collocazione marginale dell'estetica dellavolpiana alla sua carica anticipatrice: M. Modica, *Estetica e semiotica nella Critica del gusto*, in C. Violi, *Studi dedicati a Galvano della Volpe*, Herder, Roma 1989, pp. 139-176.

Ora, apertura non significa adesione totale. Rispetto a Spitzer, Fortini per esempio dichiara di essere «d'accordo con la sostanza delle tesi di Cases»⁵²: è condivisa l'obiezione alla forte influenza di Freud sul metodo spitzeriano⁵³, come anche la necessità inderogabile di considerare l'opera d'arte in relazione al contesto socio-economico e culturale (particolarmente esplicito è l'esempio su Claudel fatto da Fortini nella risposta alla lettera di Spitzer⁵⁴). Nella peculiare argomentazione di Fortini, però, non c'è spazio per una presa di posizione manichea in favore della critica sociologica o di una concezione completamente eteronoma dell'arte (come emerge anche nella sua recensione a *Mimesis*). Su questo punto la sua posizione si differenzia in modo abbastanza netto da quella di Cases: «la lotta contro l'autonomia – mette in guardia Fortini – cela sempre la tendenza ad una eteronomia a senso unico»⁵⁵. Anche considerata la costitutiva parzialità di qualsiasi operazione critica, l'unica via percorribile non può che essere un tentativo di mediare tra approccio stilistico e approccio sociologico, che Fortini ritiene perfettamente complementari: lo studio delle specificità di discorso letterario, ossia delle sue caratteristiche stilistiche, finisce per rivelarsi sterile se non si prendono in considerazione anche fattori che agiscono dal contesto extra-letterario; allo stesso modo, partire dal presupposto che il discorso letterario non possa che essere determinato in tutti i suoi aspetti dal contesto finisce per far trascurare la sua specificità, che è innanzitutto formale e tecnica,

52 Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 200.

53 Nell'uomo di Spitzer Fortini individua «in sostanza, l'uomo psicologico freudiano e il suo rapporto tra conscio e inconscio è soggettivo o di un obiettivismo sociologico-scientifico; mentre l'uomo di Lukács (e di Cases) ha come proprio inconscio l'alienazione di classe» (ivi, p. 169). È vero, però, che l'insistenza sulla componente freudiana del metodo viene almeno in parte ridimensionata. Quando viene ripubblicato in *Verifica dei poteri*, a complemento del saggio fortiniano viene aggiunto uno scambio epistolare tra l'autore e Spitzer; è lo stesso critico stilistico a scrivere una lettera in risposta all'articolo uscito su «Ragionamenti». Una prima notazione riguarda proprio l'influenza di Freud. Avverte Spitzer: «io stesso ho ricondotto le mie prime indagini di critica dello stile a un'influenza freudiana, ma mi sembra vero anche che, man mano, ho rigettato l'impostazione freudiana (lo stile=deviazione dal normale, ecc.). Nel mio volume italiano si può veder facilmente che oggi faccio una critica ispirata piuttosto alla tradizione letteraria che determina lo stile dello scrittore» (L. Spitzer, lettera a Fortini del 23 novembre 1955, in *Appendice*, in Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 208). Ora, abbiamo già visto come in realtà un'influenza freudiana si possa scorgere ancora anche a livello degli *Studi italiani* di Spitzer; è anche vero, però, che questa è effettivamente indebolita, come riconosce nella sua risposta lo stesso Fortini: «Convengo subito di esser caduto in errore o almeno di aver esagerato affermando che «l'uomo di S. è, in sostanza, l'uomo psicologico freudiano». Quel «freudiano» è certamente falso, per il suo lavoro meno lontano» (F. Fortini, lettera a Spitzer del 28 novembre 1955, in Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 210).

54 Fortini, lettera a Spitzer del 28 novembre 1955, cit., p. 210 e sgg.

55 Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 204.

rispetto ad altre forme di conoscenza discorsiva e razionale del reale⁵⁶. Per sostenere questo ragionamento Fortini parte dal chiedersi «se il criterio di validità artistica (primo e ultimo dei problemi) risieda nella misura della adeguazione (o *rispecchiamento*) alla realtà obiettiva (mimèsi della natura o della storia) o non invece nei modi e gradi della *elaborazione o combinazione* dei dati»⁵⁷. Nel primo caso, il giudizio di adeguazione, di verosimiglianza dell'opera dipenderà dal grado di conoscenza «non già artistica, ma scientifica, storica ecc., che della realtà obiettiva il critico o il lettore avranno»⁵⁸. Nel secondo caso, invece il criterio di validità dell'opera starà anche «nel margine di inadeguatezza positiva, cioè di (apparente e contingente) irrealtà, nella sua interpretazione inedita del reale»⁵⁹. Qualcosa di analogo si legge nella recensione a *Mimesis*, in cui Fortini sostiene che «lo specifico potere pedagogico e psicagogico dell'opera (letteraria) è dato proprio dalla sua *indirezione*, dal suo carattere metaforico, quindi dal suo non esser discorso logico-scientifico»⁶⁰.

Entrambe le forme di conoscenza, scientifica e letteraria, si rivolgono naturalmente al «reale», e questo comporta, in accordo con Cases (e contro Spitzer), che non si possa vedere nell'opera letteraria esclusivamente un prodotto della mente individuale, assoluta dell'autore⁶¹; allo stesso modo, però, non è possibile ignorare la differenza tra l'ordine conoscitivo-discorsivo e quello «conoscitivo-espressivo, sintetico (che è l'opera di poesia)»⁶². Vengono così salvaguardate sia l'autonomia dell'arte – la poesia è una forma di

56 Su questo punto cfr. il primo paragrafo di R. Gilodi, *Fortini traduttore e la cultura tedesca*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 143-156, alle pp. 143-148.

57 Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 201. Corsivi originali.

58 *Ibidem*.

59 Ivi, p. 202.

60 Fortini, *Mimesis*, cit., p. 223. Corsivi originali.

61 Questa la prosecuzione della citazione precedente: «Detto ancora più semplicemente: quel che *distingue* il discorso artistico da un altro è la sua tendenziale coerenza semantica (altra faccia della sua autosufficienza formale) ma quel che *ne fonda* il valore giace fuori di esso» (*ibidem*; corsivi originali). Cfr. anche F. Fortini, «Letteratura», in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 274-312, a p. 276: «Se invece si dice che quella attenzione è qualcosa che non solo si manifesta in determinate occorrenze ma ha come sede determinati istituti e momenti dell'esistenza sociale degli uomini, ne viene che la funzione poetico-letteraria del linguaggio non è dovuta ad una «attenzione» individuale bensì a particolari istituzioni dei rapporti sociali. Quest'ultima posizione è quella degli etnologi e degli studiosi di tipologia storica della cultura; ma anche, va da sé, della interpretazione marxista della storia dei rapporti e del carattere «sovrastrutturale» della letteratura».

62 Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 201.

discorso che conserva una propria specificità, che è «costitutivamente “altra”»⁶³ – sia la sua componente eteronoma, non solo perché il significato dell’arte sta nella sua capacità di rivelare nuove sfumature del reale, ma anche e soprattutto perché questa rappresentazione assume un valore ideologico e politico in senso lato, e reca in sé un potenziale effetto trasformativo della stessa realtà. Per questo Fortini insiste sulla «periferia» dell’opera, senza il riferimento alla quale non è possibile comprendere a fondo il suo centro. Alla fine del saggio su Spitzer, si parla non a caso di una «componente centrifuga, un “amor di perdizione” sia verso il pre o postpoetico»⁶⁴: l’arte sarebbe cioè invalutabile al netto della tensione verso ciò che la precede (il contesto in cui l’opera si forma) e che la segue (gli effetti e la potenziale azione trasformatrice della poesia su quello stesso contesto). La necessità di allargare lo sguardo oltre le scelte linguistiche dell’autore, tuttavia, non significa nemmeno che queste possano essere relegate alla categoria di orpello.

Ora, che i due discorsi, quello letterario e quello politico, siano strettamente connessi nella riflessione di Fortini è un dato condiviso; Fortini lo rivendica già in una lettera privata inviata a Vittorini nel gennaio del 1948:

L’errore di tutti i cattivi amici di «Politecnico» e di «Rinascita», l’errore nel quale tu stesso sembri talvolta cadere, è quello di credere che l’unità fra cultura e politica sia una trovata provvisoria, un matrimonio di ragione, qualcosa che va bene per il tempo di pace [...]. Per me invece è evidente che cultura e politica sono la medesima cosa, espressa con mezzi diversi⁶⁵.

Si tratta di un’unione che vale tanto a livello di critica (come si legge esplicitamente per esempio nella descrizione del critico che si trova nei *Saggi italiani*⁶⁶, come dimostra l’impostazione dei saggi sulla metrica contenuti nello stesso volume⁶⁷; come si evince dalle

63 Gilodi, *Fortini traduttore e la cultura tedesca*, cit., p. 144.

64 Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 207.

65 F. Fortini, *Che cosa è stato «il Politecnico»*, in Id., *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], Quodlibet, Macerata 2018 (a cura di S. Peluso e con un saggio di M. Marchesini), pp. 55-74, a p. 69.

66 Cfr. Id., *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in Id., *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 771-779, a p. 776: «Il critico non è colui che “legge” per gli altri. Il critico letterario potrebbe essere colui che [...] pone l’opera letteraria ed i suoi significati in rapporto con tutto quello che egli sa del pensiero; delle ideologie, delle credenze, della società [...] e con quel che egli crede e vuole, in un dichiarato confronto fra il messaggio letterario e gli altri messaggi che lui critico attraversano e visitano, in una pubblica recognizione dei piani diversi e contraddittori, ma inseparabili, della teoresi e della pratica, degli adempimenti formali della poesia e delle informi inadempienze della storia».

riflessioni metalinguistiche di articoli come *Contro il rumore*, 1969, o *Scrivere chiaro*, 1974⁶⁸) quanto a livello di produzione. Ciò che è rilevante sottolineare in questa sede è che si tratta di un'unione declinata in senso specificamente letterario, e cioè che si basa su un'operazione definibile a tutti gli effetti *stilistica*, poiché basata su un uso della lingua elaborato dall'autore per riflettere una certa presa di posizione nei confronti della realtà. Sarebbe riduttivo sostenere che secondo Fortini il contesto extra-letterario (inteso come condizioni storico-materiali di un'epoca ma anche come ideologia individuale dell'autore) esercita un condizionamento diretto sulle opere. Se così fosse, la posizione fortiniana sarebbe essenzialmente analoga a quella di critici come Salinari o Petronio, dei quali si limiterebbe a correggere la liquidazione della forma come puro vezzo dell'autore, superfluo rispetto alla dimensione contenutistica. Specularmente, la rilevanza accordata agli aspetti formali e strutturali dell'opera letteraria sarà un elemento di convergenza con lo strutturalismo, il gruppo «Tel Quel» e Barthes⁶⁹, di cui peraltro Fortini si renderà promotore in Italia. E anche rispetto a queste esperienze e figure, tuttavia, si può individuare una differenza decisiva, poiché non viene mai messo in discussione il significato etico-politico del lavoro sulla forma. In altre parole, Fortini concepisce dialetticamente il rapporto tra

67 Si tratta dei saggi *Metrica e libertà*, *Verso libero e metrica nuova* e *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, tutti raccolti nei *Saggi italiani* (cit., pp. 783-798; 799-808; 809-817), una parte della critica di Fortini non particolarmente approfondita. Luperini stesso si rimprovera di non averne trattato nei saggi raccolti nel 1985 (cfr. R. Luperini, *La critica secondo Fortini*, in *Fortini '17*. Atti del convegno di studi di Padova, 11-12 dicembre 2017, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 159-165, a p. 159). Stefano Dal Bianco definisce i saggi sulla metrica «sconvolgenti» per una questione di datazione (S. Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 39-43, a p. 41). Va detto che gli interventi di Fortini risalgono al 1957-58: il dibattito sulla critica stilistica si era aperto già da qualche anno; la nota tuttavia testimonia del ruolo di precursore giocato da Fortini nell'apertura a ricerche sulla forma letteraria. Alcune considerazioni si trovano in S. Ghidinelli, *Norma, orma, forma. La metrica per Fortini*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta e E. Esposito, Ledizioni, Milano 2018, pp. 105-120.

68 I due interventi sono contenuti in F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, alle pp. 78-90 e 125-131.

69 Cfr. R. Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., pp. 185-194, a p. 190: «Fortini si allinea all'incipiente strutturalismo del Barthes di "Tel Quel", che sta acquistando grande prestigio e di cui Fortini è promotore editoriale presso Einaudi. Ma l'allineamento-alleanza con Barthes non significa un appiattimento sulle sue posizioni. A differenza di Barthes e dei *nouveaux romanciers* Fortini infatti salda la scrittura letteraria al discorso etico-politico»; cfr. anche C. Fenoglio, *I Nuovi saggi italiani: poesia giustizia verità*, in *Fortini '17*, cit., pp. 201-218, a p. 203.

testo e contesto storico-materiale, immaginando uno spazio sotteso alla forma, ma dalla forma espresso, che è il frutto di questo rapporto: lo stile, appunto.

La lettura che Fortini dà di Spitzer è emblematica della direzione che segue in questi anni la discussione sullo stile e sulla stilistica, e cioè, anche in virtù di una possibile mediazione con una prospettiva più strettamente sociologica, della crescente attenzione che verrà riservata alla dialettica tra forma e contesto storico-culturale. Fortini ricorre alla categoria di stile, per esempio, quando parla del ruolo e degli strumenti a disposizione di un intellettuale (e in particolare del letterato) comunista che si trova a confrontarsi con il mondo neocapitalista: la costruzione del discorso letterario può secondo Fortini rispecchiare ed essere sostanzialmente omologa alle tensioni che si vanno delineando nello spazio sociale, facendone emergere sfumature inedite e soprattutto potenzialmente contestandolo e mettendolo in discussione⁷⁰. Ciò che differenzia l'argomentazione di Fortini rispetto a quelle di marxisti più ortodossi è che l'anello di congiunzione tra letterario ed extra-letterario è trovato precisamente nell'elaborazione stilistica, più che su scelte contenutistiche che tematizzano esplicitamente le tensioni del contesto storico-sociale o sulla possibilità di uno scioglimento del discorso narrativo in ottica ideale. Il punto è in fondo lo stesso che era stato proposto, due anni prima, nel celebre *Astuti come colombe*:

Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi⁷¹.

Viene dunque messa in discussione l'antinomia forma-contenuto, ma anche quella di testo e contesto extra-letterario, con il conseguente superamento non della critica stilistica né della critica sociologica, ma delle pretese di assolutezza di entrambe (dove i due

70 F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 130-186, p. 184; corsivi originali: «Se è vero che l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo, allora è possibile, seppure con ogni prudenza, suggerire una intenzione o una dedica a coloro che ci sono più vicini e che intendono scrivere: si cerchi di formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un «corpo» sociale umano che per via rivoluzionaria muova verso una propria «forma»» (corsivi originali).

71 F. Fortini, *Astuti come colombe*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 44-68, a p. 67.

approcci sono da intendere in senso lato, non solo come modi di fare critica letteraria, ma anche di concepire l'opera e la sua genesi)⁷².

Quella di Fortini è una lettura di Spitzer e del dibattito sulla stilistica che echeggia e viene condivisa da altre esperienze e protagonisti di questo passaggio culturale, accomunati dalla volontà di trovare nuove forme in cui declinare il nesso letteratura-impegno. L'estetica di Galvano della Volpe presenta diversi punti in comune con la riflessione critica fortiniana. Nella sua *Critica del gusto* della Volpe si pone come obiettivo l'elaborazione di un'estetica materialistica che non metta da parte la componente razionale e tecnica dell'arte. Si tratta a tutti gli effetti di un tentativo di sintesi tra la critica sociologica e suggestioni provenienti da altre correnti di studio (stilistica, linguistica saussuriana e hjelmsleviana, *New Criticism*), una sintesi che fonda il riconoscimento della dimensione storico-sociale dell'arte proprio sulla mediazione operata dalle componenti linguistiche del discorso letterario.

Al metodo «contenutistico-sociologico-politico» della Volpe riconosce il merito di aver riscoperto il problema del contenuto, nonché di aver ridato concretezza all'indagine letteraria «contro il formalismo dell'«arte per l'arte»»⁷³ e all'astrattezza che caratterizzano ricerche estetiche di stampo crociano⁷⁴. Ma al crocianosimo la critica marxista è legata da una paradossale coincidenza, che emerge con evidenza nella comune reazione di fronte alla stilistica: in entrambi i casi, lo scetticismo dimostrato verso la disciplina dipende dalla resistenza a riconoscere la specificità, che è soprattutto tecnica, del fatto letterario. Una resistenza a cui la stilistica, in questo senso felice eccezione nel panorama critico dell'epoca, provava a porre rimedio. Secondo della Volpe, l'eccesso crociano di una concezione mistica e puramente intuitiva dell'opera sarebbe stato sostituito in ambito marxista da un altro estremo, pur di segno opposto, per cui il testo viene ridotto a mera sovrastruttura, interpretabile semplicemente in funzione di dati storici e sociologici⁷⁵.

72 Cfr. R. Luperini, *Su Fortini saggista e teorico della letteratura*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Piero Manni, Lecce 2007, pp. 89-97, a p. 94: «Nei confronti dell'approccio sociologico si rinnova in realtà la diffidenza fortiniana nei confronti dello scientismo e comunque di qualunque attribuzione d'onnipotenza ai dati di fatto oggettivi, siano essi di natura tecnico-formale (testuali) o [...] di natura sociale (extratestuali): di nuovo gli opposti – questa volta, il formalismo e il sociologismo – possono colludere».

73 Della Volpe, *Critica del gusto*, cit., p. 124.

74 Sui rapporti tra della Volpe e Croce cfr. L. De Castris, *Croce, Lukács, della Volpe. Estetica ed egemonia nella cultura del Novecento*, De Donato, Bari 1978, in particolare p. 200 e sgg; R. Bufalo, *Galvano della Volpe e l'estetica di Benedetto Croce*, «Bollettino Filosofico», 28 (2013), pp. 22-47.

75 Cfr. su questi aspetti (ma anche per la ricca e aggiornata bibliografia) P. Bianchi, *Valori estetici e metodologia della lettura in Critica del gusto di Galvano della Volpe*, «Materialismo Storico», 1, VI

La lotta dell'avolpiana si svolge quindi su due fronti: da un lato riguarda la necessità di correggere il rischio di formalismo in cui sarebbero incappate alcune indagini stilistiche, che sottovaluterebbero il legame lingua-pensiero; dall'altro si confronta con gli eccessi del contenutismo e la «partitività» dell'arte verso cui è orientata la critica marxista ortodossa. della Volpe non può certo condividere gli «sforzi dello Spitzer di collegare tratti linguistici generici a *étimi "spirituali" poetici*», e denuncia il rischio del «*formalismo storicistico o filologico*»⁷⁶ che riscontra in certe indagini di Spitzer e Contini, nelle quali la storicità linguistica del testo letterario sarebbe stata considerata astrattamente, senza essere messa in relazione con la storicità complessiva dell'organismo poetico (e in questo caso il punto dell'argomentazione è lo stesso della polemica antiidealistica). D'altro canto, contenutismo e partitività presentano a loro volta dei limiti, riassunti come trascuranza dell'«apprezzamento dei valori estetici dell'opera in esame»⁷⁷ a favore di una valutazione, anche in termini morali, delle idee presenti nel testo. In questo caso della Volpe deve dare ragione a Contini, riprendendo le sue già citate battute nello scambio epistolare con Petronio: il dato testuale, e quindi l'analisi tecnica della costruzione del discorso letterario, non può non interessare il critico materialista⁷⁸. Su analoghe basi si fondano le obiezioni rivolte ad Auerbach, che pure era riuscito a sfuggire dall'accusa di astrattezza di cui si diceva sopra: il rischio in questo caso, vista la continua mescolanza tra dato storiografico e dato poetico, è quello di cadere «dalla padella del formalismo stilistico o retorico nella brace di un contenutismo storicistico e moralistico»⁷⁹. L'obiezione ricorda da vicino quella di Fortini nel saggio su *Mimesis*, così come la sua polemica contro l'eteronomia assoluta sostenuta da Cases.

Un altro punto in comune tra l'estetica di della Volpe e la riflessione di Fortini è la distinzione tra discorso scientifico e discorso letterario. Ora, Fortini si dice convinto dell'impossibilità della critica di esaurire i significati dell'arte; parzialmente diversa la posizione di della Volpe (ma la sua proposta di parafrasi critica, in grado di trasporre 'senza

(2019), pp. 135-164, in particolare p. 139 e 154.

76 Della Volpe, *Critica del gusto*, cit., pp. 127-128. Corsivi originali.

77 Ivi, p. 124.

78 Della Volpe, *Critica stilistica e critica sociologica*, cit., p. 183.

79 Id., *Critica del gusto*, cit., p. 128.

resti' il testo letterario rimane uno dei punti più controversi della sua estetica⁸⁰). Comune ai due è in ogni caso la distinzione tra il carattere polisemico del simbolo letterario e l'univocità del simbolo scientifico⁸¹: discorso scientifico e discorso letterario si differenziano innanzitutto per le modalità espressive, che meritano dunque di essere studiate direttamente. In altre parole, ed è ciò che conta per il nostro discorso, entrambi gli intellettuali sono disposti a riconoscere una specificità del discorso letterario che è innanzitutto razionale e tecnica, oltre che strettamente connessa, proprio in virtù della mediazione della lingua, al contesto extra-letterario. Ancora: non solo la lingua garantisce l'appartenenza al pensiero dell'opera letteraria, ma la sua elaborazione in stile costituisce la peculiarità che distingue il discorso letterario da quello scientifico e da altre forme di discorso razionale in virtù dell'acquisto di un surplus di significato. Un significato che può essere estetico, storico-letterario, editoriale, ma anche potenzialmente ideologico. D'altronde, lo ricorda della Volpe, di quella «“trascuranza” del “lato formale”» parlava già Engels nel 1893. Ancora una volta insieme a Fortini, della Volpe non mette mai in dubbio il significato gnoseologico e anche ideologico dell'opera letteraria: per esempio, accomuna il realismo di Balzac e di Tolstoj non tanto per le soluzioni letterarie adottate, ma per il potenziale impatto delle loro opere sul contesto extra-letterario, individuando come fine del realismo quello «di conoscere meglio (anche per questa via, artistica e non scientifica) la realtà», un obiettivo «che è pur indispensabile per l'azione stessa»⁸².

Riconoscere che il discorso letterario ha delle specificità, anche tecniche, che lo differenziano per esempio da quello scientifico e che non permettono di ridurlo a un mero rispecchiamento uno a uno della realtà non significa insomma dismetterne né il potenziale conoscitivo, né quello trasformativo della realtà. Mediata dalla formazione materialista del filosofo e dalla temperie storico-culturale in cui è immerso, il dibattito in corso sulla stilistica contribuisce in modo decisivo a far riemergere questo valore. Si supera così il pregiudizio di matrice lukácsiana secondo cui il realismo coinciderebbe con la realtà

80 Cfr. R. Simone, *Parafrasi critica e traducibilità della poesia nell'estetica di Galvano della Volpe* e F. Calvo, *Il problema del significato nella Critica del gusto di Galvano della Volpe*, entrambi raccolti nel «Giornale critico della filosofia italiana», 4 (1974), pp. 258-273 e pp. 568-583. Cfr. anche J. Fraser, *Il pensiero di Galvano della Volpe*, Liguori, Napoli 1979, p. 228 e sgg. e M. Modica, *L'estetica di Galvano della Volpe. Marxismo, linguistica e teoria della letteratura*, Officina, Roma 1978, p. 68 e sgg.

81 Della Volpe, *Critica del gusto*, cit., p. 114.

82 Della Volpe, *Marxismo e critica letteraria*, cit., p. 18. Cfr. anche Id., *Critica del gusto*, cit., pp. 157-159.

ontologica, extra-letteraria, nella consapevolezza che il contenuto del discorso è «la rappresentazione tecnico-semantica»⁸³ del reale, e non il reale stesso, senza per questo negare un certo grado di intersezione tra i due piani e l'ammissibilità che si crei un rapporto dialettico tra di essi. Della Volpe ha il merito innegabile di riportare al centro dell'estetica la questione del «valore di verità e della "serietà" dell'esperienza estetica»⁸⁴, non rinnegando la componente storico-materiale del discorso letterario, ma senza per questo metterne in secondo piano l'aspetto tecnico e dimostrando l'opportunità (e la mancanza) di una teoria estetica forte nelle file del marxismo.

Suggerimenti affini alle argomentazioni di Fortini e della Volpe giungono infine da Pier Paolo Pasolini, che offre una personale interpretazione della stilistica spitzeriana, riletta ancora una volta secondo una prospettiva ideologicamente più orientata. «Officina» è senz'altro l'ambiente in cui, anche per il forte ascendente esercitato da Gianfranco Contini (verso cui Pasolini dimostra una vera e propria devozione⁸⁵), si discute maggiormente di stilistica. La rivista attraversa le polemiche contro il novecentismo e il neorealismo, e traghetta la discussione e la produzione letterarie verso una stagione di «sperimentalismo globale»⁸⁶, che lega la fondazione di una *nuova* letteratura a quella di un *nuovo* impegno. Lo stimolo proveniente dalla stilistica a rivalutare la specificità del discorso letterario si accompagna, nell'esperienza di «Officina», alla militanza politico-culturale. La personale soluzione di Pasolini, che dà l'imprinting al progetto, mescola «audacemente la stilistica in versione continiana con la sociologia di Gramsci (meno decisivi ma evidenti gli apporti di Auerbach)»⁸⁷. Se ovvia è la natura dell'influenza di Gramsci, la fedeltà a Contini, oltre che

83 Fraser, *Il pensiero di Galvano della Volpe*, cit., p. 233.

84 Modica, *Estetica e semiotica nella Critica del gusto*, cit., p.175

85 Lettera a Contini del 5 febbraio 1947, in P. P. Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, pp. 285-286, a p. 285. Per una analisi del carteggio cfr. F. Zabagli, *Contini e Pasolini*, in *Gianfranco Contini 1912-2012*, cit., pp. 177-193.

86 C. Verbaro, *Il dibattito delle poetiche*, in Luti, Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, cit., pp. 49-114, a p. 65. Sul significato ideologico dello sperimentalismo pasoliniano cfr. F. Vighi, *Lo sperimentalismo di Pasolini: impegno come esistenz*, «The Italianist», vol. 20/1 (2000), pp. 229-252.

87 C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia*. Introduzione a P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. XI- XLVI, a p. XXI. Cfr. anche P. V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, «Revue des Études Italiennes», 27/II-III (1981), pp. 140-185; G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, p. 220 e sgg. È Pasolini stesso ad affermare in un'intervista: «Considero [...] due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci» (E. F. Accrocca, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, «La fiera letteraria», 30 giugno 1957, pp. 1-2, p. 2). Su Pasolini e Auerbach cfr. C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana "Mimesis" di Pasolini*, S.

nell'interesse per la letteratura dialettale, è evidente per esempio nel saggio su Pascoli e soprattutto nell'assunzione delle categorie di plurilinguismo e monolinguisimo⁸⁸. Già per Contini queste categorie possono essere definite a tutti gli effetti stilistiche, per il loro significato che travalica i limiti del testo e si associa anche a una certa posizione dell'autore nei confronti della realtà; va però notato che in Pasolini la sfumatura politico-ideologica viene ulteriormente radicalizzata. In uno dei due saggi dedicati a Gadda in *Passione e ideologia* si legge: «Mentre il petrarchismo linguistico si perpetuava nelle scuole, nelle accademie, privilegio delle classi conservatrici e dominanti, il dantismo linguistico lussureggiava nella vita letteraria militante, s'imbeveva di risorgimento, di liberalismo, di socialismo»⁸⁹. Un significato esplicitamente politico, quindi, ma veicolato attraverso mezzi specificamente letterari, e in particolare attraverso una manipolazione particolarmente espressiva della lingua: che è precisamente l'obiettivo di «Officina», secondo il presupposto che «la rivoluzione in letteratura si compie attraverso il linguaggio (o meglio, si diceva in "Officina" dopo la fresca lettura di Spitzer, lo stile)»⁹⁰.

Pasolini non considera Spitzer un filosofo; non ne apprezza particolarmente il pensiero critico, né si esime dal condannare la matrice idealistica delle sue ricerche. In Spitzer Pasolini vede soprattutto un tecnico, la cui attrezzatura metodologica, però, può rivelarsi ancora utile anche a «chi sia fuori – o voglia andar fuori – da quel mondo

De Laude, *Pasolini lettore di "Mimesis"*, L. Gasparotto, A. Panicali, *Conversazione su Auerbach e Pasolini*, tutti raccolti in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, cit., alle pp. 445-466, 467-481, 483-508; e A. Cadoni, *Pasolini e Auerbach*, «Studi pasoliniani», 5 (2011), pp. 79-94.

88 Cfr. almeno Pier Paolo Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in Id., *Passione e ideologia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 713-857, a p. 716.

89 P. P. Pasolini, *Gadda*, in Id., *Passione e ideologia*, cit., pp. 1049-1061, a p. 1050.

90 Cfr. A. Romanò, *Tre lustri dopo*, in Ferretti, «Officina»: *cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., pp. 474-476, a p. 474. La citazione tra l'altro continua con un riferimento proprio a Gadda: «Alcune pagine di *Eros e Priapo* o addirittura una semplice cartolina postale di Gadda valevano, in proposito, più dell'intero repertorio di realismo socialista».

decadentistico dentro il quale Spitzer ha operato»⁹¹. Si veda ancora un passaggio dalla *Nota su Spitzer* del 1959:

Quello che conta è [...] l'invenzione ch'egli ha fatto, o che ha reso attuale, dandone la coscienza piena, della possibilità di una descrizione che non sia da una parte solo linguistica e dall'altra solo estetica. La descrizione stilistica è ora un dato che non si può ignorare: invece che criticarlo o chiedergli più di quanto egli ci possa dare, io credo che il comportamento più saggio sia quello di assimilarlo, di appropriarsi della sua tecnica e della sua terminologia⁹².

È proprio in questo senso, che, alla fine di un'intervista dell'anno successivo, Pasolini può pronunciare questa dichiarazione provocatoria, che vale la pena riportare per intero:

Ma esiste una critica stilistica italiana? Non mi risulta. [...]

Di critica-stilistica non si può parlare nemmeno a proposito della rivista «Officina», che è certamente quella su cui il nome di Spitzer è ricorso più spesso, poiché io e gli altri redattori della rivista, pur accettando la *Stilkritik* [...] eravamo in polemica col suo agnosticismo ideologico, con la sostanziale accettazione del pensiero prodotto dalla borghesia, sia pure dalla migliore borghesia. E il metodo di Spitzer era per noi solo uno splendido mezzo tecnico con cui integrare una critica di tipo marxista⁹³.

Pasolini nega quindi che «Officina» si possa collocare nel solco della stilistica spitzeriana: il che conferma, come si è cercato di dimostrare in queste pagine, che se di una stilistica italiana si può parlare, questa deve essere riconosciuta come post-spitzeriana; in secondo luogo, Pasolini ribadisce la propria fedeltà a un impianto ideologico marxista,

91 P. P. Pasolini, *Nota su Spitzer* (originariamente uscita su «Palatina», 10, aprile-giugno 1959), ora in Id., *Altri saggi della maturità*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol II, pp. 2230-2233, a p. 2232. Le stesse posizioni vengono espresse l'anno successivo, in un'intervista pubblicata poco dopo la morte di Spitzer (P. P. Pasolini, *Il metodo critico di Leo Spitzer offre analisi nuove*, «Espresso mese», I, 6 (ottobre 1960), ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio introduttivo di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999, pp. 1556-1559, a p. 1557: «A dire il vero di «pensiero», a proposito di Spitzer, non è il caso di parlare. Egli non è un pensatore, un filosofo. In quanto tale egli si dichiara agnostico, rivendica la pura autonomia della tecnica»; p. 1558: «Io penso che dall'analisi e dalla terminologia di Spitzer non si possa più, da ora in poi, prescindere: sono strumenti tecnici ormai necessari e quasi ovvî e normali per chi voglia spiare il testo nei suoi momenti più significativi, tipici e sfuggenti». Ancora, in un dibattito organizzato dal Circolo del Cinema ad Alessandria nel 1964, Pasolini torna su Spitzer e dichiara: «i critici stilistici erano di origine idealistica quindi non hanno molto a che fare con me, in fondo, però il loro metodo è fondamentalmente giusto, secondo me» (P. P. Pasolini, *Una discussione del '64*, in Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 748-785, alle pp. 756-757).

92 Pasolini, *Nota su Spitzer*, cit., p. 2232.

93 Pasolini, *Il metodo critico di Leo Spitzer offre analisi nuove*, cit., p. 1559.

considerandolo comunque come del tutto compatibile, anzi felicemente integrabile, proprio con una prospettiva stilistica. Se il problema della stilistica di Spitzer è l'«agnosticismo ideologico», quello della critica marxista è l'incapacità di «definire, nella specie, il momento individuale di un'opera d'arte (mentre è del tutto soddisfacente nel definirla genericamente), mancando essa degli strumenti per una lettura che, dell'irrazionalità coagulata in stile, faccia oggetto effabile, o almeno terminologicamente definibile»⁹⁴. Molto proficuo, dunque, l'incontro tra le due prospettive, che rendono la figura di Pasolini e il progetto di «Officina» tanto eterodossi rispetto al marxismo quanto verso la *Stilkritik* originaria, ma comunque strettamente legati a entrambi. Non a caso, Pasolini ironizza in diversi punti sull'abbaglio preso dai critici marxisti con le loro obiezioni alla stilistica. Sempre nella *Nota su Spitzer* si legge: «L'intuizionismo è alla base della sua operazione critica: ed è soprattutto qui che i miei amici marxisti polemizzano con la *Stylcritic* [sic]. Ma io credo che sbagliano»⁹⁵; ancora, ne *La reazione stilistica* il commento è specificamente su Carlo Salinari: «Salinari rifiuta Spitzer, aprioristicamente. Ma fa male». Perché «l'unica terminologia capace di allineare nel laboratorio i sintagmi ritagliati nel loro vero valore [...] è quella della critica stilistica»⁹⁶. In altre parole, la metodologia della stilistica offre a Pasolini un fondamento teorico per rivendicare la rilevanza della specificità, anche tecnica, del discorso letterario, e gli dà occasione di distanziarsi dalle pressioni della politica culturale di partito; dall'altra parte, corregge e integra la stilistica con una prospettiva politicamente e ideologicamente più orientata.

Il ruolo di spartiacque giocato da «Officina» è un dato oggi unanimemente acquisito dalla critica: con il suo tentativo di conciliazione tra un proposito etico-ideologico e il mantenimento di una forte attenzione all'elaborazione formale, in direzione tendenzialmente plurilinguistica, apre le porte della stagione successiva, in un certo senso preparando il terreno anche per l'antagonista Neoavanguardia⁹⁷. Perfino alcuni partecipanti

94 P. P. Pasolini, *La reazione stilistica*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2290-2297, a p. 2296.

95 Pasolini, *Nota su Spitzer*, cit., p. 2231.

96 Pasolini, *La reazione stilistica*, cit., p. 2297.

97 Sull'eredità officinesca cfr. almeno Verbaro, *Il dibattito delle poetiche*, cit.; Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 227 e sgg.; F. Billiani, *Officina: experiments in engaging with the arts*, «Modern Italy», vol. 21, n.2 (2016), pp. 199-214; T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», XV/1 (2020), pp. 105-147. Per i legami con l'esperienza della Neoavanguardia cfr. G. C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in Ferretti, «Officina»: *cultura, letteratura e*

al Gruppo 63 sembrano, pur con strumenti spesso più dirompenti degli autori che si rifanno esplicitamente alla rivista, raccogliere la lezione officinesca vestendo la propria sperimentazione di propositi in senso lato politici. È per la prima volta proprio in «Officina» che, pur con tutte le criticità che caratterizzano la storia della rivista, si individua un nodo di ricerca letteraria che si rivelerà particolarmente proficuo per la svolta sperimentale di metà Novecento.

politica negli anni cinquanta, cit., pp. 3-123, alle pp. 113-118; Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, cit., p. 27 e sgg.; impietoso il commento di Leonetti: «la successiva «avanguardia letteraria» è una prosecuzione (con sofferenza di Pasolini) della sua stessa scelta, attraverso rinuncia alla elaborazione di contenuti nelle forme» (F. Leonetti, *Sulla vecchia «Officina», nel '73*, in Ferretti, *«Officina»: cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., pp. 468-471, alle pp. 469-470).

PARTE SECONDA. Stile e ideologia: Calvino e il nuovo romanzo italiano

1. Parallelamente al dibattito: stile, romanzo, impegno

1.1 Il punto del discorso: formalismo e realismo

Considerati i protagonisti e gli ambienti coinvolti, è legittimo ipotizzare che il dibattito sullo stile e sulla stilistica di cui si sono qui ricostruiti alcuni snodi fondamentali – e in particolare quel tentativo di mediazione tra la rivalutazione delle specificità tecnico-formali dell’opera letteraria e il mantenimento di una salda prospettiva storico-sociologica che si ha in alcuni autori ed esperienze politicamente schierati – abbia un preciso parallelo sul piano della produzione letteraria; in altre parole che possa essere considerato uno dei fattori determinanti dell’atmosfera culturale nell’ambito della quale si articola il processo di rifondazione del romanzo italiano tra la fine degli anni Cinquanta e, più decisamente, l’inizio del decennio successivo.

Se per una parentesi temporale – grossomodo coincidente con la prima metà degli anni Cinquanta – riemerge, almeno a livello teorico, un progetto di romanzo in grado non solo di continuare quell’opera di scavo e rappresentazione della vera condizione della società italiana iniziato in ambito neorealista ma anche di esprimere – e auspicabilmente promuovere – l’ideale avanzata di quella società verso il socialismo (un obiettivo che si sarebbe dovuto riflettere anche sull’andamento e le modalità del racconto, con la conseguente promozione del ritorno a un’architettura romanzesca forte e totalizzante), nella seconda metà del decennio la situazione muta drasticamente. La progressiva insofferenza che matura nei confronti della politica di partito – sì per un fisiologico esaurimento della spinta ideologica della Ricostruzione, fino al trauma del 1956, ma non da ultimo proprio per le derive prescrittive e le ingerenze nella sfera culturale e letteraria – e il confronto con una realtà che appare profondamente mutata dal consolidamento di un sistema sociale neocapitalistico trovano un chiaro corrispettivo nel panorama letterario e in particolare narrativo in una costellazione di ‘nuovi romanzi’ variamente inquadrabili come

sperimentali: accanto alla pubblicazione in volume del *Pasticciaccio* (1957) e della *Cognizione* (1963) di Gadda, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta, escono, tra gli altri *La speculazione edilizia* (1957), *Il calzolaio di Vigevano* (1959), *Ferito a morte* (1961), *Memoriale*, *La vita agra* (1962), *La giornata d'uno scrutatore*, *La ferita dell'aprile*, *Fratelli d'Italia*, *Capriccio italiano*, *Lessico familiare*, *Libera nos a Malo* (tutti pubblicati nell'*annus mirabilis* del 1963), *Registrazione di eventi*, *L'incompleto*, *Hilarotragoedia*, *Il male oscuro* (1964), *Il padrone* (1965). Nuovi romanzi che contendono l'egemonia del campo letterario a quei «romanzi medi», orientati alla trama e alla leggibilità, che raggiungono negli stessi anni un eccezionale successo editoriale¹, e che soprattutto sembrano segnare il definitivo superamento di un'idea di romanzo realistico strettamente funzionalizzato in termini politici, teso a illuminare «la direzione principale dell'evoluzione umana nelle sue leggi» e a distinguere dietro «il crollo di un mondo, il collasso d'una civiltà [...] il travaglio di un nuovo mondo che sta per nascere»². Se già *Metello* è oggetto di controversia (note le critiche di Muscetta e Cases³), non possono stupire in questo quadro lo scetticismo e le accuse di formalismo, di debolezza ideologica e di distanza dalla realtà con cui vengono accolte da parte della critica politicamente schierata alcune prove letterarie pubblicate a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta; prevedibilmente, le accuse si fanno più accese in particolare attorno alla nascita della Neoavanguardia, l'esperienza che incarna nelle forme più violente la svolta sperimentale di metà Novecento e il cui progetto è sostanzialmente tacciato di un irreparabile scollamento dalla realtà in favore di un impegno «essenzialmente linguistico e stilistico»⁴ (anche se per trovare accuse al Gruppo 63 non occorre guardare a critici organici alla politica culturale di partito, come dimostrano i casi di Pasolini e Fortini⁵).

1 Cfr. Ferretti, *Il best seller all'italiana*, cit. (par. *Le cifre di un decennio*, *Vecchi e nuovi sauri*, alle pp. 26-39, e 85-92; Cadioli, *L'industria del romanzo*, cit., in particolare i capitoli *Una narrativa da centomila copie*, *I nuovi best-seller*, *La ricerca di un mercato di massa* (pp. 66-118).

2 G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950, p. 10.

3 Cfr. C. Muscetta, *'Metello' e la crisi del neorealismo*, «Società» (agosto 1955), ora in Id., *Realismo, norealismo, contorealismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 107-141, e C. Cases, *Opinioni su Metello*, «Società» (dicembre 1955), ora in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 70-87.

4 C. Salinari, *La crisi del realismo*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 183-204, a p. 200.

5 Cfr. almeno P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia* [1966], in Id., *Empirismo eretico*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 1245-1640; il saggio si trova alle pp. 1400-1429; e F. Fortini, *Due avanguardie*, in Id. *Verifica dei poteri*, cit., pp. 77-92.

Per storicizzare la questione e dunque inquadrare correttamente il campo, letterario e ideologico, in cui si inseriscono le varie declinazioni del nuovo romanzo sperimentale italiano, è esemplare la lettura del saggio di Carlo Salinari – il titolo è parlante: *La crisi del realismo* – da cui è tratto il giudizio sulla Neoavanguardia citato poco sopra. Sebbene Salinari, rispetto agli interventi che escono a ridosso dell'arrivo della stilistica in Italia, si dimostri nel 1967 più aperto a riconoscere la legittimità e addirittura il potenziale ideologico di un lavoro (sia creativo che interpretativo) sul piano formale e linguistico, non cambia la sua convinzione che le declinazioni sperimentali di romanzo praticate ormai da una decina d'anni non siano da ricondurre a quell'«ipotesi realistica»⁶ in cui ancora alla fine degli anni Sessanta si spera che possa evolvere l'esperienza del neorealismo postbellico. Segni di una 'crisi' del realismo sono ritrovati da Salinari, tra gli altri, nei romanzi romani di Pasolini⁷, negli *Antenati* e nelle *Cosmicomiche* di Calvino⁸, in *Memoriale* di Volponi⁹, nell'*Attenzione* di Moravia¹⁰. In queste opere Salinari riconosce di volta in volta i sintomi dei mali che affliggono i romanzieri italiani coevi, e cioè il «rifiuto della società industriale come tale, il venir meno di una prospettiva socialista, la espansione abnorme dei temi dell'alienazione, dell'incomunicabilità, delle nevrosi, della reificazione dell'uomo, della solitudine e della disperazione e, insieme, una sorta di proustismo di ritorno, alimentato dal culto di Pavese, di ripiegamento nella memoria, di nostalgia di esperienze irripetibili, di fuga dalla realtà»¹¹. Ci troviamo davanti a un cortocircuito

6 Salinari, *La crisi del realismo*, cit., p. 203.

7 «Troppo evidente è il progresso che Pasolini narratore ha compiuto [...] soprattutto sul terreno che è decisivo per uno scrittore: quello del linguaggio e della capacità di articolare il racconto. Sul terreno ideologico, però (che non è meno decisivo), l'incontro fra Pasolini e il sottoproletariato romano lo ha portato a quella feticizzazione della *spontaneità*, della *vitalità* della *natura* [...] che [...] ha anche tenuto la porta aperta al ritorno di numerose suggestioni decadenti» (C. Salinari, *Ancora su Pasolini*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, cit., pp. 371-384, alle pp. 378-379; corsivi originali).

8 Segno di un «illanguidimento» di un impegno morale e ideale che Salinari scorge nella produzione resistenziale di Calvino (*Calvino tra fiaba e realtà*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, cit., pp. 337-346, a p. 346).

9 Salinari, *La crisi del realismo*, cit., p. 188: «Il mito decadente dell'«idiotia» torna ad affacciarsi tra le sovrastrutture della società capitalistica. E può darci, senza subbio, pagine assai riuscite. Ma può bastare a comprendere il mondo in cui viviamo?»

10 *L'attenzione* viene definita «un minestrone di sesso, invenzioni romanzesche, psicologie assurde, ambienti equivoci, e concetti filosofici maldigeriti. Viene il sospetto che Moravia, ritenendo ormai vecchia la sua vena tradizionale, abbia voluto aggiornarsi mettendosi al passo con la nuova avanguardia» (C. Salinari, *L'ultimo Moravia*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, cit., pp. 309-314, alle pp. 312-313).

11 Salinari, *La crisi del realismo*, cit., p. 189.

apparentemente insolubile, dal momento che le opere trattate non sono considerate realistiche perché vi si individua una debolezza ideologica di fondo, e, specularmente, in quanto non realistiche non possono, secondo Salinari, raggiungere l'obiettivo di «far presa sulla realtà, conoscerla e di trasformarla»¹². Il ragionamento del critico si fonda, e implicitamente promuove, una certa concezione di realismo (intesa in senso lukácsiano come aspirazione alla rappresentazione, tendenza universalizzante e tensione ideale) come di una forma essenzialmente più trasparente e in comunicazione più diretta rispetto all'extra-testo (e dunque come via se non unica almeno privilegiata per il romanzo), piuttosto che come uno dei vari codici di rappresentazione disponibili all'autore, indipendentemente dalla carica ideologico-politica che questi vuole attribuire al testo o che ne risulta indirettamente. Si fissa quindi una sostanziale equivalenza tra il realismo così concepito e la dimensione dell'impegno ideologico. Contestualmente, e più significativamente per questo lavoro, ancora in un'argomentazione risalente al 1967 non sembra affatto superata la diffidenza nei confronti di un filtro letterario per così dire più opaco, tanto che seguendo il ragionamento di Salinari l'accusa di formalismo risulta del tutto pertinente (le ragioni di tale diffidenza possono essere molteplici: ancora il forte imprinting del modello lukácsiano, ma anche il secolare sospetto per il potere mistificante del linguaggio, la concezione sovrastrutturale dell'arte nell'ambito del materialismo storico, o ancora per finalità per così dire strategiche, come resistenza alle crescenti pressioni dello strutturalismo). In effetti, anche quando si fa riferimento alla legittimità di altri «problemi anche importantissimi», come «quelli della struttura del romanzo, della tecnica narrativa, della lingua, della possibilità del romanzo storico, del romanzo saggio, e così via», la loro rilevanza è subito ridimensionata rispetto alla primaria questione dell'ideologia, in quanto «l'elemento decisivo e discriminante è sempre dato dall'asse ideologico intorno a cui si muove l'opera»¹³. Un asse ideologico che però per le conclusioni a cui giunge implicitamente il saggio, ed è questo il punto centrale per il nostro discorso, non può essere sostenuto da forme letterarie che si allontanino da un preciso modello di narrativa realistica.

Ora, si deve necessariamente concordare con Salinari quando prende atto e mette in luce questo allontanamento, ossia quando denuncia l'impossibilità di ricondurre i nuovi

12 Ivi, p. 203.

13 Ivi, p. 184.

romanzi al modello ideale delineato nel saggio, cioè, per riprendere direttamente la definizione di Lukács, a un romanzo realistico che punti a ritrarre «l'uomo completo e la società completa, invece di limitarsi ad alcuni dei suoi aspetti»¹⁴. Segnali di questo distanziamento si trovano su tutti i livelli del testo: la decostruzione o comunque il ridimensionamento della centralità delle trame, che appaiono deboli e sfilacciate, e la conseguente inconcludenza dei finali; il trattamento della dimensione temporale, che – quando non direttamente paralizzata – sembra almeno priva di impatto sul tracciato esistenziale dei personaggi; questi, contestualmente, perdono in plasticità e sono dipinti come cristallizzati, incapaci di qualsiasi evoluzione. Soprattutto, viene meno la presenza nel testo di un'istanza di matrice autoriale (com'è noto, secondo Lukács primariamente affidata al narratore) che si faccia carico di fornire alcune coordinate valoriali fondamentali e di orientare così l'interpretazione. La stessa costruzione del discorso narrativo suggerisce se non un rifiuto almeno un ridimensionamento di quell'aspirazione alla totalità, con soluzioni di focalizzazione e di voce che finiscono per favorire una prospettiva soggettiva e dunque parziale – nonché spesso alterata: un dato che incrementa l'operazione di straniamento – a una visione più alta e distante, idealmente condivisa dall'autore. In questo senso, è del tutto convincente l'accostamento all'esperienza modernista di primo Novecento proposto da Tiziano Toracca¹⁵: non solo per un'affinità di contesto, in relazione alle grandi trasformazioni che la società italiana attraversa in parallelo alla Seconda rivoluzione industriale prima e al boom economico poi, ma anche perché il modello da cui i 'nuovi romanzi' si allontanano, rispettivamente a inizio e a metà Novecento, risulta in effetti del tutto accostabile (il 'vero' realismo vagheggiato da Salinari riprende, sulla scia di Lukács, i caratteri del grande romanzo (primo)ottocentesco).

È difficile dissentire da Salinari, si diceva, quando mette in luce la profonda differenza che intercorre tra il modello ideale perseguito e molti dei romanzi che escono in questo giro d'anni. Bisogna però quanto meno ridimensionare i giudizi di *antirealismo* e di

14 Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., pp. 15-16. È questa tensione alla totalità che permette all'autore di vero realismo, quasi al di là della sua volontà, di cogliere i processi della storia e dunque, in ottica marxista, il cammino verso l'affermazione del socialismo e la liberazione della società; al contrario, il concentrarsi su singole individualità o su singoli momenti oscuri impedirebbe di cogliere lo svolgersi di quel percorso.

15 Cfr. T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 211-229, e poi Id. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.

debolezza ideologica che nella sua argomentazione appaiono conseguenze naturali della constatazione di quella differenza.

Per il primo punto si richiama la possibilità di continuare a parlare di ‘realismo’ anche per il romanzo sperimentale, pur su basi diverse e in un senso più ampio rispetto a quanto fa Salinari nella sua argomentazione. A questo proposito viene in soccorso la solida tradizione critica che, a partire da Auerbach, individua una continuità tra realismo ottocentesco e svolta modernista nella resistenza di un medesimo principio rappresentativo, pur sottoposto nel Novecento a una revisione tecnico-formale¹⁶, a conferma che l’autonomia del linguaggio letterario e la tensione formale della narrativa modernista, che come abbiamo visto riemergono con decisione nel romanzo sperimentale di metà secolo, non sono da ritenere incompatibili con la categoria di realismo (la celeberrima definizione di realismo come rappresentazione seria del quotidiano, peraltro, appare del tutto applicabile anche a opere riferibili al contesto della Neoavanguardia – penso per esempio a *Capriccio italiano* o a *La figlia prodiga* –, ambito rispetto alla quale risulta tutt’oggi più resistente un’interpretazione antirealistica¹⁷). In altre parole, se è chiaro che per i romanzi sperimentali degli anni Cinquanta e Sessanta non si può parlare di realismo come adesione a una precisa poetica di riproduzione totale e ideale della realtà (così fa Salinari), d’altra parte bisogna rintracciare anche in questi la resistenza di una forte tensione alla rappresentazione del mondo extra-letterario. Toracca individua tra l’altro uno specifico tratto della narrativa che definisce «neomodernista» in una marcata rilevanza della sfera pubblica e sociale¹⁸; un dato che è da mettere in relazione con il contesto socio-culturale in

16 R. Castellana, *Realismo modernista. Un’idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIX, 1 (2010), pp. 23-45. Una sintetica ma efficace panoramica delle varie tradizioni critiche sul rapporto tra realismo e modernismo, e più in generale tra realismo e sperimentalismo si trova in P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 133-154, in particolare alle pp. 133-136.

17 Per un’interpretazione realistica della Neoavanguardia cfr. almeno W. Siti, *Il realismo dell’avanguardia*, Einaudi, Torino 1975; L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d’avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007; M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Modena 2013; F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d’avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze 2013.

18 Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 60: «La discontinuità tra modernismo e neomodernismo consiste invece nell’importanza inedita che viene adesso riservata alla sfera pubblica dell’esistenza vale a dire a quell’insieme di problemi o avvenimenti che più o meno direttamente e più o meno consapevolmente riguardano tutti gli individui in quanto membri di una collettività»; pp. 82-83: «I romanzi neomodernisti ruotano in maniera esplicita o allegorica attorno alla dittatura fascista, alla Seconda guerra mondiale, alla Resistenza o al Risorgimento [...], rappresentano tensioni politiche della

cui questa narrativa viene elaborata, caratterizzato da una precisa concezione del ruolo della letteratura, e che denuncia una stretta continuità con la stagione del neorealismo e il 'ritorno al realismo' vagheggiato da Salinari, nell'ambito dei quali la realtà con cui si confrontano l'autore da un lato e i personaggi dall'altro cessa di avere un valore tendenzialmente relazionale e assurge pienamente a oggetto della rappresentazione¹⁹. Si tratta di una tensione evidente a partire dalla scelta delle ambientazioni e delle questioni poste al centro da molta narrativa di questi anni (fenomeni e conseguenze del boom economico, i processi di industrializzazione, la trasformazione dello spazio urbano, l'evolversi dei rapporti con il Pci e la necessità di un bilancio sulla vitalità degli ideali che avevano animato la Resistenza prima e la Ricostruzione poi...), ma riscontrabile anche nella caratterizzazione dei personaggi, dei quali la condizione socio-economica si presenta spesso come l'elemento identitario più definito, e ciò anche quando si dica pochissimo della loro storia o della psicologia; emblematico il caso del protagonista-narratore della *Nuvola di smog* calviniana, ma si pensi anche al maestro Mombelli di Mastronardi, ai personaggi-operai di Volponi e Parise, ai protagonisti delle trilogie di Bianciardi e di Arpino, ai protagonisti di *Conoscenza per errore* di Leonetti, a Ettore di *Registrazione di eventi* di Roversi; tutti i casi in cui l'identità dei personaggi sembra legata a doppio filo con il loro lavoro, o la loro posizione

neonata Repubblica Italiana se non veri e propri eventi politici considerati decisivi di un determinato momento storico [...], raffigurano gli effetti del boom economico e della diffusione del benessere, dell'industrializzazione e del neocapitalismo [...], oppure [...] denunciano l'omologazione consumistica». Secondo Toracca il discorso non è invece applicabile alla narrativa riferibile alla Neoavanguardia, classificata come antirealistica in virtù della rinuncia dichiarata al principio mimetico. È tuttavia necessario sfumare il discorso, e tenere conto da un lato dell'eterogeneità delle opere neoavanguardiste e dall'altro dei punti di contatto e delle sovrapposizioni tra queste e il canone neomodernista (riconosciute peraltro anche da Toracca); per esempio, l'operazione di Sanguineti in *Capriccio italiano* ha evidenti analogie con le soluzioni elaborate da Volponi in *Memoriale* o da Parise nel *Padrone*, così come *L'incompleto* di Leonetti appare evidentemente debitore verso il romanzo sanguinetiano. Andando oltre alle afferenze dei vari autori, risulta dunque difficile stabilire un confine netto o individuare un criterio scientificamente condivisibile per distinguere tra sperimentazioni realistiche e non.

19 Volendosi concedere un *a latere* storicizzante direi che, considerato il contesto e la rilevanza della dimensione pubblica e della riflessione sul ruolo dell'intellettuale, più che tracciare un legame filologicamente ricostruibile con l'esperienza modernista (che è sicuramente un punto di riferimento per le tecniche utilizzate, ma questo vale per tutto il Novecento), sarebbe proficuo ragionare in termini di continuità ed evoluzione con l'ampia stagione del neorealismo, e in particolare approfondire il legame con la narrativa prodotta durante il regime fascista e quindi in un contesto analogamente e inequivocabilmente ambiguo in termini morali (rimando ancora allo studio di M. Rossi Sebastiano, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023).

sociale o economica, secondo un rispecchiamento che talvolta rasenta il meccanicismo ma che anche rivela inequivocabilmente la matrice storico-materiale delle loro eventuali nevrosi. Anche in *Capriccio italiano* di Sanguineti, in cui i dati di contesto sembrano essere del tutto sovrastati dalle visioni oniriche irrazionali del protagonista, la condizione sociale di Edoardo, pur solo accennata e indicata implicitamente per esempio dagli spazi in cui si muovono il protagonista e la sua famiglia, si configura come un dato fondamentale per l'interpretazione del testo e certifica il legame del romanzo con la dimensione extra-letteraria. In questo senso, tra l'altro, i personaggi citati rispondono bene a quella poetica del «tipico» rivendicata da Lukács e intesa come «connessione organica e inscindibile tra l'uomo privato e l'individuo sociale, partecipe della vita pubblica»²⁰, in quanto i loro tratti psicologici sono tendenzialmente incomprensibili al netto della loro individualità sociale. Le modalità particolarmente opache con cui si dà forma a questi contenuti sono individuate come le migliori per poter dare seguito, aggiornandoli e distanziandosi dal dogmatismo della politica culturale di partito, all'imperativo alla rappresentazione del contesto extra-letterario fulcro del discorso e dell'appello al realismo di Salinari; detto altrimenti, è precisamente una tensione definibile in senso lato realista a favorire l'adozione di tecniche sperimentali, che permettano di esprimere la frammentarietà – conoscitiva, sociale e morale – nel segno della quale gli autori leggono il contesto di metà Novecento.

La rilevanza riconosciuta alla dimensione storico-sociale ci porta a ragionare sull'altro problema sollevato da Salinari, ossia la debolezza ideologica che viene imputata ai romanzi – e di riflesso agli autori – esaminati; secondo il critico sarebbero precisamente il venir meno della prospettiva socialista e la rinuncia da parte degli autori a coltivare il proprio mandato sociale a determinare la deriva «decadentista» del nuovo romanzo italiano, il cui sintomo primario è individuato precisamente nell'investimento sulla complessità formale, nell'espansione dei temi dell'alienazione e nel ripiegamento interiore. Se è chiaro che, almeno dalla metà degli anni Cinquanta, il riferimento a una prospettiva socialista, che consenta dunque di scorgere «un'evoluzione logica e coerente là dove prima non [...] appariva che una confusione cieca e caotica»²¹, non appare più un'opzione concretamente percorribile, senz'altro almeno dal punto di vista letterario, ciò non significa che molti degli

²⁰ Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 18.

²¹ Ivi, p. 10.

autori che Salinari accusa di fragilità ideologica rinuncino del tutto a una partecipazione definibile in senso lato politica. Non solo perché alla base delle soluzioni formali sperimentali praticate si ha una matrice eminentemente realistica, già dimostrata, ma soprattutto perché l'insieme delle strategie narrative adottate risponde oltre che a un principio di rappresentazione, anche a una precisa istanza di contestazione.

In modo sostanzialmente parallelo a quanto avviene sul piano del dibattito critico-teorico, diversi protagonisti della nuova stagione letteraria insistono sulla proficuità di fissare un'interdipendenza tra la sperimentazione linguistica, strutturale e formale, e il mantenimento di una tensione politica. Prevedibilmente, una delle voci più cristalline è quella di Pier Paolo Pasolini, che in diverse occasioni torna sulla tensione politica del proprio sperimentalismo (e nel segno della quale concepisce l'intero progetto della rivista «Officina»²²): la necessità di una rivoluzione della forma emerge come particolarmente urgente nella misura in cui si ritiene impossibile conciliare «un'ideologia nuova con un mondo *stilistico* già collaudato, assimilato»²³. Non stupisce allora che dichiarazioni analoghe siano rilasciate da autori come Paolo Volponi e Vincenzo Consolo, che raccolgono piuttosto apertamente l'eredità officinesca. Nel commentare la propria scrittura, entrambi gli autori fanno esplicito riferimento a obiettivi di fatto extra-letterari; l'elaborazione formale a cui i due scrittori sottopongono i propri testi intercetta dunque un preciso intento di contestazione e di partecipazione in senso lato definibile come politica. «Ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: rompere cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che si potrebbe definire lo *status actualis*», afferma Volponi²⁴; del tutto analoghe le parole di Vincenzo Consolo, per il quale lo stile si configura come «un'esigenza innanzitutto etica e poi estetica»²⁵: «il moto di denuncia deve trapelare dallo stile, anche dal modo di trattare e

22 Sul significato ideologico dello sperimentalismo pasoliniano si concentrano per esempio F. Ferri, *Linguaggio, passione e ideologia. Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Progetti Museali Editore, Roma 1996; F. Vighi, *Lo sperimentalismo di Pasolini: impegno come esistenz*, «The Italianist», vol. 20/1 (2000), pp. 229-252.

23 P. P. Pasolini, Risposta alle 9 domande sul romanzo, «Nuovi argomenti», 38-39 (1959), ora in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2740-2745, a p. 2743. Corsivo mio.

24 P. Volponi, *La scrittura eversiva*, «Rinascita» (6 ottobre 1967), poi *La difficoltà del romanzo* in Id., *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, 3 voll., Einaudi, Torino 2002, vol. I, pp. 1023-1038, a p. 1037.

25 D. Calcaterra, *Consolo. Lo scrittore verticale. Conversazione con Vincenzo Consolo*, Medusa, Milano 2014, p. 58.

di esporre il messaggio che s'intende veicolare attraverso la creazione letteraria. [...] La mia è una cifra stilistica non immediatamente comunicabile, aderisce, in pieno, alla mia volontà di protesta, di ribellione, a un atteggiamento critico nei confronti della storia, dell'attualità»²⁶.

Un dato meno scontato, e forse per questo tanto più significativo, è che sul piano degli obiettivi di cui viene caricata la selezione di moduli sperimentali si registra una sostanziale coincidenza anche con una certa parte della Neoavanguardia italiana, in particolare quell'ala 'sinistra' di cui principale rappresentante è Edoardo Sanguineti. Al netto del loro arcinoto antagonismo²⁷, nella già citata tavola rotonda organizzata nel 1965 da «Paese Sera», Pasolini e Sanguineti si trovano di fatto d'accordo sulla necessità di inquadrare in termini positivi il nuovo corso «formalistico» del romanzo, nella misura in cui entrambi riconoscono il bisogno di far emergere la matrice storica (sostanzialmente borghese) della forma romanzo e più precisamente della lingua letteraria a questa tradizionalmente associata, considerate ormai prive di «possibilità vitali»²⁸.

L'insistenza sul carattere intrinsecamente ideologico del linguaggio, com'è noto, costituisce una colonna portante della poetica sanguinetiana, ribadita dall'autore in più di una circostanza, ma la necessità di fondare in termini etici la propria ricerca stilistica è un elemento condiviso anche da un altro protagonista del dibattito, Italo Calvino. Nel saggio *La sfida al labirinto*, in cui non nasconde un certo scetticismo nei confronti della soluzione avanguardista, l'autore sostiene che non ci sono «soluzioni valide esteticamente e

26 Ivi, p. 82.

27 Del tutto avverso all'esperienza neoavanguardista è anche Vincenzo Consolo, per il quale è necessario distinguere «la linea sperimentale dalla linea avanguardistica, soprattutto negli anni Sessanta. Distinguere cioè Pasolini e Gadda da avanguardisti come Sanguineti e tutto il Gruppo 63. [...] In breve, l'avanguardia si fa portatrice di un idioma impenetrabile che poi fa da *pendant* alla fraseologia del potere» (Calcaterra, *Lo scrittore verticale*, cit., pp. 54-55; è una posizione che richiama da vicino quella di Franco Fortini, ma vale comunque la pena di notare che il piano su cui si fonda il giudizio è esattamente quello del tipo di rapporto che le nuove forme praticate instaurano con il contesto extra-letterario: segno che si tratta di un nodo particolarmente cruciale per il romanzo di questi anni). Più aperto a riconoscere una certa consonanza con le sperimentazioni pure più oltranziste di alcuni romanzi riconducibili all'esperienza neoavanguardista è invece Paolo Volponi (come si nota per esempio in G. Lo Monaco, *Paolo Volponi e la neoavanguardia: affinità e divergenze attraverso uno studio su Corporale*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini, Metauro, Pesaro 2015, pp. 191-204).

28 Cfr. «Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni sessanta, cit., pp. 16-17. Matrice comune è naturalmente la lettura di Gramsci. Su questo aspetto cfr. R. Lapia, *Linguaggio, prassi e ideologia: l'ottica gramsciana di Edoardo Sanguineti*, «Chroniques Italiennes», 36 (2/2018), pp. 278-290; cfr. anche E. Risso, *Gramsci in Pasolini e in Sanguineti: l'Ideologia della passione contro il Linguaggio dell'ideologia*, «Poetiche», n. 45 (2016), pp. 347-382.

moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione* di uno stile»²⁹. Significativo, seppur più breve, anche l'intervento *La «tematica industriale»*, raccolto nello stesso numero del «Menabò» in cui esce *La sfida al labirinto*³⁰: non solo perché Calvino affronta anche qui il problema del linguaggio, definito «nella sua accezione letteraria più estensiva, come metodo di rappresentazione della propria visione del mondo»³¹, ma soprattutto perché da un lato dà un esempio di come tale impostazione del discorso orienti il giudizio su opere coeve, dall'altro poiché il problema viene esplicitamente messo in relazione con la questione dell'ideologia. Non stupiscono infatti i giudizi con cui l'autore accoglie tre opere di argomento industriale uscite (o in procinto di uscire) a cavallo con la pubblicazione del numero del «Menabò»: a *Una nuvola d'ira*, in cui Arpino avrebbe tentato di realizzare una sintesi tra linguaggio ideologico, linguaggio quotidiano e linguaggio letterario, dando come già raggiunta «un'armonia culturale e morale che è ancora ben lontana», Calvino preferisce lo sperimentalismo del Bianciardi della *Vita agra* (in cui si arriva a «rappresentare ed esprimere un quadro e un giudizio della realtà industriale più complesso», pur non uscendo «dai limiti di una protesta anarchico-privata») e soprattutto del Volponi di *Memoriale*, la cui impostazione linguistica «inattesa» si configura come «la più adatta a esprimere la contraddittoria e provvisoria realtà attuale»³². Non meno rilevante per il nostro discorso è poi la risposta di Calvino all'intervento *La questione del potere*, del sindacalista Gianluigi Bragantin (le cui argomentazioni sono tra l'altro del tutto sovrapponibili a quelle del Salinari della *Crisi del realismo*³³), il cui richiamo ideologico «vale in quanto non è

29 I. Calvino, *La sfida al labirinto*, «il Menabò», 5 (1962), poi in Id., *Una pietra sopra* (Einaudi, Torino 1980) e ora in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengghi, 2 voll., vol. I, pp. 105-123, a p. 114. Corsivo originale.

30 I. Calvino, *La «tematica industriale»*, «il Menabò», 5 (1962), pp. 18-21.

31 Ivi, p. 20.

32 Ivi, pp. 19-20.

33 G. Bragantin, *La questione del potere*, «il Menabò», 5 (1962), pp. 10-18. Analogamente a quanto accade nell'argomentazione di Salinari, il riconoscimento della specificità (e dunque dell'autonomia) dell'attività letteraria è dato solo all'interno di certi limiti: una letteratura che non rinunci a un'ideologia deve corrispondere precisamente a una letteratura che miri a «cogliere nella sua concretezza e integrità il fatto industriale e le conseguenze sue in tutti gli ambiti della realtà su cui agisce», che risponda a «una visione completa, articolata, e in ogni momento totalizzante della realtà» (p. 16). Cfr. anche pp. 17-18: «È vero che non può esservi una modificazione qualitativa nelle vocazioni, negli impegni della letteratura senza una contemporanea modificazione del suo linguaggio, senza una nuova programmazione semantica. Ma la crisi non si supera rimanendo in questa sede. [...] Se lo scrittore, oggi, nella nostra società, in tutto l'Occidente neocapitalistico, non vuole essere ridotto al rango di "agente immediato" delle forze dominanti [...] deve compiere scelte di fondo, anche ideologiche, che davvero recidano ogni legame, compromissione, corresponsabilità con quelle forze».

l'appello a una letteratura confermatrice e pleonastica», ma facilmente rischia di «cadere nella pretesa d'accollare alla letteratura una parte dei compiti che l'ideologia, in questo momento ancora vacante e deficitaria, deve portare avanti in sede essenzialmente scientifica»³⁴. Se continuano a valere le ragioni dell'ideologia, prosegue Calvino, con altrettanta forza si iniziano a rivendicare quelle di uno specifico letterario liberamente da perseguire, e cioè non necessariamente coincidente con un piano predefinito che punti a una rappresentazione totale della questione industriale (o più in generale del nuovo assetto della società italiana). Con la consueta lucidità, Calvino traccia lo schizzo di un'area letteraria (in cui può certamente essere collocata parte della sua opera, ma anche di quella dei citati Volponi e Bianciardi e, per estensione, degli altri autori menzionati nel nostro discorso) che ha il suo specifico in un doppio movimento dialettico «con la cultura socialista da una parte e con quella neocapitalistica dall'altra»³⁵ e che non rinuncia a mettere in luce le criticità del contesto storico ma al contempo abdica alla risoluzione ideale delle stesse nella quale i Salinari e Bragantini scorgono invece l'unica strada percorribile da una letteratura che voglia definirsi impegnata.

Nelle dichiarazioni di poetica degli autori citati sembra dunque potersi rintracciare un obiettivo di fondo comune, che forse alla luce di posizionamenti così distanti nel campo la critica ha spesso trascurato di considerare. In questo quadro 'formalismo' e impegno appaiono del tutto conciliabili, in quanto proprio nel lavoro sulla forma si individua la via primaria per l'espressione di una tensione politica non più concepita in termini ideali ma invece più problematizzata, e per questo tanto più potenzialmente efficace, sulla base della situazione storica concreta.

Ora, è chiaro che una traduzione diretta della sperimentazione letteraria sul piano concreto di realtà, in termini di rivoluzione, è un'ipotesi del tutto utopica, considerati la perdita di capitale simbolico della letteratura, l'indebolimento del ruolo civile del letterato (che avevano recuperato una parte di slancio nell'immediato dopoguerra), e il pubblico per

34 Calvino, *La «tematica industriale»*, cit., p. 20.

35 Ivi, pp. 20-21. L'intero quinto numero del «Menabò» può essere letto come prima prova della solidità e dell'ampiezza di quell'area, sia dal punto di vista teorico (per gli interventi di Calvino, di Fortini, di Eco e di Crovi) sia sul piano della produzione creativa (escono qui un estratto da *Capriccio italiano*, alcune poesie di *Purgatorio de l'Inferno*, alcuni racconti di Roberto di Marco; i testi pubblicati stanno a testimonianza della riconducibilità a quel filone anche di parte dell'esperienza neoavanguardista).

forza di cose piuttosto ristretto e omogeneo che poteva e usava dedicarsi a questo tipo di letture (anche tenendo conto della spaccatura del mercato letterario che si radicalizza precisamente in questi anni). Si tratta di una criticità che di fatto investe qualsiasi progetto letterario che si fondi sulla possibilità di produrre un impatto concreto sulla realtà (e a cui non è quindi estraneo il ritorno al realismo promosso dai critici organici). La questione è stata spesso sollevata in particolare in relazione alle soluzioni più oltranziste praticate nell'ambito della Neoavanguardia o in autori affini al progetto; tuttavia, le frequenti sovrapposizioni di campo, l'impossibilità di tracciare un confine preciso sulla base del quale distinguere tra romanzi sperimentali che siano o non siano potenzialmente in grado di incidere concretamente sullo spazio extratestuale, la quota di opacità e l'investimento sulla mediazione letteraria – ossia il rifiuto di prese di posizione esplicite e la scelta di veicolare eventuali istanze di contestazione attraverso particolari soluzioni linguistiche e strutturali più o meno radicali – costringono a considerare il problema trasversale e irrisolto per molti dei romanzi pubblicati tra anni Cinquanta e Sessanta.

Se il grado di speranza nutrita verso un'effettiva incidenza della propria produzione letteraria sul contesto sociale varia da autore ad autore e costituisce un oggetto di per sé incommensurabile, in quanto legato al terreno delle intenzioni e delle convinzioni più profonde dei singoli individui, si può invece valutare se e quanto questa aspirazione, di grado variabile, si costituisce come una forza attiva all'interno del testo, ossia se orienta le soluzioni formali adottate. È allora opportuno indagare l'origine e il significato dell'assetto stilistico dei testi in relazione a questo progetto, di volta in volta esaminandone le modalità e valutandone la riuscita lavorando su singoli casi. In questi termini va inquadrata, per esempio, l'esplosione di narrazioni autodiegetiche in cui si pone a filtro primario del racconto la prospettiva di narratori evidentemente alterati (è il caso del *Dio di Roserio* di Testori, di *Memoriale* di Volponi, del *Padrone* di Parise, della *Vita agra* di Bianciardi, di *Capriccio italiano* di Sanguineti, del *Male oscuro* di Berto o del *Maestro di Vigevano* di Mastronardi) o di narrazioni condotte in terza persona ma con frequenti contaminazioni di punto di vista e di voce con i personaggi (come avviene in *Registrazione di eventi* di Roversi, o nella *Speculazione edilizia* e nella *Giornata d'uno scrutatore* di Calvino). In questi casi è la scelta di affidare la penna a personaggi mentalmente instabili, irrisolti e

internamente lacerati a determinare la deformazione sperimentale e l'andamento frammentario del racconto, ossia, in ultima istanza, la mancata tenuta dell'organismo romanzesco. L'istanza realistica del testo – nei termini in cui l'abbiamo definita, e quindi come tensione alla rappresentazione della realtà storico-sociale – è garantita innanzitutto in virtù della matrice storica dell'alterazione dei narratori e dei personaggi, ma anche dalla messa in evidenza di questa alterazione, smascherata e resa di per sé precipuo oggetto di osservazione da parte degli autori. Ciò si verifica innanzitutto per la forma massimamente sconnessa che assume il racconto – con effetti dirompenti sulla tenuta della trama – e che denuncia l'inattendibilità della voce narrante, a compromettere le possibilità di trasmissione lineare del significato del testo (è ciò che avviene nei casi di Parise, Bianciardi o Sanguineti). Nella stessa direzione agisce anche una serie di spie testuali che rivelano al lettore la condizione alterata dei personaggi: nei romanzi di Calvino l'effetto è dato dalle movenze ironiche del narratore eterodiegetico, che, pur rimanendo acquattato, fa emergere tutta la bassezza dei protagonisti delle *Cronache*; per Berto dal processo di autocoscienza che matura nel protagonista-narratore; per Volponi, Mastronardi e Roversi dall'emersione di alcune isole di verità fattuale che si possono distinguere nei racconti allucinati dei personaggi, per esempio attraverso l'inserimento di discorsi diretti in Memoriale (apparentemente non filtrati dalla prospettiva di Albino), o tramite il confronto che si instaura tra ciò che avviene nell'universo narrativo e l'interpretazione che ne danno i personaggi nel *Maestro di Vigevano* o in *Registrazione di eventi* (si pensi all'episodio della morte di Ada in Mastronardi, e all'ambigua visione finale del maresciallo Schumann da parte di Ettore in Roversi); per Testori dall'accostamento di diversi punti di vista (da cui è possibile ricostruire la dinamica dell'"incidente" di Consonni). Questo trattamento del tema dell'alienazione, dunque, non va inteso come risultato dell'indugio in un esercizio formalistico o della fascinazione per l'esplorazione di una psiche alterata nei quali gli autori cercano di trascinare il lettore; piuttosto, l'investimento sul negativo che dipende da questa scelta prospettica consente di mettere in primo piano le conseguenze del nuovo sistema sociale, con cui il lettore è costretto a un confronto diretto.

In modo analogo si può considerare il trattamento di quei protagonisti-scrittori che affollano i nuovi romanzi italiani; o meglio: di quei personaggi caratterizzati da velleità di

scrittura che finiscono più spesso per dedicarsi ad altri mestieri sempre affini alla sfera culturale ma ben coerenti con il nuovo assetto industriale (il giornalismo nel caso del protagonista della *Nuvola*, l'operatore culturale nel cinema per Quinto Anfosso e per il protagonista del *Male oscuro*, il traduttore per il protagonista della *Vita agra*) e che offrono agli autori un'occasione di commento, più o meno diretto, sul destino e la fatale metamorfosi del mandato sociale attribuito al letterato nel nuovo contesto sociale italiano. A essere problematizzate non sono dunque solo le forme della letteratura, ma la stessa legittimità della sua produzione. Significativa in questo senso è anche la frequente inclusione nei testi letterari di passaggi in cui si riflette esplicitamente sulla lingua (non necessariamente letteraria), parallelamente a quanto avviene in sede di dibattito teorico a partire dalle *Nuove questioni linguistiche* pasoliniane³⁶: passaggi in cui si commenta l'evoluzione linguistica dell'Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta o si affronta la questione del valore politico-ideologico implicato dal ricorso a un certo codice linguistico si hanno per esempio nel *Lavoro culturale* di Bianciardi, in *Libera nos a Malo* di Meneghello, nella *Ferita dell'aprile* di Consolo.

L'interdipendenza tra lo sperimentalismo del racconto e la doppia tensione polemica – nei confronti della realtà rappresentata e del modello di romanzo realistico – si può osservare anche nei principi compositivi che innervano i romanzi. Nello *Scrutatore*, per esempio, lo sgretolamento dell'apparato ideologico-conoscitivo marxista è sì tematizzato dall'esperienza di Amerigo, ma è anche veicolato dall'andamento frammentario del discorso narrativo e soprattutto informa il testo in senso strutturale: il racconto della *Giornata* di Ormea si svolge infatti in accordo a un principio binario (evidente nello svolgimento dei ragionamenti del protagonista, ma anche negli spazi e negli oggetti dell'universo narrativo, e nei gesti dei personaggi) che traduce letterariamente il crollo del principio triadico della dialettica. Ancora: nell'esordio di Consolo, *La ferita dell'aprile*, l'istanza di contestazione si dà a livello testuale nella polifonia e nel plurilinguismo del romanzo, all'interno del quale la lingua diventa oggetto di riflessione privilegiato, da un lato per il significato intrinsecamente politico del recupero e della rappresentazione delle

36 Cfr. *La nuova questione della lingua*, saggi raccolti da O. Parlangeli; con prefazione di V. Pisani, Paideia, Brescia 1971.

voci degli sconfitti della storia, dall'altro perché la denuncia dei meccanismi del potere rappresentati dall'autore passa dalla rappresentazione del potere coercitivo del linguaggio.

Le coordinate formali prescelte dagli autori collaborano dunque all'espressione di un messaggio politico, di fatto sostituendosi nel loro complesso a quell'ideale dispositivo testuale che se ne sarebbe dovuto fare esplicitamente carico (e modificando dunque radicalmente le modalità di articolazione di quel messaggio); in altre parole, la rinuncia a un principio ideologico esplicito lascia spazio al ruolo ideologico implicito di cui viene di fatto investita la scrittura, che si rivela in grado di «giudicare il mondo in una maniera molto più continua e pervasiva di quanto non farebbe un narratore onnisciente tradizionale»³⁷. Il ricorso a tecniche sperimentali si configura evidentemente come una strategia con cui gli autori continuano a portare avanti un progetto letterario che risponda ai principi dell'engagement e che quindi si pone a livello di obiettivi fondanti in profonda continuità con la letteratura prodotta nei primi anni della Ricostruzione, ma con l'aggiunta di una polemica con la poetica del ritorno al realismo secondo forme predefinite.

Nell'insistenza sulla portata ideologica dello stile su cui si fondano le sperimentazioni romanzesche di cui si è detto si riscontra un evidente parallelismo con ciò che si è messo in evidenza a livello del dibattito critico-teorico attorno alla stilistica e al concetto di stile, in particolare nelle posizioni di figure come Pasolini e Fortini; i cui interventi, di concerto con fenomeni quali la riscoperta della filosofia di Gramsci (in cui com'è noto la riflessione sul valore ideologico della lingua ha un posto di rilievo) e l'esempio delle analisi auerbachiane, si muovevano già nella direzione di una sintesi virtuosa tra investimento sulla forma e mantenimento di una salda prospettiva ideologica.

37 Riprendo le parole di Guido Mazzoni sul narratore flaubertiano, che appaiono del tutto efficaci, pur con i dovuti *distinguo*, anche per la situazione qui descritta (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 316).

1.2 Due casi esemplari, due romanzi sperimentali agli antipodi

1.2.1 *La ferita dell'aprile* di Vincenzo Consolo

1.2.1.1 Storia, lingua e politica nell'esordio consoliano

L'esordio consoliano si trova perfettamente in linea con la svolta sperimentale che investe il campo letterario italiano a metà Novecento. *La ferita dell'aprile* esce per Mondadori, all'interno della collana sperimentale «Il Tornasole» curata da Niccolò Gallo e Vittorio Sereni, nel 1963. Il libro, pur accolto subito positivamente dai lettori della casa editrice, viene pubblicato dopo un iter editoriale lungo quasi un anno³⁸. Con ogni probabilità a causa della destinazione di nicchia a cui si rivolgeva la collana, l'opera non ebbe una grande risonanza³⁹: al successo di pubblico Consolo arriverà solo più di dieci anni dopo, grazie alla fortuna dell'opera che è tradizionalmente considerata il suo capolavoro, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, edita sempre per Mondadori nel 1976 (il successo del *Sorriso* aumenterà almeno in parte la circolazione anche della *Ferita*, che esce in una nuova edizione nel '77). Eppure, molti degli elementi che genereranno un grande interesse attorno al *Sorriso* si trovano già, almeno *in nuce*, nella *Ferita*, tanto a livello dei motivi quanto per le soluzioni formali adottate. In una nota di presentazione all'opera, Gian Carlo Ferretti riconosce nella *Ferita* «uno tra gli esordi più promettenti degli ultimi decenni», punto di «avvio di una ricerca (nel clima delle sterili dicotomie tradizione-avanguardia degli anni Sessanta) di grande futuro»⁴⁰.

38 Cfr. G. Turchetta, *Cronologia*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Mondadori, Milano 2015, pp. LXXV-CXLVIII, p. CVI; sul percorso editoriale cfr. nello stesso volume, all'interno della sezione dedicata alla *Ferita* nelle *Note e notizie sui testi* [pp. 1271-1297], le pp. 1273-1287.

39 È lo stesso Consolo a sostenere questa ipotesi: «Nato com'era [il primo libro] nella marginalità d'una collana (la mondadoriana "Il tornasole" di Gallo e Sereni) di sperimentazione e ricerca letteraria in una stagione in cui la rinvigorita industria editoriale doveva necessariamente spostare impegno economico e preferenze verso prodotti collaudati e affidabili» (V. Consolo, *Nota dell'autore, vent'anni dopo*, in Id., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, Milano 1997, p. 147).

40 G. C. Ferretti, *Introduzione* a V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, Mondadori, Milano 1989, pp. V-XIV, p. VI. Cfr. anche D. La Penna, *Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta. Ricognizioni tematiche e linguistico-stilistiche su La ferita dell'aprile di Vincenzo Consolo*, in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di G. Adamo, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 13-48, a p. 15: «solo attraverso una ricognizione comprensiva del romanzo del 1963, il plurilinguismo polifonico delle opere successive può essere apprezzato nel suo grado di provocatoria sperimentazione e altrettanto polemica adesione a una visione multidimensionale della lingua narrativa intesa, ad un tempo, come complesso artificio trascendentale e come stratificata testimonianza di una

Scritta in prima persona – una soluzione che rimarrà un *unicum* nella produzione lunga di Consolo –, la *Ferita* raccoglie il racconto di un anno di vita del giovane Scavone e dei suoi compagni di scuola, studenti di un Istituto religioso di un piccolo paese siciliano dell'immediato secondo dopoguerra⁴¹. L'Istituto è anche il luogo dove avviene la stragrande maggioranza degli eventi narrati, che si svolgono tra il dicembre del 1946 alla fine dell'anno successivo. La collocazione temporale si evince dal riferimento ad alcuni avvenimenti storici, *in primis* la strage di Portella della Ginestra, avvenuta il primo maggio del 1947; nel sesto capitolo si ha anche un'indicazione temporale esplicita, in riferimento all'eruzione dell'Etna: «“L'eruzione del quarantasette fu schifosa, vigliacca!” dirò ai figli miei. “L'anno che ci fu l'elezione e Giuliano dormiva negli alberghi di Palermo»⁴². Le elezioni di cui si parla, dunque, sono quelle regionali del 20 aprile 1947, che vedono la vittoria del Blocco del popolo, e non quelle nazionali del 18 aprile 1948, in cui la maggioranza relativa va alla Democrazia Cristiana, sebbene il titolo possa indurre chi legge a pensare a queste ultime e nonostante sia proprio al mondo post-1948 che preludono i meccanismi di potere e la società che fanno da sfondo alle vicende dei protagonisti.

immanente dimensione storica». Cfr. anche M. Carini, «*E questa storia che m'intestardo a scrivere*». *Sull'istanza narrativa nell'opera di Consolo*, «ReCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman», 21 (2018; numero monografico *Studi per Vincenzo Consolo. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo*, a cura di A. Frabetti e L. Toppan), pp. 157-172, in cui Carini nota come molte delle tipiche sperimentazioni consoliane sulla gestione dell'istanza narrativa si possano rintracciare già nella *Ferita*. La *Ferita* rimane tuttora una delle opere meno studiate di Consolo: al di là delle sezioni dedicate all'opera in volumi trasversali sulla produzione consoliana, insieme ai già citati contributi di La Penna e Carini, come studi monografici si possono citare A. M. Morace, *Consolo tra esistenza e storia*, La ferita dell'aprile, in Id., *Spettrografie narrative*, Herder, Roma 1984, pp. 21-36; M. A. Cuevas, *Le tre edizioni de La ferita dell'aprile di Vincenzo Consolo (La parola scritta e pronunciata, cit., pp. 49-70)*; G. Turchetta, *I padri e lo sparginchiostro: La ferita dell'aprile (1963) di Vincenzo Consolo*, in *Le rire et la raison: mélanges en hommage à Denis Ferraris*, a cura di E. Chaarani Lesourd e V. Giannetti-Karsenti, Chemins de tr@verse, Neuville-sur-Saone 2015, pp. 437-452; Id., *L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese*, in *Italiani di Milano. In onore di Silvia Morgana*, a cura di M. Prada e G. Sergio, Ledizioni, Milano 2017, pp. 779-788.

41 L'ambientazione ha un'evidente matrice autobiografica; sulla gestione dell'autobiografismo cfr. Turchetta, *L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese*, cit., p. 781 e sgg.

42 FA, pp. 62-63. La citazione è rilevante perché consente di osservare la tipica mescolanza, su cui si tornerà, della costante regressione alla prospettiva infantile (denunciata dal ricorso al futuro) con l'emersione di una prospettiva ulteriore, coerente al fatto che quando racconta Scavone è ormai adulto (e quindi sa bene che il 1947 sarà anche l'anno della strage di Portella della Ginestra, che a quel punto del tempo della storia non è ancora avvenuta). Per la localizzazione temporale degli eventi narrati cfr. anche p. 83: «Filippo accorre ed afferra il quaderno, legge: “Venerdì Santo 1947 [...]”».

Al netto di un'ambientazione così definita e circoscritta in termini temporali e spaziali⁴³, nonché ricca e rilevante in termini storici, il racconto sembra abdicare a una tradizionale gerarchizzazione tra dato pubblico e dato privato. Il discorso di Scavone, lungi dall'essere lineare, procede per giustapposizione di avvenimenti soggettivamente significativi per l'esperienza dei ragazzini, fino a negare la costituzione di un vero e proprio intreccio (Segre individua una trasversale «riluttanza di Consolo al racconto filato»⁴⁴). Per ciascuno dei singoli capitoli è possibile individuare un episodio particolarmente rilevante (attorno al quale, naturalmente, si aggruppano altre questioni secondarie); spiccano, per esempio l'ingresso nell'Istituto, la morte del padre di Tano Squillace, il viaggio in camion con lo zio Pepe, il malore di Seminara, il corteggiamento di Caterina, e, infine, naturalmente, la cacciata di Mustica dall'Istituto e la morte dello zio. Gli eventi centrali attorno a cui sono costruiti i capitoli sono insomma tutti attinenti alla vita privata di Scavone e dei suoi compagni e costituiscono le tradizionali tappe di un percorso di *Bildung* – la *Ferita* è l'unico romanzo consoliano che si lascia ricondurre con facilità a uno specifico genere romanzesco, sebbene, come si vedrà, ne rappresenti comunque un esemplare *sui generis* – prime tra tutte la scoperta del sesso e della morte, o comunque il distacco dalle figure genitoriali (Scavone è orfano non solo del padre biologico, ma anche di quello putativo, lo zio Pepe, e a perdere la figura paterna, tra l'altro, sarà anche Tano Squillace⁴⁵). In questo quadro, la grande Storia (in un momento peraltro cruciale quale fu il secondo dopoguerra, considerate anche le specificità dell'ambientazione siciliana), sembra procedere, quasi irrelata rispetto alle esistenze dei personaggi, sullo sfondo.

43 Il discorso narrativo è caratterizzato da una certa compattezza sia sul piano spaziale (i fatti si svolgono primariamente all'interno delle mura dell'Istituto) sia sul piano temporale: gli eventi come si è accennato si situano nel corso di un singolo anno, che è di per sé una unità temporale piuttosto tradizionale (e il racconto di Scavone procede tendenzialmente rispettando l'ordine cronologico degli eventi). Va aggiunto per questo aspetto che il contesto religioso contribuisce in maniera determinante a individuare momenti particolarmente salienti tanto nell'anno (secondo la scansione dell'anno liturgico) quanto nella giornata (secondo le ore canoniche).

44 C. Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 87-102, a p. 90.

45 Turchetta parla a ragione di una vera e propria «strage di padri» (*Da un luogo bellissimo e tremendo*, saggio introduttivo a V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta e con uno scritto di C. Segre, Mondadori, Milano 2015, pp. XXII-LXXIV, a p. XL). Significativa per questo *Leitmotiv* è anche la distanza che separa Scavone dalla casa di origine fin dall'iscrizione all'Istituto, così come la separazione da don Barrajo.

Parrebbe dunque una rilettura autoriale quasi tendenziosa la dichiarazione che Consolo rilascia in un'intervista del 2001, in cui ripercorre le prime fasi della sua produzione: «Quando io ho pubblicato il mio primo libro, *La ferita dell'aprile*, ero consapevole di cosa sarebbero stati gli argomenti della mia scrittura e cosa mi interessava. Mi interessava il mondo storico sociale, non mi interessavano i problemi personali o le indagini psicologiche. Mi interessava raccontare la Storia, la Sicilia e quindi ho proseguito su questa scelta di argomenti, privilegiando quelli che erano i temi storico-sociali»⁴⁶. Ma a ben guardare è proprio la rappresentazione, la riflessione e la critica di un certo momento storico (fulcro di una letteratura di stampo sociologico, à la Carlo Levi de *Le parole sono pietre*, un amore di gioventù di Consolo) a stare al cuore della *Ferita*, pur con modalità notevolmente *stilizzate*. Un'operazione, questa, che rende l'esordio consoliano un prodotto esemplare della svolta sperimentale del romanzo italiano tra anni Cinquanta e Sessanta, poiché fondata sull'interdipendenza tra sperimentalismo formale e tensione ideologica. È infatti precisamente il contesto storico, la sfera collettiva dell'universo narrativo in cui si muovono i personaggi, a determinare e a dare significato agli altri elementi del testo, tanto per come si svolgono i destini dei protagonisti quanto per le modalità con cui è condotto il discorso narrativo (da Scavone, internamente; da Consolo, su un livello superiore). Da questo punto di vista l'operazione è simile a quella che Baldi ha descritto per il *Sorriso*, romanzo che si fonda su una «clamorosa ellissi narrativa»⁴⁷: quella della rappresentazione della rivolta di Alcàra, rivolta che – esattamente come le circostanze storiche che fanno da sfondo alle vicende dei ragazzini – rimane innesco del racconto e elemento fondamentale delle vicende narrate. Come sarà nel *Sorriso*, già nella *Ferita* la rappresentazione diretta di avvenimenti della grande Storia si configura come un nodo problematico e irrisolvibile per Consolo, che non rinuncia a trattarne ma si orienta piuttosto verso modalità di rappresentazione oblique, letterariamente mediate, lavorando in questo caso sulla caratterizzazione dei personaggi e sull'assetto stilistico del testo.

46 Intervista a cura di D. Marraffa e R. Corpaci, *Le interviste di ItaliaLibri*, 2001 (Terza domanda nella sezione *L'avventura della scrittura*).

47 G. Baldi, «*Il sorriso dell'ignoto marinaio*» e *l'ipotesto di "Libertà"*, «*Italianistica*», XLII,3 (2013), pp. 21-31, a p. 21.

La rilevanza della dimensione pubblica è evidente sia internamente alla storia della *Ferita*, sia, a un livello superiore, riconducibile all'istanza autoriale, per come è condotto il discorso narrativo. Rimanendo all'interno dell'universo narrativo e osservando come si svolge il destino degli studenti dell'Istituto, appare evidente che il processo di formazione non avviene secondo l'instaurazione di un rapporto dialettico con la società, e quindi come frutto dell'incontro tra le istanze di autodeterminazione degli individui e le (inevitabili) pressioni esterne della società circostante, bensì appare del tutto schiacciato sul secondo polo. In altre parole, la storia dei singoli sembra predeterminata; gli individui sono plasmati sotto la pressione di forze di potere che li travalicano e rimangono occulte. L'universo della *Ferita* sembra retto da un principio deterministico di fondo, di matrice verghiana, che rende impraticabile qualsiasi cambiamento dello *status quo*. «Così carusi, la vita ci tracciava già le vie»⁴⁸, commenta Scavone verso la chiusura del racconto. Il caso più evidente è fornito dallo stesso narratore, le cui velleità di scrittura sono ridicolizzate dallo zio sulla base della loro spendibilità pratica e quindi dell'inadeguatezza (valutata, in accordo coi tempi, su base economica) del mestiere del letterato nel nuovo sistema sociale: «questa storia che m'intestardo a scrivere, questo fermarmi a pensare, a ricordare, non è segno di babbia, a cangio di saltare da bravo i muri che mi restano davanti? Diceva zio: "È uomo l'uomo che butta un soldo in aria e ne raccoglie due: lo sparginchiostro non è di quella razza"»⁴⁹. Le parole del 'padre' sembrano aver lasciato un segno ancora vivo nello Scavone adulto, intento nella stesura del memoriale (il verbo «intestardarsi» è declinato al presente) e animato dagli stessi dubbi che lo avevano avvinto da ragazzo. Ma il giudizio paterno ha un ruolo nel definire il destino di Scavone non solo in negativo (e non solo finché Peppe è presente sulla scena): dopo la morte dello zio, infatti, Scavone si troverà prima a lavorare nella sua attività di commercio di agrumi, e poi, ancora in accordo ai suoi desideri dello zio,

48 FA, p. 118.

49 FA, p. 92.

troverà un lavoro impiegatizio al Dazio⁵⁰. Sembra insomma impossibile emanciparsi e non seguire le orme paterne.

Questo quadro spiega anche come mai l'interiorità e la psicologia dei personaggi non siano affatto approfondite, al netto della rilevanza che viene accordata a fatti ed eventi privati; piuttosto, i personaggi della *Ferita* appaiono come figure tipizzate⁵¹, i cui percorsi sono sì funzionali a far emergere una gamma di risultati e situazioni ma comunque tutti accomunati dall'impossibilità di emanciparsi dal percorso tracciato dai padri (dove padri va inteso in senso lato come figure paterne, a includere, dunque, anche i padri dell'istituto). Il focus viene così portato, pur indirettamente, sulla dimensione sociale, sul contesto che li ha prodotti. D'altronde, un parallelismo tra la formazione dei protagonisti e quella a cui l'Italia va incontro negli stessi anni è già riconosciuto da Consolo in una lettera a Basilio Reale (responsabile della presentazione dell'opera alla Direzione letteraria di Mondadori con la quale collabora come lettore del 1962): «l'adolescenza, nel libro non è solo di quel ragazzo, ma anche della terra, dopo la guerra (un'ennesima adolescenza)»⁵². La piega sinistra sotto la quale si compie la drammatica crescita dei ragazzini è funzionale a illuminare il processo storico che conduce l'Italia al nuovo assetto post-bellico. Va notato che in entrambi i casi a essere approfondita è la fase di preparazione al cambiamento, senza che si arrivi alla rappresentazione dell'esito del percorso né a una sua valutazione esplicita. Al destino dei ragazzi dell'Istituto, così come quello dell'Italia dopo le elezioni del 1948, non viene riservato spazio nel memoriale di Scavone, ma è chiaro che entrambi si compiranno nel segno del fallimento; all'interno di quella macro-ellissi della dimensione pubblica osservata

50 FA, p. 121: «“Il Dazio era il desiderio di tuo padre e al Dazio devi entrare” mi disse ma’ quando fui più grande...». Il desiderio di Pepe era già stato menzionato nel racconto (cfr. FA, p. 32). Confrontando la *Ferita* con *Un sacco di magnolie* («La Parrucca», 30 aprile del 1957; ora raccolto in V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, Mondadori, Milano 2012) – il racconto in cui si riconosce un ipotesto del romanzo d'esordio – Traina ha sostenuto una sorta di inversione dei destini di zio e nipote; è senz'altro significativo che nel romanzo sia lo zio a morire, e non il «ragazzo sognatore», ma è difficile sostenere che «al giovane si schiude un futuro più confacente alle sue inclinazioni riflessive e intellettuali» (G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Cadmo, Fiesole 2001, p. 54). Il lavoro di impiegato appare infatti perfettamente inserito nel nuovo mondo tecnologico e burocratico che si va costruendo, così come il commercio di agrumi e di vino lo era con il mondo rurale dell'epoca precedente. Si tratta, insomma, in entrambi i casi di mestieri 'organici'. Va aggiunto che nell'immaginario letterario novecentesco quello dell'impiegato è il lavoro anti-intellettuale per eccellenza.

51 Cfr. Morace, *Consolo tra esistenza e storia*, cit., pp. 30-31.

52 Lettera del 16 maggio 1962; cito da Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1283.

nella *Ferita*, questo spostamento si configura come ennesimo tentativo di rappresentazione indiretta, obliqua, della realtà⁵³.

Allo stesso intento, risponde, da un livello superiore, il principio stilistico della plurivocità su cui è costruito il testo. È soprattutto attraverso il lavoro sulla lingua – praticata e tematizzata, quindi propria e degli altri – e nella riscoperta del suo portato storico e intrinsecamente ideologico che Consolo trova una via di accesso proficua, originale e legittima alla rappresentazione, alla riflessione e infine alla contestazione della realtà storica in cui si svolgono i fatti raccontati da Scavone (e di conseguenza di quella a cui nel libro si rimanda per via metaforica). Ciò è evidente per come Consolo sceglie di presentare al lettore le dinamiche di imposizione e di esclusione di cui sono vittime i ragazzini all'interno dell'Istituto: l'ingiunzione dell'italiano a scapito del dialetto⁵⁴ – lingua 'naturale' dei ragazzi – e la condizione di estraneità a cui è condannato Scavone a causa della sua parlata sanfratellana⁵⁵ non hanno semplicemente la funzione di rimando a un momento delicato della storia linguistica italiana, bensì insistono sulle sue conseguenze sociali (in accordo alle note tesi pasoliniane, l'italianizzazione è considerata specchio dell'affermazione di una realtà di omologazione e di ingiustizia sociale e del definitivo crollo del sogno postbellico di una Ricostruzione all'insegna dell'equità nazionale). La denuncia di questa dinamica non è esplicita, come sarebbe stata se condotta dal narratore in un intervento extradiegetico (un'opzione disponibile in via teorica per l'ulteriorità da cui Scavone – che ricorda un anno della propria giovinezza quando è già adulto – racconta), bensì è veicolata implicitamente dall'assetto formale del testo. La connotazione e il giudizio morale sui personaggi che promuovono l'imposizione dell'italiano passa per il loro idioletto che, riportato nel testo tramite discorso indiretto o indiretto libero, ne rivela il posizionamento ideologico. Un esempio su tutti: la lingua parlata da don Sergio è

53 Una soluzione simile ricomparirà in *Nottetempo, casa per casa*, in cui la vicenda è ambientata nel corso degli anni Venti, quindi non nell'ambito di un regime fascista già consolidato, bensì quando ne appaiono i prodromi.

54 Cfr. FA, pp. 15-16.

55 FA, p. 24: Don Sergio me lo chiese, un giorno che dicevo la lezione: "Dì un po': non sarai mica settentrionale?" e le risate di que' stronzi mi fecero affocare. [...] Tanto, francese o non francese, era lo stesso: in questo paese, e per tutti i paesi in giro, quando sentivano zanglé, zarabuino, sentivano diavolo. [...] Uno che non mi aveva mai chiamato zanglé era il Mustica»; e p. 103: «Glielo dissi di dov'ero e don Sergio e il signor rettore si fecero un risolino, come tutti quando sentivano nominare il mio paese».

evidentemente contaminata da reminiscenze e nostalgie del fascismo⁵⁶. La contestazione dell'imposizione dell'italiano, e dell'ideologia omologante che questa scelta linguistica trascina con sé, convive nel testo con una spinta positiva al recupero, all'opposto, delle voci che da quel sistema rischiano di rimanere silenziate. Consolo fonda l'architettura linguistica della *Ferita* interamente su varietà che trasgrediscono alla norma rappresentata dall'italiano. Di nuovo, si tratta di un recupero che risponde a un principio etico-politico, oltre che mimetico. Il dato più evidente è l'affidamento del racconto a un personaggio come Scavone, che risulta ricco di costrutti atipici per lo scritto, coerentemente alla condizione socio-culturale del narratore e al tipo di testo (il memoriale, almeno nella finzione del racconto, non è necessariamente concepito per un lettore esterno). Spesso ricorrono inversioni dell'ordine canonico degli elementi della frase, tematizzazioni, anacoluti, ripetizioni enfatiche, interiezioni e onomatopee; va inoltre segnalato un uso della punteggiatura, in particolare delle virgole, che più che al rispetto delle norme della grammatica è funzionale a dare alla lettura un ritmo che ricalca il parlato spontaneo. Si prendano ad esempio alcune citazioni dalle prime pagine del romanzo: «C'è invece la corriera, la vecchiapregna, come diceva Bitto, perché, così scassata, era un miracolo se portava gente» (FA, p. 5); «Un freddo! Con la funzione che dura dura, sempre fermi» (p. 7); «Quella sera l'incensiere fece un patatràc. Io, per me, l'avevo pensata bene quell'una due volte che mi toccò di farlo (dice che diventavo rosso, e che motivo c'era?), occhi a terra e "Tieni Alfio Cirino e Filadelfio, ahì Alfio Cirino e Filadelfio, povero Alfio Cirino e Filadelfio". Era fatta: inchino, dietrofront, genuflessione e via» (p. 7); «papapapaaa...

56 Il passaggio più emblematico si trova nel secondo capitolo: «Don Sergio riattaccò su un altro tono: «Ahi ragazzi, ragazzi, il dopoguerra...» Il male la corruzione il caos dilagano, dilagano. Sorgono nuovi profeti e banditori di dottrine: noi non abbiamo da temere, noi fortunati, abbiamo l'Istituto con i padri. Che importa vincere o perdere una guerra? Importa il dopoguerra: vincere e vinceremo il male e il dopoguerra. Il segreto è la purezza. Una parola d'ordine: la morte, ma non i peccati. Puresza, puresza, primavera di bellezza. Noi siamo i nuovi, incomincia da noi il nuovo mondo, tutto dipende da noi: non abbiamo passato, abbiamo il futuro, la speranza cammina con noi. Suonò il campanello» (FA, p. 14). Ironia e modi bruschi di Scavone interrompono, e dunque si contrappongono e smascherano, il carattere altisonante delle parole di don Sergio, che però sono immesse nel testo senza soluzione di continuità, quasi a contagiare la voce narrante, e non vengono mai commentate. Sul carattere mistificante dell'italiano cfr. anche p. 70: «Ed era una vera musica negli orecchi, una melodia quello scorrere dolcissimo di parlar toscano. Volete ammansire un violento, levargli il coltello dalla mano, volete ciurmarlo come i vermi nella pancia dei bambini? Parlate, parlare continentale. Qui, dove tutto è aspro e spesso e forte, la campagna il sole i visi e le parole, patre e matre rumore di pietre che cozzano tra loro, qui ci incantiamo per le cose lievi, i bambini le donne i suoni sciolti, fruscianti come seta».

attenti!» (p. 7); «Ahi oh, chi si chinava sotto il banco per sfogarsi, chi si metteva il fazzoletto in bocca» (p. 8); «E perché no? In sagrestia, uh quante volte, coi moccoli in mano» (p. 9).

L'oralità è una delle colonne portanti dell'architettura linguistica del romanzo, e prima garanzia della sua infrazione alla norma letteraria. Naturalmente, si tratta di un'oralità che è fortemente interferita da varietà gergali (legate in particolare al lavoro in mare e al contesto religioso) e giovanili, oltre che, prevedibilmente, dal dialetto (che pure entra nel testo in forme tendenzialmente italianizzate⁵⁷). Il rischio di uniformità monologica dato dal ricorso al racconto in prima persona è scongiurato da quella «plurivocità» che Cesare Segre riconosce come tratto stilistico caratteristico della scrittura consoliana commentando il *Sorriso*⁵⁸ ma che risulta del tutto rintracciabile nel romanzo d'esordio: il discorso di Scavone risulta infatti continuamente contaminato con una molteplicità di voci, che è anche pluralità di prospettive e visioni del mondo. Le voci *altre* rispetto a quella del narratore sono inserite o attraverso il ricorso al discorso indiretto libero o, in maniera più diretta, come battute di discorsi diretti⁵⁹.

La sperimentazione della *Ferita* si svolge dunque nel duplice segno della autocollocazione in un filone espressivo, riconosciuta la necessità di trovare soluzioni originali e diverse rispetto, per esempio, al modello tanto amato di Carlo Levi, e al contempo della fedeltà ai valori che avevano animato quella letteratura, nella convinzione che proprio il primo aspetto sia interdipendente e anzi propedeutico al secondo (e qui è evidente l'influenza della lezione pasoliniana). Le parole (e le opere letterarie) certo «non sono pietre»⁶⁰, ma se costituiscono uno strumento fondamentale per la perpetuazione di una

57 Cfr. La Penna, *Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta*, cit., p. 32 e sgg.

58 C. Segre, *La costruzione a chiocciola nel Sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo*, in Id., *Intrecci di voci*, cit., pp. 71-86, a p. 83.

59 «Accorse il sorvegliante, che bada all'ordine e alla disciplina, e fece i psi ehi psi con una faccia che poi mi sentite» (p. 8); «Figlio, non ti possiamo tenere più. Ciò le figlie signorine, figlio, mi dispiace» (p. 18); «Le travaglianti dello scantinato sotto il balcone della stanza mia sono spartane, sempre a scialare, chissà le cose belle che si cantano: Giuliano è mascolo dolce, culo grosso com'un avvocato, Pisciotta sì, è mascolo amaro. [...] e loro cantano a struggimento s'è maritata Rosa Sarina e Peppinella, col canto e controcanto, ed io che sono bella mi voglio maritar» (p. 66); «E il monaco continuava coi peccatori, faceva il paragone degli ebrei coi nemici attuali della Chiesa: vigili siate quel giorno d'aprile, sappiate discernere gli onesti dagli infidi» (p. 70)

60 Cfr. G. Turchetta nel testo della conferenza tenuta a Nancy l'8 marzo 2016; Cfr. anche Id., *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. XXVI.

certa versione della storia, tipicamente stabilita dai vincitori, la scommessa di Consolo è che possano anche farsi veicolo di rivendicazione e di rottura di quella narrazione.

1.2.1.2 Una formazione a un tempo inarrestabile e mancata

Si è detto che la *Ferita* si lascia ricondurre facilmente al genere del romanzo di formazione. È il titolo stesso dell'esordio consoliano ad avvalorare l'associazione. L'insidiosità dell'aprile del titolo rimanda naturalmente al celebre verso su cui si apre *The waste land* di T. S. Eliot; per stessa ammissione di Consolo, tuttavia, l'espressione specifica – «ferita dell'aprile» – è ripresa da un componimento di Basilio Reale: «Il titolo del libro l'ho preso (se mi permetti) dalla tua lirica sul collegio “Sento la ferita dell'aprile ecc...” per diverse ragioni: mi piace perché sono parole tue, perché penso che si adatti al libro. L'adolescenza che cosa è se non una ferita che si apre, per chiudersi, quando si chiude, con la maturità? E poi è anche aprile, l'adolescenza»⁶¹.

L'allusione all'inizio di un percorso di formazione si ha dunque da più direzioni: la scelta di protagonisti studenti e adolescenti, l'elemento naturale della primavera, il grande spazio che nell'opera viene riservato al racconto della settimana pasquale sono tutti elementi che rimandano al tema del passaggio, da intendersi anzitutto come passaggio dalla giovinezza alla maturità, come si legge nella lettera appena citata, e dunque all'inserimento nella società attiva degli adulti. È già stato evidenziato come questo passaggio all'età adulta si realizzi come esito della pressione del contesto sul destino dei singoli, secondo una dinamica che ostacola lo svolgersi di un vero e proprio percorso di maturazione esistenziale. Nel caso di Scavone, in quanto narratore, questa traiettoria ha conseguenze testuali evidenti, che certificano una sorta di immobilità esistenziale e partecipano del progetto di Consolo a proporre una contestazione letterariamente mediata della realtà (di concerto con la plurivocità del testo e il rifiuto programmatico a una raffigurazione diretta del contesto storico già analizzati): anzitutto perché il ricorso alla narrazione autodiegetica imprime nel testo una costitutiva parzialità di prospettiva (che, come vedremo, di per sé è connotata positivamente in quanto opposta al sistema ideologico dominante); in secondo luogo, perché la tendenza regressiva che si può individuare come cifra caratteristica del

61 Si tratta della già citata lettera del 16 maggio 1962; vd. Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1283.

discorso (e della caratterizzazione) del narratore traduce stilisticamente, evidenziandolo, il suo mancato percorso esistenziale al netto del raggiungimento dell'integrazione sociale, e dunque dice delle colpe di un contesto in cui non è valorizzata, o forse non è possibile, un'elaborazione matura e alternativa degli eventi. Di nuovo va specificato che quella di Scavone non può essere considerata una formazione mancata o incompiuta: da quello che viene rivelato al lettore, si evince che, uscito dall'Istituto, il personaggio trova lavoro e conduce una vita tutto sommato integrata (a differenza di quello che si può immaginare sia il percorso di Mustica, del tutto refrattario all'introduzione dei valori sociali e, probabilmente proprio per questo motivo, indicato da Consolo come vero protagonista del romanzo⁶²). In termini concreti, dunque, la traiettoria del personaggio sembra compiersi positivamente; a ben guardare, tuttavia, alcuni elementi testuali spingono a mettere in discussione la buona riuscita del processo. Con la *Ferita*, Consolo realizza ciò che Franco Moretti ha definito una «contraddizione in termini»⁶³, ossia un percorso di formazione che, pur apparentemente compiuto, assume un carattere drammatico. In altre parole, l'inserimento nel mondo adulto e l'introduzione dei suoi valori avvengono, ma sono rovesciati di senso e dipinti, più che come una conquista o come il frutto di un'aspirazione che viene perseguita attivamente, come una sorta di deriva: esito di un procedimento di corruzione, e in quanto tale incapace di produrre una effettiva maturazione esistenziale nei personaggi. La ferita che si apre con l'adolescenza, invece di essere ricucita, finisce per allargarsi progressivamente fino allo squarcio. La traiettoria descritta è facilmente comprensibile se si considera la rappresentazione, massimamente impietosa, che si dà del mondo adulto (solo in parte imputabile al filtro prospettico di Scavone, inevitabilmente informato da un fisiologico conflitto generazionale). L'unica eccezione è costituita da don Barrajo – «un simpaticone, poteva aver ventun anni e pareva un caruso come a noi»⁶⁴ – che però non a caso ben presto si allontana dall'Istituto. Per il resto, nella migliore delle ipotesi

62 Cfr. lettera del 31 marzo 1962 a Basilio Reale (cito da *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1278): «Ora, il protagonista (Filippo, non chi racconta!) è il personaggio contro l'Istituto (assieme a chi racconta)» (sottolineatura originale).

63 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 22. Sul carattere drammatico del percorso di formazione rappresentato nella *Ferita* cfr. già Ferretti, *Introduzione a La ferita dell'aprile*, cit., p. IX. Sulle specificità del genere del romanzo di formazione nel Novecento italiano cfr. C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, ETS, Pisa 2007, pp. 57-92.

64 FA, p. 25.

gli adulti appaiono caratterizzati da una inguaribile bassezza (emblematico il caso di don Lucio, lo stravagante professore da cui si trova a prendere lezioni Mustica dopo la cacciata dall'Istituto, che viene arrestato per esibizionismo⁶⁵); nel peggiore – e più comune – dei casi, invece, sono direttamente implicati nei meccanismi di mistificazione e corruzione su cui si va fondando l'assetto della Sicilia – ma più in generale dell'Italia – post-1948. Spiccano naturalmente i 'padri' dell'Istituto, del tutto assimilabili a figure genitoriali nella trasmissione e imposizione del proprio impianto ideologico ai figli-studenti (esemplificata, come già visto, dall'imposizione linguistica dell'italiano, ma anche dalle ingerenze rispetto alle imminenti elezioni); non è però immune nemmeno lo zio Pepe, padre putativo di Scavone, come dimostrano la sua familiarità con i briganti incontrati lungo la strada verso Randisi, in un viaggio di lavoro a cui partecipa anche il narratore, e poi gli accordi con l'avvocato Sciacchitano che si rivolge a lui per fare propaganda, tramite la distribuzione di volantini, alla Democrazia Cristiana. A emergere è dunque un quadro di figure adulte corrotte, protagoniste e responsabili di un contesto moralmente ambiguo in cui, per il ruolo genitoriale ed educativo che ricoprono, finiscono per trascinare i ragazzini (corrompendoli). Si tratta a tutti gli effetti di un'opposizione tra un polo natura-sincerità-infanzia e, all'opposto, un polo storia-corruzione-adultità che rischia di risultare, oltre che evidentemente schematica, anche nostalgica e *naive*; a correggere almeno in parte il tiro sta il fatto che la rappresentazione ideale dell'infanzia dipende in larga parte dal suo essere la controparte naturale e più immediata del mondo adulto: lo sguardo infantile, dunque, funziona innanzitutto come lente straniante attraverso cui Consolo spinge a guardare a quel mondo. L'effetto di straniamento è al massimo grado evidente quando i ragazzini riprendono la lingua e i comportamenti degli adulti, mostrandolo sotto una luce impietosa e grottesca che ne rivela il carattere violento e mistificante: «“Mio papà dice che ora dobbiamo temere i bolscevichi, perché, dice, forse verranno qua dice, a comandare”» (p. 14); «“Si sentono i padroni dopo st'elezioni.” “Di che?” “Di tutto. Ora dice che cominciano a pigliarsi le campagne”» (p. 102).

65 FA, p. 116. Il destino e lo svelamento della vera natura di don Lucio infrangono impietosamente anche l'ultimo flebile barlume di un percorso educativo fondato su basi diverse da quelle vigenti nell'Istituto («Era una scuola stramba quella di Filì, lui si scialava: erano più le cose della vita che don Lucio gli contava che quelle da studiare», *ibidem*).

La condizione esistenziale in cui è bloccato Scavone informa direttamente la costruzione del suo discorso. La relazione tra il sé che racconta, più adulto, e il sé che viene raccontato si svolge all'insegna di una costante immedesimazione. Ora, come mette in guardia già Genette, «la sola focalizzazione logicamente implicata dal racconto “in prima persona” è la focalizzazione sul narratore»⁶⁶, non sul protagonista. In altre parole, in un testo in cui ci sia identità tra narratore e protagonista, l'unico dato che dobbiamo supporre come stabile sarà il filtro dato dalla prospettiva del narratore, ovvero del personaggio che ha attraversato gli avvenimenti narrati ed è giunto al termine della stesura del racconto autobiografico, con la differenza di età e soprattutto di esperienza che ne conseguono. Ciò non esclude che si possa verificare una contaminazione di prospettiva con altri personaggi (comprendendo tra questi il sé del passato), ma è necessario partire dal presupposto che, quando si verifica questa circostanza – ed è il caso della *Ferita* –, ci si trova davanti a una scelta stilistica marcata (del narratore e, dietro di lui, dell'autore) e non a una conseguenza «logicamente implicata» dalla natura autodiegetica del testo; nel suo saggio sulla psiconarrazione, Dorrit Cohn ha rubricato questi casi sotto l'etichetta di «consonant self-narration», indicando un tipo di narrazione in prima persona in cui il narratore dimostra una profonda immedesimazione con il sé del passato (cioè il protagonista immerso nelle vicende)⁶⁷. Un primo punto da approfondire è la relazione tra tempo della storia e tempo del racconto, da cui conseguono la distanza e le caratteristiche del rapporto tra narratore e protagonista. Quanto è maggiore la distanza tra le vicende raccontate e il momento dell'enunciazione, tante di più – si può supporre – saranno le differenze accumulate tra protagonista e narratore. Di norma, la conclusione di un racconto in prima persona prevederebbe una sorta di ricongiungimento tra le due ipostasi del personaggio, il narratore e il protagonista, ovvero di una sovrapposizione tra la fine della storia e il momento dell'enunciazione. Tale ricongiungimento è, nella *Ferita*, solo parzialmente colmato: del suo percorso successivo alla fine del 1947 il narratore si limita a dare (poche) informazioni solo in relazione alla sfera lavorativa, senza far riferimenti ad altri aspetti; anche in quel

66 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Torino 2006, pp. 252-253. Cfr. anche D. Cohn, *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 143: «In some respects a first-person narrator's relationship to his past self parallels a narrator's relationship to his protagonist in a third-person novel».

67 Cohn, *Transparent minds*, cit., p. 153 e sgg.

caso, poi, la narrazione rimane al passato, così che di fatto non sembra mai verificarsi una congiunzione effettiva tra gli eventi e la compilazione del memoriale⁶⁸. Il lettore non si trova di fronte al racconto della progressiva maturazione di un protagonista che gradualmente si avvicina allo stadio più maturo del sé rappresentato dal narratore; al contrario, è piuttosto il narratore ad avvicinarsi al protagonista, rispetto al quale non sembra essere cambiato, quasi che gli eventi vissuti (e la stesura del memoriale) non avessero avuto alcun impatto: un dato che appare tanto più notevole considerata l'entità dell'intervallo di tempo intercorso tra storia e racconto. Non che nel testo non ci sia traccia della prospettiva del narratore, coerentemente a ciò che è lecito aspettarsi per via teorica; per la maggior parte dell'opera, però, la voce narrante sceglie di raccontare facendo proprie le coordinate temporali, esperienziali e conoscitive che sono caratteristiche del tempo della storia (che ci si aspetterebbe essere state superate e che invece appaiono ancora valide all'altezza del momento dell'enunciazione). Ancora Genette considera questo tipo di impostazione particolarmente significativa: «il narratore, per attenersi alle informazioni possedute dal protagonista al momento dell'azione, deve sopprimere tutte quelle che egli ha ottenuto in seguito, spesso di capitale importanza»⁶⁹. Caratteristica peculiare dell'esordio consoliano è invece uno sostanziale e costante sovrapposibilità delle due istanze: un dato che mette in discussione la «capitale importanza» degli eventi vissuti e di fatto rafforza l'ipotesi che al centro dell'opera sia precisamente un percorso di formazione non completamente riuscito. Si osservino per esempio i riferimenti deittici presenti nel testo, spesso orientati al tempo e allo spazio degli eventi narrati: sono numerose le occorrenze di indicazioni temporali e locative quali «qui» e «ora» deittici (ma anche: «*Domani sarà Pasqua*»⁷⁰). Analogamente, la gestione dei tempi verbali dà conto di una continua regressione di prospettiva, in quanto spesso tarata rispetto al tempo della storia piuttosto che correttamente declinata al passato⁷¹. Sovente la narrazione si sposta al tempo presente o, addirittura, futuro: «Se mi fermavo a

68 «Vendemmo la casa del paese al cugino Salanito e ci rimasero questi soldi per campare, e l'affitto degli attrezzi nel magazzino dei limoni, dove me n'andai a travagliare, a inchiodare il coperchio delle casse piene di limoni già incartati. "Il Dazio era il desiderio di tuo padre e al Dazio devi entrare" mi disse ma' quando fui più grande. Così girai tanti anni per i paesi, all'isole, sulle montagne, alle marine, dal comune d'Alì fino a Messina» (FA, p. 121).

69 Genette, *Figure III*, cit., p. 246.

70 FA, p. 82. Corsivi miei.

71 Cfr. già le considerazioni e gli esempi portati da Daniela La Penna, *Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta*, cit., pp. 26-27.

Randisi, allora va bene»⁷²; «Filippo non la conosce, parla così, tanto per dire»⁷³; uno dei casi più emblematici si trova nel sesto capitolo, dove compare addirittura un promemoria, significativamente coniugato al presente – «Devo dire a zio Peppe se mi porta *qualche volta* un tralcio di vite incenerito»⁷⁴ –: una richiesta che si immagina di rivolgere a uno zio Peppe ancora vivo, e che non può quindi che rivelarsi come un proposito paradossale, ammissibile solo a patto che il narratore per così dire sopprima la conoscenza degli eventi successivi concessagli dalla sua posizione ulteriore. Chiamato a rispondere della «confusione del linguaggio» che gli viene recriminata dai lettori di Mondadori, Consolo giustifica la costruzione del discorso narrativo imputandola a ragioni in un certo senso mimetiche, e cioè alla volontà di trasporre realisticamente sulla pagina il modo di ragionare di un «ragazzo siciliano»⁷⁵. È lo stesso Consolo, dunque, a rivelare più o meno volontariamente come la voce prevalente nella *Ferita* non sia tanto quella dello Scavone adulto, che ripercorre un anno della propria giovinezza mettendo a frutto la consapevolezza e l'esperienza guadagnate con l'età, bensì quella del protagonista ancora ragazzino; viene dunque messa in evidenza una trasgressione alla convenzione memorialistica.

Va detto che, al netto della tendenza del narratore ad assumere e a regredire al punto di vista e alla voce del sé più giovane, nel corso del romanzo si possono comunque individuare dei passaggi in cui emergono la voce e la prospettiva dell'adulto, più mature e quindi disincantate e consapevoli. Non di rado lo stesso avvenimento compare nel testo secondo due versioni: una basata su coordinate infantili, in cui a prevalere sono la dimensione emotiva, l'ingenuità e la confusione, una invece poggiata su una griglia interpretativa più razionale e meno impulsiva. Si consideri a questo proposito la modalità con cui Scavone ricorda il momento in cui la padrona della casa in cui si trova a risiedere per frequentare l'Istituto gli comunica di non poterlo più ospitare:

Vai, vai muscitta, pari sua figlia: lo stesso odore avete, tutta la casa lo stesso odore ha. Mangia muscitta bella, gioia, veleno che ti faccia, così la finisci di cacare sotto letto, di portare le lucertole nel cesso. Con tutto che non m'ero affezionato a quella casa, mi

72 FA, p. 32.

73 FA, p. 66.

74 FA, p. 62.

75 Cfr. lo scambio epistolare tra Consolo, Reale e Crovi conservato nell'Archivio Consolo della Fondazione Mondadori e riportato nelle *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1274-1275.

venne rabbia e tristezza, ch  mi sentivo sfrattato, cacciato via, d'un colpo senza una casa e senza un letto in questo paese grande senza un parente. A queste cose uno non ci pensa, come alle gambe, alle braccia, fino a che non gliele tolgono. Il gatto le avrei ammazzato prima d'andarmene, il gatto (FA, p. 19).

Nello Scavone ragazzino la tristezza e lo sgomento per la notizia prendono la forma del disprezzo e del risentimento, espressi attraverso il ricorso al turpiloquio e l'insistenza sul dato fisico del cattivo odore della casa (e della famiglia) ospitante, paragonato a quello del gatto domestico, per arrivare all'ultimo sfogo con la manifestazione della volont  (mitigata dal ricorso al condizionale) di vendicarsi sull'animale. Lo Scavone adulto, invece, fa tesoro della sua maggiore esperienza (si noti anche la presenza di una massima di saggezza popolare: «a queste cose uno non ci pensa [...] fino a che non gliele tolgono») ed   in grado di ammettere il dolore provocatogli dalla notizia, rintracciandone l'origine pi  profonda (l'allontanamento causa la riemersione del trauma dell'orfanit ) e riconoscendo il valore dell'ospitalit  dimostratagli; la prospettiva pi  controllata contagia l'espressione linguistica, che appare decisamente meno violenta e colorita rispetto alle righe precedenti. Qualcosa di analogo avviene nel decimo capitolo, quando Scavone viene convocato dal rettore dell'Istituto per comunicargli di essere stato selezionato per partecipare alla gara diocesana di cultura religiosa. Poco dopo, tuttavia, si scopre che il colloquio richiesto dal rettore hanno in realt  il vero scopo di invitare la famiglia a ufficializzare l'unione tra la madre e lo zio Pepe. La scena   ripercorsa inizialmente secondo una regressione completa alla prospettiva infantile; spiccano dunque lo stupore e l'entusiasmo del ragazzo, emozionato per il grande onore concessogli:

Ora posa la matita, puntella le mani alla scrivania e si dondola sulla sedia, dicendo che mi ha scelto (me? me!) per la gara diocesana di cultura religiosa davanti a Sua Eccellenza il Vescovo (il Vescovo? Il Vescovo!). Il vincitore assoluto (io? o Dio!) ricever ... no, andr  a Palermo... no, a Roma. Ma prima... prima vorrebbe parlare con zio Pepe (FA, p. 103).

La vividezza e l'attualizzazione del ricordo sono evidenti fin dal ricorso al deittico «ora» e alla scelta del tempo presente, ma passano anche attraverso la resa mimetica della lingua del rettore («Sua Eccellenza»); le parentetiche, d'altra parte, rendono l'incredulit  e l'estasi del giovane Scavone, fino all'ultima in cui si esprime quanto sia per lui intensa e ingestibile

l'emozione al solo pensiero di vincere la competizione. Nulla sembra poter scalfire l'entusiasmo del ragazzo, che ormai si sente «sicuro col signor rettore tanto affettuoso», nemmeno il fatto che le promesse vengano riformulate così da sembrare sempre più appetibili (la città della premiazione è dapprima Palermo, poi diventa la più lontana e mirabolante Roma), appunto per guadagnare la sua fiducia. Nella pagina successiva, l'episodio è rielaborato da un punto di vista più adulto, che permette al narratore di guardare con maggiore distacco e cinismo al discorso del rettore e di coglierne il vero scopo, nonché di riconoscere con una certa amarezza la propria ingenuità⁷⁶.

I casi in cui il narratore mette a frutto e fa valere sulla pagina il proprio posizionamento ulteriore, cronologico ed esperienziale, si verificano però tutti rispetto a episodi che pertengono al piano del privato⁷⁷. Sistemica, invece, è la mancanza di una rielaborazione secondo una prospettiva più matura nel racconto di fatti e questioni che riguardano la sfera pubblica e, in senso più o meno lato, politica. Si prenda ad esempio il racconto del viaggio a Randisi: il narratore si limita a riportare le conversazioni degli adulti, senza intervenire o commentare a sua volta, e mette sullo stesso piano il ricordo delle minacce rivolte a don Blasi e l'attrazione sessuale di Delfino verso donna Concetta, la scomodità del dormire con lo zio Peppe e la sua familiarità con i briganti; infine, l'episodio si chiude sul ricordo del brutto voto guadagnato raccontando l'avventura a Randisi in un tema scolastico. L'adesione a una prospettiva più ingenua non implica, anche in questo caso, la dismissione di una tensione ideologica da parte dell'autore (il brutto voto e la completa svalutazione ottenuti da parte di don Sergio alla consegna del tema sono indicativi dell'atteggiamento dei padri dell'Istituto nei confronti dei ragazzini⁷⁸); anzi, tale prospettiva, configurandosi come un filtro opaco e costante, determina una declinazione più

76 «Tutte quelle domande, mia madre e mio zio, il paese, la scelta per la gara, m'avevano addolcito, dato coraggio, distaccato la lingua dal palato: immaginavo mai che quella chiamata là, dal signor rettore, le domande, avevano per scopo principale il matrimonio di ma' con zio Peppe? Il matrimonio: chi mai ci aveva pensato? Per me erano mia madre e zio Peppe, e loro due cognati: ma questo premeva al signor rettore, e questo si fece, dopo dieci giorni, un mattino, all'alba, alla Matrice» (FA, p. 105).

77 Va anche detto, a conferma della priorità della prospettiva infantile su quella adulta, che ci sono anche degli eventi privati che non vengono chiariti; specialmente sono legati alla sfera del sesso: emblematico il racconto dell'incontro tra Filippo e la ragazza cieca, in cui Scavone sembra non capire a pieno la natura dell'episodio e recrimina all'amico modi troppo adulti (cfr. FA, pp. 26-28; in particolare p. 28: «Mi pareva un altro, nel giro di mezz'ora s'era fatto come i grandi: vaffan, Filippo, va'!»).

78 «Infatti capitò un tema su un viaggio, ma quattro meno meno ci cavai. "Ma che storie vai a cercare tu?" mi disse don Sergio» (FA, p. 41).

mediata, e dunque a minor rischio di dogmatismo e compromissione con il linguaggio dell'ideologia dominante, della denuncia portata avanti dall'autore. Analogamente, la graduale implicazione dello zio con i meccanismi di potere del paese, a partire dalla propaganda per l'avvocato Sciacchitano, non è descritta o commentata esplicitamente da Scavone (sebbene sia certificata dalle circostanze che porteranno alla morte l'uomo, novello Mazzarò): nel testo vi si allude solo attraverso dati per così dire esteriori, con il racconto grezzo della visita dell'avvocato e la descrizione dei cambiamenti nelle sue abitudini⁷⁹. Un discorso in parte diverso esige il racconto dell'evento politico più significativo presente nella *Ferita*: la strage di Portella della Ginestra, avvenuta il primo maggio 1947 ed esito più tragico delle stesse dinamiche di potere osservate nell'Istituto. La strage è rievocata con modalità distanti dal tono scanzonato che caratterizza la voce dello Scavone più giovane e decisamente meglio compatibili con una prospettiva matura (ma il tono del passo è tale da rendere plausibile di ascriverlo a una voce affatto diversa, che parla da un orizzonte più alto e distante):

Vicino al fante verderame slanciato avanti, Savoja!, le balate e i nomi, presente!, scoloriti per il tempo che ci è passato sopra, le ruote grandi e i raggi neri mangiati dalla ruggine e i fusti dei cannoni, con la bandiera rossa gridano, al Primo Maggio, ai Lavoratori, evviva!

N'ammazzarono tanti in uno spiazzo (c'erano madri e c'erano bambini), come pecore chiuse nel recinto, sprangata la portella. Girarono come pazzi in cerca di riparo ma li buttò buttò buttò riversi sulle pietre una rosa maligna nel petto e nella tempia: negli occhi un sole giallo di ginestra, un sole verde, un sole nero di polvere di lava, di deserto.

La pezza s'inzuppò e rosso sopra rosso è un'illusione, ancora un'illusione. Disse una vecchia, ferma, i piedi larghi piantati su terreno: «Femmine, che sono sti lamenti e queste grida con la schiuma in bocca? Non è la fine: sparagnate il fiato e la vestina per quella manica di morti che verranno appresso!» (FA, p. 107)

Anche in questo caso si abdica a un tentativo di rappresentazione diretta e dettagliata dell'evento; lo stesso nome della località della strage compare sì nel testo, ma i suoi elementi sono rifiuzionalizzati all'interno del discorso, a indicare rispettivamente

79 FA, pp. 78-79, a cavallo tra i capp. VII e VIII.

l'intrappolamento dei manifestanti e il colore, che va progressivamente spegnendosi, dei loro occhi. Il fatto è rappresentato quasi impressionisticamente, per sprazzi, attraverso la rievocazione di suoni e colori: le voci dei partecipanti al corteo, le loro urla (si nota anche qui la plurivocità già messa in luce come principio fondante del testo), il già citato colore dei loro occhi, che, inizialmente paragonati a un sole, assumono tonalità via via simbolicamente più tetre (dal giallo ginestra, al verde e infine al nero della pietra lavica e, con ulteriore slittamento significativo, di una terra deserta, quale è il passo di Portella della Ginestra dopo la strage). Ma il colore che spicca sugli altri è senz'altro il rosso, prima introdotto per la bandiera agitata dai manifestanti e poi onnipresente sulla scena per lo spargersi del loro sangue. Rilevante nel passo è la figura dell'iterazione, che mette in evidenza gli elementi strutturali dell'evento: il «sole» che si spegne negli occhi dei manifestanti; il «rosso sopra rosso» allude al tragico mescolarsi delle ragioni della manifestazione e degli effetti della strage; il verbo «buttò», che ripetuto tre volte sembra riprodurre le scariche dei mitra dei banditi, condensa lo svolgersi dell'azione. L'atmosfera di festa resa dalla sintassi sincopata della prima frase – dove le voci dei manifestanti intercalano il discorso del narratore fino a sovrastarlo; da notare in particolare la chiusa sull'esclamazione «evviva!» – si infrange, con effetto tragico e spiazzante, sull'incipit del capoverso successivo: «N'ammazzarono tanti in uno spiazzo». Una frase che è un bilancio dolorosamente incisivo e costituisce l'unica deroga a una narrazione che altrimenti si fa estremamente allusiva, secondo una tensione che è più tipica della poesia che della prosa (ma è fondamentale notare che dal punto di vista formale «N'ammazzarono tanti in uno spiazzo», «c'erano madri e c'erano bambini», «come pecore chiuse nel recinto» sono tutti endecasillabi, come poi «Negli occhi un sole giallo di ginestra»; al contenuto tragico, dunque, corrisponde l'innalzarsi del tono). A suggerire che si possa parlare di tensione poetica del passo – insieme all'andamento ellittico e all'allusività del discorso, all'impiego figurativo dei colori, ma anche a un elemento più minuto come l'uso dal sentore ermetico della preposizione «di», con soppressione dell'articolo, in «giallo di ginestra», «nero di polvere» – è poi l'estrema cura dell'aspetto fonico, nello specifico con l'insistenza su suoni duri (in particolare dentale sorda: «tanti», «recinto», «buttò», «petto», «tempia»; vibrante alveolare, spesso in combinazione con un'occlusiva: «sprangata», «girarono», «riparo»,

«riversi», «ginestra», «verde», «polvere», «deserto»; affricata sorta: «ammazzarono», «spiazzo», «pazzi», «pezza», «s'inzuppò»).

Il racconto della strage di Portella della Ginestra si incunea nel discorso di Scavone, squarciandolo. Dal punto di vista stilistico, tuttavia, la tensione poetica del passo funziona in modo analogo e intercetta la stessa opacità che negli altri casi analizzati è data all'opposto dal filtro prospettico e dalla regressione al punto di vista infantile: entrambe le strategie rispondono alla volontà di distanziarsi dalla norma linguistica e dalla narrazione ufficiale degli eventi (anche quando, per una volta, la grande Storia entra direttamente sulla pagina). Costituiscono dunque una traduzione testuale dell'istanza di contestazione consoliana, concepita a partire dalla «diffidenza verso la società, verso la sua lingua»⁸⁰.

1.2.2 *Capriccio italiano*: storicizzare e straniare

1.2.2.1 «Nel cinematografo privato della mente»: la deformazione (non solo onirica) del *Capriccio*

Capriccio italiano, prima prova romanzesca di Sanguineti, esce nel 1963 e si presenta per molti aspetti come un complemento in prosa degli scenari e delle questioni che Sanguineti aveva affidato o stava elaborando nell'ambito della produzione in versi: il paesaggio, concreto e mentale, in cui si muovono i personaggi del *Capriccio* ricorda da vicino la «Palus Putredinis» di *Laborintus*; i rapporti familiari, nei quali va individuata una chiave di lettura particolarmente proficua del romanzo, sono negli stessi anni oggetto di rappresentazione in *Purgatorio de l'Inferno*⁸¹. Il progetto del *Capriccio* va inquadrato su più livelli secondo un'ottica eversiva, tanto sul piano delle convenzioni letterarie quanto rispetto alle norme sociali vigenti nell'universo narrativo ed extra-narrativo. Il romanzo rielabora il modello delle *chroniques maritales* e racconta, mescolata con almeno una decina di filoni narrativi paralleli, una crisi coniugale innescata dalla notizia dell'arrivo non

80 V. Consolo, *La metrica della memoria*, in *La parola scritta e pronunciata*, cit., pp. 177-190, p. 184.

81 Su questa continuità cfr. già F. Gambaro, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Mursia, Milano 1993, pp. 167-177. Alcune considerazioni sulla relazione tra produzione poetica e produzione narrativa, in termini di conduzione del discorso, si trovano in T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, in *Per Edoardo Sanguineti*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso e E. Risso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 171-179. Sulla matrice essenzialmente ideologica della produzione poetica sanguinetiana rimando a G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2018.

programmato di un figlio (il terzo). Come si intuisce fin da questa breve presentazione, la tensione ideologica sanguinetiana non trova in *Capriccio italiano* una tematizzazione esplicita; a farsene veicolo sono invece l'impostazione del discorso narrativo, la cui caratteristica macroscopica più evidente si ha nella deformazione data dal filtro onirico, e la peculiare autorappresentazione che il protagonista Edoardo offre di sé e della sua condizione, tanto all'interno dell'arena sociale piccolo-borghese in cui è ambientata la vicenda quanto rispetto al ruolo che ricopre nel circuito comunicativo innescato dal romanzo, ossia di enunciatore e dunque, in ottica sanguinetiana, di responsabile della facoltà mitopoietica (con le sue conseguenze politico-sociali) inerentemente connessa all'attività letteraria.

L'onirismo è senz'altro uno degli aspetti più studiati del *Capriccio*⁸², e a buona ragione, poiché costituisce il motore primario (ma non è l'unico) dello straniamento e della crisi dei valori, estetici e interpretativi, che il romanzo punta a innescare nel lettore. Il filtro onirico agisce innanzitutto sul piano dei contenuti, ossia delle vicende attraversate dai personaggi: non si può non considerare il valore eminentemente simbolico di alcuni passaggi⁸³, la venatura fantastica, scevra da qualsiasi ricerca di verosimiglianza, che

82 L'onirismo è senz'altro il meccanismo più studiato del *Capriccio*: in particolare cfr. almeno T. Wlassics, *La percezione onirica: Lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «MLN», vol. 88, n. 1 (Jan. 1973), pp. 111-124, ma sul carattere onirico del romanzo si concentrano anche M. Boselli, *Il linguaggio del «Capriccio»*, «Nuova Corrente», n. 35, (1965), pp. 35-50; A. Prete, *Sui romanzi di Sanguineti*, in Id., *La distanza da Croce*, CELUC, Milano 1970, pp. 163-182, in particolare pp. 163-174; G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, in Id., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 174-180.

83 Il filone in cui è più evidente questo aspetto è sicuramente la discesa nella grotta sul lago che Edoardo compie con R.; si tratta di una linea narrativa particolarmente produttiva, che occupa un numero cospicuo di capitoli (LIX, LXI, LXIV, LXIX, LXXII, LXXVI, LXXXI, LXXXIV, LXXXVI, XCIII, CIII) e – con la visita della grotta, l'ingresso nella fontana e poi la calata nel pozzo – offre una rideclinazione in chiave parodico-grottesca del motivo della catabasi e di alcuni meccanismi tipici dei riti di iniziazione, *in primis* per il ruolo ambivalente ricoperto dall'elemento acquatico. Va immediatamente notato che la discesa agli inferi di Edoardo («“Oh,” dico a R., “mi sembra di tornarci dall'inferno, va', tanto è calda, lì sotto”» (cap. LXXII, in E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 1963 (d'ora innanzi CI), p. 136) non produce alcuno scatto esistenziale, e analogamente il rito di iniziazione che sembra innescarsi attraverso il contatto con l'acqua – peraltro unta e putrida – non arriva mai a compimento. Se nel cap. LXXVI troviamo un Edoardo apparentemente nel pieno di un processo di rigenerazione e purificazione («E così, volando, me lo sentivo, dentro, che mi guarivo tutto, e R. rideva con la sua bocca aperta, che nemmeno le importava di bere, si vedeva, quell'acqua tutta marcia, che se lo sentiva, lei, fuori, che adesso guarivo, che ero guarito [...]», cap. LXXVI, CI, pp. 142-143) e negli episodi successivi le allusioni alla morte sembrerebbero preludere a una seconda nascita in accordo al tipico svolgimento dei riti di iniziazione (si vedano gli incipit del cap. LXXXI CI, p. 151: «Penso che siamo come morti, e penso che in quella fontana ci stiamo come in una tomba» e del cap. LXXXIV, CI, pp. 157-158: «“Ho paura,” dissi a R., “ma ho paura di essere morto, questa volta, sul serio.” [...] “Mi sto cambiando,” dicevo a R., e le spiegavo che

caratterizza le avventure che il protagonista Edoardo e gli altri personaggi si trovano ad affrontare nel corso del romanzo⁸⁴, la repentina trasformazione a cui vanno incontro personaggi e scenari; la manifestazione concreta del potere creativo del linguaggio – che realizza e rimanda metaletterariamente al sogno neoavanguardista e specialmente sanguinetiano del potere trasformativo, in senso politico-sociale, di un certo modo di fare letteratura –; il ritorno ossessivo di alcuni motivi, spesso legati alla sfera materiale e corporea, in particolare del sesso⁸⁵. Sul piano dei contenuti, quest'ultima strategia è particolarmente efficace in relazione alla finalità eversiva perseguita dal romanzo, in quanto l'emersione e l'insistenza del dato materiale e corporeo, anche e soprattutto nei suoi aspetti più bassi, contravviene di per sé ai canoni del buon gusto borghese; in altre parole, nel romanzo si riporta alla luce ciò che è rimosso o perlomeno tabuizzato e così facendo si esercita inevitabilmente una pressione eversiva e provocatoria rispetto alla morale dominante.

Anche la costruzione del discorso narrativo, sia a livello linguistico che strutturale, è pesantemente orientata a una mimesi delle dinamiche del sogno, con l'obiettivo di inceppare continuamente l'atto della lettura e, con questo, di minare le modalità

mi sembrava di cambiarmi dentro, che l'acqua mi sollevava bollendo, lì sopra l'acqua, e più in alto, ma fuori dell'acqua, adesso, e che così mi cambiavo, appunto, dentro»), l'ultimo episodio, nel cap. CIII, sancisce il carattere fallimentare di questo percorso, alla fine del quale lo statuto di Edoardo non appare affatto mutato. Rientrato nella galleria, di fronte a una situazione onirica evidentemente connessa alla crisi coniugale del mondo della veglia (la visione di bambini non ancora nati) Edoardo si conferma un personaggio del tutto inadeguato alla paternità: «Allora io lanciai un grido grandissimo, quando R. mi indica un bambino e mi dice: “Ma questo è il tuo bambino, quello che ti deve nascere a tua moglie, adesso.” Perché il mio bambino ha la sua placenta tutta strappata, che sembra un pacco fatto molto male, come con della carta bagnata, e che ha un colore tanto tetro, come un grande dente tutto guasto, ma guasto che sanguina. E il sangue si rovescia tutto addosso a me, che mi bagna tutta la camicia, e i bambini scappano tutti, perché si sono spaventati, perché io l'ho lanciato subito, quel mio grido grandissimo, e scappa anche il mio bambino, perché si è spaventato tanto anche lui, che adesso la placenta gli è caduta per terra [...]» (CI, p. 195). L'inadeguatezza dimostrata dal protagonista non può che gettare un'ombra oscura sul finale, che andrà letto a sua volta come una riscrittura parodica di un convenzionale lieto fine romanzesco.

84 L'episodio più emblematico in questo senso è senza dubbio la trasformazione della «ragazzotta» prima in gallina, nel capitoletto XCI, e poi nella moglie del protagonista da giovane, nel cap. CII; ma si pensi anche all'episodio in cui Edoardo ed E. entrano in una tomba della cattedrale – cap. LXXXVII – e – nel cap. XCII – iniziano a conversare con lo scheletro di O.

85 Per questo aspetto va notato anche che la simbologia della purificazione passa spesso, prosaicamente, dal gesto del farsi la doccia; inoltre, la matrice del sogno di Edoardo ha conseguenze visibili anche sui corpi che popolano le visioni, come si vede particolarmente bene sui personaggi femminili: spesso delle donne si rimarca un gonfiore dell'addome che rimanda, più o meno esplicitamente, alla gravidanza di Luciana (cfr., per fare solo qualche esempio, CI, pp. 32, 105, 152).

convenzionali di fruizione del testo (vengono compromessi, per esempio, qualsiasi tentativo di immedesimazione, o pretesa di immediatezza e di rispecchiamento), così da innescare una crisi e conferire un ruolo il più possibile attivo a chi legge.

Come ben sintetizzato dallo stesso Sanguineti, nel *Capriccio* si vuole mimare allusivamente il linguaggio del sogno, «servendosi di un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»⁸⁶. Si tratta di scelte linguistiche che ben si adattano a rendere le atmosfere oniriche del *Capriccio*, ma che di fatto non sono univocamente riconducibili al mondo del sogno; si tratta cioè di un linguaggio finemente costruito, ricreato sulle strutture tipiche del parlato per mimare la dinamica onirica: un compromesso inaggirabile per garantire la stessa esistenza del testo (seppure comunque significativo in quanto ben lontano dalla norma della lingua letteraria).

È soprattutto il piano del montaggio, tanto delle singole scene quanto del loro allestimento complessivo e dell'interazione tra le varie linee narrative, a rendere perfettamente il meccanismo distintivo della realtà onirica; un montaggio che procede per associazioni più che sulla base dei criteri logico-temporali tradizionalmente posti a fondamento della conduzione del discorso narrativo, con il risultato di una messa in crisi delle coordinate conoscitive e interpretative valide nel mondo della veglia. Ci troviamo così in un'atmosfera rarefatta, sostanzialmente priva di agganci referenziali (i luoghi, pur talvolta descritti con una certa precisione, rimangono sempre generici: l'albergo, la grotta, la strada, la clinica...), in cui vengono meno i rapporti di causa-effetto e nella quale si assiste a una continua dilatazione della dimensione spazio-temporale. Com'è naturale, questa scelta di montaggio ha ripercussioni immediate sul piano della lingua. È particolarmente significativa per esempio la continua oscillazione dei tempi verbali, che impedisce qualsiasi tentativo di collocazione temporale precisa delle vicende; la stessa impressione di smarrimento è veicolata dall'uso dei deittici e dagli elementi anaforici e cataforici, che invece che essere coesivi finiscono per confondere ulteriormente chi legge, considerata l'assenza di un contesto condiviso rispetto al quale interpretarli⁸⁷. In questo senso un ruolo centrale è giocato dalla particolare gestione dell'istanza narrativa che si

86 E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 65-104, p. 84.

realizza nel *Capriccio*: ci troviamo davanti a un narratore che racconta in prima persona e il cui punto di vista dovrebbe quindi funzionare da focalizzatore, a garanzia della coesione del testo. Chiaramente, infatti, non è il ricorso alla prima persona, che pure esercita un inevitabile effetto parzializzante sulla narrazione, a compromettere di per sé la fruibilità del discorso. Insieme alla frammentazione a cui è sottoposto il discorso narrativo, è piuttosto l'inconsistenza della voce narrante del *Capriccio*, che rinuncia a qualsiasi forma di introspezione psicologica e che dimostra un'inverosimile impassibilità di fronte alle scene che gli si parano davanti – verso le quali non sembra aver alcun tipo di coinvolgimento emotivo o che rinuncia del tutto a interpretare secondo criteri razionali⁸⁸ – a far sì che questi riferimenti risultino, se non del tutto inintelligibili, sostanzialmente inutili per il lettore. Vengono dunque tradite le aspettative di immedesimazione con la voce narrante; o meglio, un'immedesimazione avviene, ma chi legge si trova gettato in un mondo *altro*, in cui non solo smettono di essere valide le coordinate del mondo extra-letterario, ma cadono anche i convenzionali strumenti linguistici che dovrebbero aiutarlo a muoversi nel testo.

Guardando al testo da un livello superiore, si osserva che è la stessa struttura del romanzo a contribuire al profondo senso di smarrimento che nasce in chi legge; l'opera è composta da centoundici capitoli i quali, più che costituire una narrazione che procede linearmente, appaiono semplicemente giustapposti e slegati l'uno rispetto all'altro. Nel romanzo sono in effetti individuabili diverse linee narrative piuttosto coerenti al loro interno, che però risultano come destrutturate, ossia continuamente intervallate da episodi

87 Un passaggio particolarmente ricco da questo punto di vista si ha nel cap. XXVI (CI, p. 54): «Ma poi ecco che *ha mosso* subito il suo braccio, M., e che li *ha spazzati* proprio tutti, i libri, via, [...] e nemmeno tanto in fretta, dalla parte di R., che R. non *disse* nemmeno niente. Ma E., che *stava lì* a leggerci, ma che *si capisce* che *adesso* non ci *leggeva* mica più, *stava* sempre *lì* così [...]. E M. se ne è *tornato* al suo tavolo *laggiù* [...]. Ma poi *ho preso* una sigaretta [...]. Ma poi li *ho presi subito*, i fiammiferi che ci *aveva*, a lui, che *adesso* si *teneva* la scatola in mano, che la sua mano *era* tanto molle, e ne *accendo* *lì* uno, *si capisce, subito*» (corsivi miei).

88 Si prenda a esempio il tentativo di ricostruzione secondo nessi logico-causali che il narratore tenta rispetto a una scena del primo capitolo (CI, p. 8): «Anche sotto la gonna, naturalmente, doveva averla frugata. Allora lei doveva avergli morsicato la mano, che niente si vedeva, dopo, però. Allora anche lui le aveva morsicato il polso, forse. Poi, quando si era messo a frugarla anche con l'altra mano, chi lo sa, aveva anche smesso di mordere, e anche di urlare, aveva smesso. Poi si sentì battere, credo». Da questo punto di vista, Sanguineti crea un narratore che risponde perfettamente al principio di «riduzione dell'io» promosso da Giuliani e Guglielmi. Significativo in questo senso anche il differimento della rivelazione del nome del narratore, nonché la presenza di una serie di alter ego del personaggio di Edoardo (Sulla «frammentarizzazione del narratore» cfr. M. Frankel, *Capriccio italiano: un tentativo di interpretazione*, «Forum Italicum», n. 1 (1974), pp. 70-80, a p. 73; Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., pp. 175-176.

appartenenti ad altre linee; il risultato è che ciascuna intacca la linearità delle altre e il lettore non può che essere disorientato tanto nei passaggi da un capitolo al successivo quanto nel tentativo di riconnettere un episodio alle tappe precedenti di quella linea. Oltre che per la disgregazione a cui sono sottoposte – che riproduce efficacemente, traducendoli nella forma lineare che è limite costitutivo della scrittura, i salti associativi e la coesistenza simultanea di vari scenari che caratterizzano l'esperienza del sogno – le linee narrative trasgrediscono alle regole di coesione e di coerenza testuale anche per come sono costruiti i singoli episodi che le compongono, così che il piano del montaggio si rivela destabilizzato e destabilizzante sia a livello strutturale che internamente alle singole scene.

Dalla scelta del filtro onirico insomma dipendono diverse soluzioni che innescano nel lettore una crisi che è *in primis* percettiva, di fruizione del testo, ma che poi, e auspicabilmente secondo Sanguineti, investe più in generale i convenzionali strumenti interpretativi con cui si cerca di comprendere la realtà, apparentemente rassicuranti e 'naturali' ma di fatto compromessi in quanto omologhi all'ideologia dominante; ed è precisamente questo passaggio a fondare secondo l'autore la ricaduta pratico-sociale dell'attività letteraria. L'investimento sulla soluzione onirica d'altronde è annunciato fin dall'incipit del romanzo, che si apre in una sala da ballo in cui risuonano le note di una traccia che nel testo viene chiamata *When I stop* ma il cui titolo completo è in realtà *When I stop dreaming*, come già segnalato da Erminio Risso⁸⁹: non solo la canzone compare in una posizione particolarmente significativa (creando un paradosso tra la fine evocata dal titolo e l'atto di inizio del testo), ma attraverso una negazione – l'ellissi dell'elemento fondamentale («*dreaming*») – viene portata all'evidenza la chiave di lettura per ciò che seguirà nel romanzo.

Come si è già accennato, tuttavia, la mimesi della realtà onirica, pur presentandosi come il bacino più ricco a cui attinge Sanguineti, non è l'unica strategia di straniamento che agisce nel *Capriccio*. Alcuni critici hanno proposto di isolare i primi sei capitoli del romanzo⁹⁰ in quanto sarebbero meno sottoposti alla pressione deformante che caratterizza

89 E. Risso, *Prefazione* a E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 2021, pp. I-XIV, a p. VI.

90 Cfr. per esempio A. Paghi, «*Lettore modello*» e «*lettore utopico*» in *Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «allegoria», a. IV, n. 12 (1992), pp. 25-44, a p. 32; L. Weber, *La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti*, «Poetiche», vol. 15, n. 39 (2-3, 2013), pp. 225-239, a p. 236.

invece quelli successivi. Se in effetti è vero che all'inizio del romanzo l'azione di un filtro specificamente onirico è meno evidente, già qui si possono individuare elementi che producono un effetto di smarrimento del tutto analogo. Particolarmente deformata appare per esempio la dimensione temporale: si assiste alla tipica mescolanza dei tempi verbali («Poi non le dissi niente. Poi le dissi soltanto di tenere su il quadro, invece. Così sono sceso e sono venuto a sedermi laggiù»⁹¹) e alla linea primaria del racconto (ossia dell'albergo e della prima scaramuccia amorosa tra Edoardo e Luciana⁹²) si mescolano senza soluzione di continuità una serie di analessi non segnalate (si tratta del ricordo di una gita al lago stimolato proprio dall'ascolto di *When I stop [dreaming]*, secondo un procedimento associativo che non è affatto estraneo alla dinamica del sogno). Va segnalata poi la confusione dell'io narrante, che anche in questo frangente sembra rinunciare a una rappresentazione univoca degli eventi («Smise subito di frugarla, naturalmente. Allora mia moglie smise di bere, forse»⁹³). Un elemento che merita particolare attenzione, e che a un tempo illustra e risulta dalla combinazione delle due strategie, è una considerazione dell'io narrante che si trova nel secondo capitolo: c'è un riferimento alla gravidanza della moglie, e un commento del narratore che a proposito del parto chiarisce «che poi era vicino, e che poi era già il secondo»⁹⁴. Ora, sappiamo che la gravidanza che causa la crisi tra i due coniugi raccontata nel *Capriccio* è la terza; il commento deve dunque essere considerato come parte del *flashback* della gita al lago (in effetti è correttamente riportato all'imperfetto). Tuttavia, la sovrapposibilità delle due situazioni (gli amici della coppia avevano evidentemente previsto un allontanamento di Luciana da Edoardo già in occasione della seconda gravidanza), l'assenza di una segnalazione esplicita dell'afferenza all'analessi e quindi l'ambiguità in cui si mantiene il narratore, che non si preoccupa di distinguere tra le situazioni legate alle due gravidanze, gettano sul commento un'ombra di atemporalità, la quale inceppa la linearità progressiva del racconto e accresce la confusione di chi legge. Pur non essendoci dunque elementi strettamente riferibili al mondo del sogno, l'effetto che si

91 CI, p. 8.

92 La si può individuare come primaria non solo perché è su questa linea narrativa che si apre il testo, ma soprattutto perché a essa è riferibile l'episodio da cui sembra discendere l'esplosione delle linee successive (la telefonata di B. in cui si annuncia dell'incidente non meglio precisato di Luciana).

93 CI, p. 9.

94 CI, p. 11.

ottiene è sempre di smarrimento e di messa in scacco delle più tradizionali coordinate percettive e interpretative.

Se per quanto riguarda l'incipit del romanzo l'effetto si deve alla gestione ambigua della dimensione temporale, un esito analogo è raggiunto in altri punti del testo attraverso le tecniche narrative con cui vengono introdotti avvenimenti, oggetti o situazioni nel testo, che anche quando ricalcano a pieno titolo avvenimenti, oggetti o situazioni famigliari, ossia ricalcati su quelli rintracciabili nel mondo extra-letterario, sono spesso tinte di inverosimile o assurdo. È il caso del XLI capitolo, in cui troviamo Edoardo, C. e H. intenti in una corsa forsennata lungo le pendici di un monte (?) che viene paragonata a un volo. Il passaggio offre un ottimo esempio di come sono disposti e costruiti gli episodi del *Capriccio*, che risultano del tutto slegati da quelli contenuti nei capitoli precedente e successivo (in questo caso in quello precedente si racconta di un incontro amoroso tra il protagonista e l'amante O., mentre il successivo vede Edoardo in compagnia di B.), ma anche al loro interno sono segnati da improvvisi cambi di scenario, del tutto coerenti con l'impostazione onirica del racconto. Anche considerata la sua relativa brevità, è opportuno riportare interamente il capitoletto:

Adesso corriamo, e corriamo, e corriamo. Corriamo per i campi, per i prati, correndo in discesa, giù. E i piedi non mi tengono più, non ci tengono più, e ci facciamo come dei nostri saltoni enormi. Ci vediamo, ogni tanto, se ci guardiamo come sospesi lì in quell'aria. "Ma tu voli," ci diciamo, volando. E ci diciamo, anche: "Ma noi voliamo." Ci sono delle pietre che ci rotolano dietro, e ci sono delle altre pietre che ci rotolano davanti, tante, passandoci davanti, cadendo. E adesso siamo già oltre i campi, oltre i prati. Siamo per una lunga strada in discesa, e adesso siamo come tutti vicini insieme, lì tra le case, che le nostre scarpe ci fanno tràc tràc, sopra quella strada giù. Ma C., poveretta, lei ci sbanda sempre, non ci ha mica le scarpe che ci vanno bene, lei, per correre così. E cade, e si rialza. E di nuovo cade, e si rialza, e corre. E adesso siamo sopra la passeggiata che corre lungo il lago, che noi ce la tagliamo tutta di corsa, e siamo sopra la riva del lago, ormai, sopra la sabbia, nell'acqua, giù. C'è una specie di barca a pedali, che ci galleggia lì sopra l'acqua, e ci sale C., e ci sale anche H., e ci pedalano e pedalano. E ridono. "Al largo," gridano, "al largo." Io ci nuoto, e ci affondo già un po', e li vedo che si allontanano pedalando, ridendo. Sembra che ci vanno in bicicletta, quelli, tranquilli. E io ci affondo, e ancora ci nuoto, come correndo, lì a nuoto, e ci affondo, ancora e ancora⁹⁵.

95 CI, pp. 78-79.

Il polisindeto della congiunzione «e», insieme alle costanti ripetizioni dei verbi di movimento (oltre a quelli legati alla corsa si notino le azioni di C. che continuamente cade e si rialza per continuare a correre), rende perfettamente il moto precipitoso dei tre personaggi, che sembra quasi contagiare gli elementi del paesaggio (le pietre che rotolano, la passeggiata che «corre»). Va comunque notata una differenza tra C. e H., che alla fine troviamo intenti a pedalare tranquilli sul lago, e il protagonista, che invece li insegue a nuoto e appare evidentemente in affanno: una condizione che caratterizza stabilmente il personaggio di Edoardo. Rispetto alla natura diciamo fantastica, o comunque inverosimile, di alcune situazioni incontrate nel romanzo è significativo il riferimento al volo. Un'attività comune come la corsa può apparire decisamente straordinaria se, come accade qui, la si osserva nelle sue singole componenti discrete e si rinuncia a un'interpretazione complessiva, più usuale e dunque rassicurante, del suo svolgimento: in effetti, è un dato fattuale che un individuo che corre si trovi, seppure per poche frazioni di secondo, ad avere entrambi i piedi sollevati da terra. I personaggi, dunque, non stanno effettivamente volando (come pure sarebbe ammissibile considerata l'atmosfera onirica); l'impressione dipende piuttosto dalla tendenza del narratore a guardare in modo atipico a un gesto quotidiano, isolando istantanee da un procedimento tradizionalmente sintetizzato nella sua fluidità (si noti come ci sia un riferimento esplicito all'atto di guardare «ogni tanto») e ricavandone una rappresentazione inedita. Il volo dei personaggi allora non dipende per così dire da una contaminazione con i modi del fantastico, bensì, al contrario da una tensione iperrealistica, che esercita un effetto dirompente sulle tradizionali coordinate interpretative della realtà, e così sui loro vincoli: per esempio, la corsa e il volo sono rispettivamente considerati un'attività naturalmente disponibile all'uomo, e una che gli sarebbe invece preclusa, se non grazie al ricorso alla tecnica. Naturalmente, il narratore del *Capriccio* non ha alcun interesse che quella separazione venga mantenuta e anzi la forza, pur mantenendosi a tutti gli effetti nel territorio del reale e senza sfociare mai nel fantastico. Sanguineti, insomma, non vuole affatto rinunciare a una letteratura che possa avere presa sulla realtà, che sia in ultima istanza realistica, ma appare convinto che l'obiettivo sia raggiungibile solo

rinunciando alle convenzionali tecniche di realismo⁹⁶ e preferendo soluzioni che investano invece sulla deformazione e sullo straniamento.

Un ragionamento analogo richiede la seggiovia che compare in diversi capitoli, sempre guardata da una prospettiva diversa e sempre con un distacco straniante che permette di cogliere l'eccezionalità di una costruzione che pure non ha nulla di fantastico e appartiene a tutti gli effetti al mondo reale. Già dalla prima comparsa nel XXVIII capitolo la seggiovia viene descritta dall'io narrante come sezionata nei suoi vari elementi: un'operazione che, come per la corsa, getta una luce inedita e inquietante su ciò che dovrebbe essere familiare, e che segna così uno scarto dalla percezione abitudinaria e rassicurante della realtà (i sedili della seggiovia, per esempio, sono descritti come «tutte quelle cose lì vuote, che ci si siede sopra, che si muovono lì nel vuoto, dondolando, ma che ogni tanto, però, ce n'è anche una piena, che uno ci si è seduto sopra, e che passa mica troppo distante dalla finestra, che la luce della camera le illumina tutte, quelle cose che ci passano così dondolando, le piene come le vuote»⁹⁷). Nel XXXV capitolo l'operazione è ancora più evidente; in questo caso lo sguardo atipico che si getta alla seggiovia è dovuto concretamente a uno spostamento nello spazio dell'io narrante, che si trova ad osservarla dal prato sottostante e dunque da una angolazione del tutto inusuale. Ecco allora che da lì i personaggi hanno l'impressione che le persone stiano volando sulla loro testa: «Poi la seggiovia ci funzionò un'altra volta, e ci passavano tante ragazze sopra la testa, che se ci alzavamo in piedi le toccavamo, che il posto ce lo eravamo scelto benissimo»⁹⁸.

È naturale che l'onirismo e le altre strategie di straniamento attive nel *Capriccio* non solo collaborino a distribuire equamente nel testo una certa forza eversiva, ma anche si mescolino e si rafforzino vicendevolmente. È ciò che avviene in effetti anche rispetto al

96 Episodio-manifesto di questa poetica è lo sputo sullo specchio su cui si chiude il sesto capitolo: come ha messo bene in luce Fabrizio Bondi, lo specchio va considerato come metafora di «rappresentazione automatica, spassionata e dunque 'oggettiva' della realtà. [...] una sorta di grado zero della *mimesis*, o meglio un non-plus-ultra del realismo» (F. Bondi, *Lo specchio dei sogni e i segni dello specchio (nei primi due romanzi di Edoardo Sanguineti)*, in *Attraverso lo specchio: l'immagine, il doppio, il riflesso*, a cura di S. M. Barillari e M. Di Febo, Virtuosa-mente, Arenzano (GE) 2019, pp. 221-248, a p. 232): una tecnica di rappresentazione su cui Edoardo, e Sanguineti con lui, letteralmente sputa. Anche Paghi si concentra sull'episodio leggendolo in chiave metanarrativa, come «appello al lettore, un avvertimento per la dissoluzione formale a cui l'autore ha sottoposto la materia narrativa» (Paghi, "Lettore modello" e "lettore" utopico" in *Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 32).

97 CI, p. 57.

98 CI, p. 68.

‘filone’ della seggiovia, poiché alla scelta di una prospettiva inedita e straniante da cui guardare all’oggetto si aggiunge la scoperta che a viaggiare sulla seggiovia siano delle ragazze-ultracorpi⁹⁹.

Uno dei motivi su cui si può osservare più compiutamente la combinazione tra il filtro onirico e la tendenza a una descrizione straniata e straniante è quello del parto, che percorre carsicamente l’opera. Si tratta di un motivo ovviamente centrale del *Capriccio*, in quanto direttamente collegato con l’evento traumatico che sta alla base del delirio oniroide, e cioè la terza gravidanza di Luciana. Due capitoli in particolare si prestano a mettere in luce le strategie con cui Sanguineti sceglie di rappresentare il parto: il XII, in cui Edoardo e B. assistono a «quella [che] doveva essere proprio la sua nascita, cioè di B.»¹⁰⁰, e il LXXXVIII, in cui a essere rappresentato è invece il parto di Luciana (si tratta significativamente anche del capitolo in cui finalmente vengono rivelati i nomi propri dei due coniugi). Nei due capitoli vengono messi a sistema elementi specificamente riferibili al filtro onirico (nel XII, è la stessa possibilità di assistere alla propria nascita a essere paradossale e a trasgredire le regole dell’esperienza naturale; nel LXXXVIII è soprattutto l’ambientazione a suggerire che la scena si svolge in un’atmosfera onirica¹⁰¹) e dati invece del tutto appartenenti al mondo fattuale, che, depurati della retorica celebrativa con cui

99 Si tratta di un riferimento alla pellicola *L’invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (1956) a cui è peraltro ispirata la retrospettiva del pittore Enrico Baj (il B. del *Capriccio*? Da segnalare che un *Ultracorporo* di Baj è anche scelto per la copertina della prima edizione dell’opera, a rompere ulteriormente i confini tra testo, oggetto libro e contesto extra-letterario), ma anche di un gioco di rimandi interni, perché di una generica «storia del marziano» (CI, p. 8) si parla fin dall’analessi alla gita al lago che è introdotta nel primo capitolo, e il filone degli ultracorpi riemerge periodicamente nel corso dell’opera.

100 CI, p. 29.

101 Il capitolo si apre su una sorta di inseguimento di Luciana da parte di Edoardo, a cui la donna a un tempo sfugge e chiede aiuto. I due corrono «per i corridoi di quelle cantine, che quelle sono tutte un labirinto immenso, e che ci sono tante stanze senza luce, ma che tutte le illumina, adesso, una dopo l’altra, mentre le attraversa di corsa, quella mia moglie che brucia» (CI, p. 164). La corsa forsennata si ferma quando Edoardo suggerisce alla moglie di buttarsi in un non meglio precisato specchio d’acqua («un grande lago bianco») per placare il bruciore (chiaramente un riferimento alle doglie, considerato ciò che sta per succedere): se non fosse che il grande lago bianco immediatamente si rivela non un bacino d’acqua, bensì, con il secondo repentino cambio radicale di scenario in appena un capitolo, un letto a baldacchino dalle lenzuola immacolate («E lei si butta, adesso, e io che la vedo che subito ci nuota, in una specie di grande lago bianco. Ma non c’è mica l’acqua, però, lì dove lei si è buttata così, che quella specie di grande lago bianco, che lei adesso ci nuota, è poi un grande letto bianco, e che il bianco che si vede è poi quello delle lenzuola bianche», CI, pp. 164-165). La confusione tra il lago e il letto tuttavia non viene risolta, come si nota dal fatto che Edoardo sostenga di nuotare sopra il letto («E adesso nuoto in quelle lenzuola bianche, che nuoto come facendomi il morto, come guardandomi tutto quel cielo del baldacchino grosso, lì sopra la sua testa, sopra la mia, sopra il letto»), e nello stesso gesto sia rappresentata l’ostetrica, che è a un tempo in fondo al letto e «nuota lì ai nostri piedi, tutta sudata» (CI, p. 165).

tradizionalmente si accoglie un nuovo nato, appaiono in tutto il loro carattere disturbante. Da questo punto di vista l'elemento senz'altro più significativo è il sangue, che, pur del tutto naturale, è il primo rimosso da quella retorica che Sanguineti sta cercando di mettere in discussione da più direzioni; l'insistenza sulla sua presenza è di per sé perturbante, ma l'effetto viene certo ulteriormente rafforzato dalle proporzioni che il fenomeno può acquisire nella realtà del sogno. Così B., che alla fine del capitolo può affermare paradossalmente di ricordare la scena della propria nascita, guarda apparentemente impassibile sua sorella intenta a inzuppare del pane in una padella sporca di sangue¹⁰², mentre il travaglio di Luciana trasforma concretamente lo scenario, così che «quel lago bianco delle lenzuola diventa un lago un po' rosso, e [...] l'ostetrica, tutta macchiata di sangue»¹⁰³. Il risultato è insomma un racconto del parto profondamente disturbante, del tutto estraneo alla narrazione ad alta carica emotiva che se ne dà nel contesto borghese: una narrazione smascherata come falsificante in quanto orientata alla soppressione degli aspetti più materiali e corporei che invece qui vengono ostinatamente messi in evidenza. Le soluzioni adottate da Sanguineti rendono con una precisione inesorabile lo stato d'animo con cui i due coniugi protagonisti attendono l'arrivo del terzo figlio e offrono il migliore esempio di come l'autore persegua incessantemente un progetto di trasgressione e contestazione della morale borghese tanto per la scelta dei contenuti – sia per gli aspetti del parto su cui si insiste sia più in generale per l'atteggiamento dei due futuri genitori (si pensi a come Luciana, già in travaglio, manifesti il desiderio di abortire) – quanto per la loro messa in forma nel testo.

1.2.2.2 Costruire e decostruire un (mito) borghese

Non sarebbe difficile riassumere l'intera trama del romanzo secondo lo stile delle "chroniques maritales": una convivenza coniugale, difficile com'è solitamente di questi tempi, colta per di più nel suo momento di crisi – l'imminenza della nascita di un figlio, il terzo, accettato, più che voluto – e raccontata dal marito secondo un procedimento narrativo che partecipa direttamente dello stato confuso della situazione sentimentale.

102 CI, p. 29. Poco prima nel capitolo si legge che la sorella di B. era stata osservata mangiare un feto dentro una grossa padella all'interno di un sogno (CI, p. 28). Alla fine del capitolo, invece, i due piani sembrano mescolarsi.

103 CI, p. 165.

Questo l'inizio della quarta di copertina della prima edizione del *Capriccio*; ridotto all'osso in effetti l'esordio sanguinetiano si può considerare il racconto di una crisi di coppia, acuita dall'arrivo imminente di un figlio non desiderato: un argomento e una questione squisitamente borghesi, che vengono però rappresentati con modalità discorsive che minano su più piani le fondamenta ideologiche del contesto a cui appartengono i due coniugi. Del resto, la stessa reazione della coppia alla notizia della gravidanza è di per sé sintomo della crisi di un certo apparato valoriale. Che le difficoltà insorte nella coppia siano da ritenere all'origine della deformazione stilistica che innerva il romanzo è suggerito dall'ossessività con cui ricorrono alcuni motivi: il sesso, il parto, il tradimento, l'alterazione dei corpi femminili...; nel LIV capitolo, in cui viene raccontata la visita di Edoardo da parte di M., lo stato di salute del protagonista è esplicitamente collegato alla serenità del tetto coniugale («“Come va con tua moglie?”»¹⁰⁴). Eppure, il discorso del *Capriccio* assume proporzioni che trascendono il racconto della storia di una singola coppia e acquisiscono un valore ben più ampio sul piano pubblico e sociale; in questo senso agisce da cerniera la scelta di mettere al centro del romanzo le dinamiche interne a una famiglia, al contempo unità nucleare composta da singoli individui e cellula fondativa della società (più che nella dinamica di coppia nel rapporto intergenerazionale che si stabilisce tra genitori e figli). È allora estremamente significativo che Edoardo si configuri, almeno apparentemente, come un membro esemplare della società che abita: è un padre di famiglia, ha successo con le donne, gli altri personaggi si rivolgono a lui chiamandolo «professore»¹⁰⁵; in altre parole, la figura di Edoardo può solo in parte essere ascritta a quella schiera di personaggi alienati o mentalmente alterati che affollano diversi romanzi che escono in questo giro d'anni. Se la deformazione data dal filtro onirico funziona analogamente al filtro dovuto a una condizione psicologica alterata (poiché offre una prospettiva inedita sulla realtà, meno viziata o compromessa dalla narrazione dominante), d'altra parte, il fatto che si manifesti su un soggetto sano quale è Edoardo fa emergere in modo evidente la matrice non tanto

104 CI, p. 103. Ma l'ipotesi è corroborata da tutti gli elementi della visita che precedono la lapidaria domanda del medico. M. ispeziona il membro del protagonista, che si rivela coperto da quelle che inizialmente sono definite come «tante piccole frecce», poi come «tanti piccoli vermi» e infine come «tanti piccoli feti», e la cui funzionalità è nettamente compromessa («“È che ce l'ho,” dissi poi, “come spezzato, questo.” “Eh,” disse M., e si riprese la lente. [...] “Sembra come vuoto”» (*ibidem*).

105 CI, p. 32.

psichica o individuale, bensì storica e ideologica che vi sta alla base (a questo contribuisce anche che, a differenza della malattia mentale, quella del sogno è un'esperienza stabilmente disponibile a tutti i soggetti, il che rende tanto più disturbanti e trasversalmente valide le implicazioni della vicenda di Edoardo).

Le inquietanti visioni oniriche di Edoardo, insomma, rivelano come patologica la stessa posizione di privilegio del protagonista e finiscono per mettere in crisi il sistema di coordinate culturali che la garantiscono. Da questo punto di vista, *Capriccio italiano* si configura come una narrazione, secondo Sanguineti attività intrinsecamente mitopoietica, che risponde a finalità del tutto opposte a quelle tradizionalmente associate alla mitologia (il mantenimento dello status quo e l'allestimento, tutto artificiale, di un immaginario e di un linguaggio che si vogliono proporre come naturali e in quanto tali inscalfibili)¹⁰⁶.

In questo quadro vanno considerate le diverse strategie con cui Sanguineti attacca e decostruisce l'architettura romanzesca, individuata come primo obiettivo polemico in virtù della sua omologia e del suo ruolo di veicolo dell'ideologia borghese: la distorsione dei piani temporali e la caduta dei legami logico-causali tra gli eventi; la perdita di plasticità dei personaggi, che non riescono a interpretare ciò che li circonda e intraprendono percorsi di *Bildung* inceppati e fallimentari; l'assenza di una funzione narratoriale che eserciti un ruolo di guida alla stessa comprensione degli eventi e di conseguenza alla loro interpretazione; una spazialità che non accoglie, ma al contrario costringe ed esercita una pressione soffocante... Insieme all'abbassamento della lingua e all'esplosione della struttura, si tratta di elementi che se non compromettono del tutto almeno intaccano decisamente la fruibilità e la direzionalità del discorso, rendendo di fatto impossibile che si verifichi la trasmissione lineare di un messaggio (più o meno esplicito che sia) anche immaginando un lettore del tutto ingenuo, disponibile a mettersi in una posizione completamente subordinata e ricettiva. Ciò non significa che sia negata del tutto la potenzialità conoscitiva del romanzo; perché questa potenzialità si verifichi, però, è

106 Su questo punto cfr. E. Sanguineti, *Poesia e mitologia*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 7-16. Su come questa convinzione sanguinetiana orienti la costruzione del *Capriccio* cfr. Paggi, "Lettore modello" e "lettore" utopico" in *Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 26-27; F. Gambaro, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio. Atti del Convegno Internazionale* (Salerno, 16-18 febbraio 1989), a cura di L. Giordano, Metafora Edizioni, Salerno 1991, pp. 127-136.

necessario che chi legge giochi un ruolo attivo: il lettore non è inteso come destinatario auspicabilmente passivo bensì come co-costruttore di significati¹⁰⁷.

A rivelare la convenzionalità, e dunque il carattere non naturale ma tutto storico e ideologico, del romanzo borghese concorrono gli affondi meta-romanzeschi e il gioco con i cliché del genere. Per il primo punto, non si può non fare riferimento al capitolo XII, il più metaletterario dei CXI che compongono il *Capriccio*, in cui si mette in scena un vero e proprio «giuoco del romanzo». Le regole seguite dal gioco confermano le caratteristiche di quel lettore utopico immaginato da Sanguineti di cui si diceva poco sopra: la necessità che il lettore ricopra un ruolo attivo entra direttamente nel *Capriccio* attraverso i personaggi di A. e C.. In secondo luogo, il gioco mette in evidenza, portandola all'estremo, la natura sostanzialmente convenzionale e arbitraria del romanzo, come dimostrano le reazioni di Edoardo, B. e M. alle proposte delle donne, che dipendono esclusivamente dalla lettera finale dell'ultima parola della domanda¹⁰⁸. Con questa aperta esibizione delle modalità compositive del romanzo, Sanguineti contravviene ancora una volta alle regole della tradizione, rendendo manifesto ciò che dovrebbe rimanere invisibile o perlomeno dissimulato. Qualcosa di simile si può rilevare sul finale del *Capriccio*, in cui si assiste allo scioglimento della vicenda, ovvero alla nascita del figlio Michele; come nota già Margherita Frankel, tuttavia, la conclusione non potrebbe allontanarsi maggiormente da una catarsi e non segna su nessun piano, né formale né di ambientazione, la liberazione dall'atmosfera da incubo in cui i personaggi sono immersi per tutta l'opera¹⁰⁹. Si noti per esempio la descrizione della clinica dove avviene il parto, su cui incombe lo stesso clima plumbeo che fa da sfondo agli altri episodi e in cui si ritrova la consueta trasfigurazione in

107 Queste le caratteristiche del «lettore utopico» ricostruito da Paghi (cfr. Paghi, *“Lettore modello” e “lettore utopico” in Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, cit., in particolare pp. 40-41). Del ruolo attivo del lettore si discute trasversalmente nel circuito della Neoavanguardia (cfr. almeno U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962).

108 Cfr. CI, pp. 44-45: «Ma il romanzo lo fecero le due donne, cioè A. e la cugina di mia moglie, che sarebbe poi C., che non lo conoscevano mica ancora, il giuoco, che non si può mica fare, se no. Che poi il giuoco è questo, che noi dicevamo che quelle dovevano indovinare un romanzo che noi sapevamo bene [...]. Che poi il romanzo non c'è mica, si capisce, che sono loro che se lo fanno con le loro domande, ma se quelle fanno una domanda che l'ultima parola finisce per a, oppure per o, oppure per u, noi si diceva sempre di no, e che se invece finiva per e, oppure per i, si diceva di sì, invece».

109 Cfr. Frankel, *Capriccio italiano: un tentativo interpretazione*, cit., p. 79: «Se fosse stato nell'intenzione dell'autore il dare un lieto fine al suo romanzo, egli avrebbe probabilmente cambiato lo stile nel suo ultimo capitolo, l'avrebbe scritto come un risveglio dagli incubi, come un ritorno alla normalità quotidiana sia in forma linguistica che nella forma della situazione e dell'ambiente».

senso perturbante di elementi altrimenti famigliari, così come la combinazione tra la spinta verso un'estrema referenzialità da un lato e la tendenza a scivolare nel fantastico concessa dalle dinamiche oniriche dall'altro¹¹⁰; o ancora si veda lo stato d'animo in cui versano i coniugi, che pur consolandosi a vicenda si trovano a piangere davanti al nuovo nato: un dato che, insieme all'inconsueto e disturbante paragone stabilito tra il bambino e un millepiedi¹¹¹, sancisce anche nel finale il distacco programmatico dalla retorica celebrativa che tradizionalmente accompagna una nuova nascita. Compare dunque il lieto fine tanto atteso, ma le modalità con cui viene costruito ne disinnescano dall'interno il potere catartico.

A riformulare il potenziale pedagogico del *Capriccio* sta poi la sotterranea ma costante operazione di delegittimazione, e la conseguente perdita di credibilità, del personaggio che dovrebbe esserne a un tempo protagonista e produttore, ossia Edoardo. In ragione degli evidenti legami che sussistono tra Edoardo e Sanguineti, si tratta tra l'altro di un'operazione che si ripercuote inevitabilmente anche sull'autore storico dell'opera e che sembra dunque mettere in campo una sorta di auto-delegittimazione su più livelli. Innanzitutto, non c'è capitolo del *Capriccio* in cui Edoardo, teoricamente padre, marito e borghese di successo, mantenga un qualche grado di solidità e riesca a opporre resistenza al caos che esplode nella sua mente; invece, il narratore non commenta e non spiega, spesso ammette di non capire, e rinuncia così al proprio ruolo di regista, formale e ideologico, del discorso. Ciò avviene sia nei paragrafi scritti in chiave più evidentemente onirica (nei quali

110 «C'è come una porta a vetri, nel lungo corridoio della clinica, ma che lì sei già sopra il pianerottolo delle scale, lì al terzo piano, dove ci sono i due ascensori, e quella porta sta sempre chiusa. Dietro i vetri ci sono tutte le culle di metallo, con certi veli bianchi, che dentro ci stanno tutti i bambini appena nati» (CI, p. 211); il ricorso alla seconda persona sembra suggerire o comunque cercare un certo grado di familiarità con il «tu» a cui si rivolge la voce narrante, una familiarità che è però ostacolata dall'assenza di un preciso contesto condiviso, con il risultato che anche la clinica appare inghiottita dall'atmosfera indefinita che aveva governato le visioni oniriche. Va poi notata, altro elemento in comune con le scene dei capitoli precedenti, l'insistenza su elementi che rendono lo spazio della clinica irrimediabilmente chiuso e claustrofobico (la porta che rimane chiusa, la separazione data dal vetro; in questo senso è significativo anche che la scena sia ambientata di notte e che i due genitori siano completamente soli); l'ascensore e il corridoio erano peraltro già comparsi nelle visioni oniriche, una ricorrenza che da un lato conferma l'origine del delirio oniroide, profondamente legato alla nascita di Michele, e dall'altra parte rimescola ulteriormente la linea temporale del romanzo.

111 È interessante notare come, in uno dei capitoli precedenti (CI, p. 97), Edoardo abbia la visione di un bambino nato senza piedi, ossia in una condizione opposta a quella con cui viene presentato nel finale (ma in accordo a quel consueto gioco di associazioni su cui è costruito il *Capriccio*): il paragone con il millepiedi, allora, da un lato sconfessa la paura espressa nel sogno precedente, ma non porta alcun conforto in quanto per nulla meno disturbante.

l'inadeguatezza è declinata per via più simbolica: si pensi per esempio al fallimento del percorso di iniziazione seguito in compagnia di R.), sia in quelli in cui l'ambientazione ricorda decisamente da più vicino il mondo fattuale (emblematici i passaggi, piuttosto numerosi, in cui si allude alla scarsa prestanza sessuale del protagonista).

Il miglior campo di prova per verificare l'ipotesi che si possa rintracciare un'intenzionale operazione di decostruzione dell'autorevolezza di Edoardo si ha nella rappresentazione della sua paternità¹¹². Questa, infatti, investe direttamente il personaggio nella sua veste di produttore e trasmettitore di una certa visione del mondo e di un certo linguaggio: il rapporto intergenerazionale tra genitori e figli replica, pure in scala minore, la medesima dinamica in atto tra la classe egemone e gli altri gruppi sociali. È dunque di massimo interesse che per tutto il romanzo non solo Edoardo dimostri di vivere con angoscia la notizia dell'arrivo del terzo figlio, ma si auto-rappresenti come un padre del tutto inadeguato. L'inettitudine sembra per certi versi prescindere dalla nascita di Michele e investe già in maniera del tutto evidente il rapporto che si instaura con gli altri figli. Non solo i bambini sono più volte rappresentati in una condizione di pericolo, sotto gli occhi di un Edoardo incapace di mantenerli al sicuro o anche solo di reagire di fronte alla loro difficoltà¹¹³; accade anche che si verifichi una vera e propria inversione dei ruoli, così che il protagonista esce sconfitto dall'incontro con i figli, o comunque veda di molto ridimensionato il proprio ruolo. Si prenda come esempio la scena che occupa il XXXIII capitolo, in cui viene rappresentato un confronto tra gli organi sessuali del padre e di uno dei figli: il bambino è del tutto disposto a riconoscere la superiorità e la prestanza del padre, ma subito dopo troviamo Edoardo alle prese con una crisi di virilità, che subito rientra ma che lo getta nell'imbarazzo e di cui tenta di giustificarsi maldestramente con la moglie¹¹⁴.

112 Su come il tema della paternità viene declinato nella produzione sanguinetiana cfr. E. O'Ceallachain, *'Pessimo me, come padre': Paternity in Sanguinetti and the Novecento tradition*, «Modern Languages Open», 1 (2020), pp. 1-27.

113 Cfr. i capitoli XXV, XXVII, XLVII in cui rispettivamente Edoardo racconta di aver chiuso il figlio più piccolo sul tram, torna su un episodio di violenza subito sempre dal figlio minore da parte di alcuni teppisti, ricorda la sua preoccupazione (a cui pure non segue alcuna azione concreta) di fronte a una persistente tosse di entrambi i bambini.

114 «Mio figlio dice: "Ma ce l'hai grosso, tu, papà." [...] Ma lui: "No no," dice, "che ce l'ho un po' piccolo, io." "Be'," dico io, "è solo perché sei un po' piccolo tu, ma che adesso che sei un po' alto come papà, poi, ti viene un po' tutto grosso anche a te." [...] E lui, allora, dice: "Ah." Che ti sembra, così, convinto un po'. Così mio figlio, adesso, se ne va, e ti arriva mia moglie, allora: "Ehi," mi dice, "ehi, ti sta venendo un po' piccolo, guarda." "Oh," le spiego, "no." Le dico: "È che mi faccio la doccia tanto fredda, sai, che con

Un altro esempio della dinamica è offerto nel XL capitolo, nel quale una delle numerose avventure extraconiugali di Edoardo è interrotta dall'irruzione nella stanza di uno dei suoi figli. Il figlio interrompe l'incontro con O. per raccontare al padre, balbettando, una sua recente scoperta: «“Papà,” dice lui. “Be’,” gli dico, che mi sporgo un po’, “be’, cosa vuoi?” “La *pipera*,” mi dice, “mangia il leone”»¹¹⁵. L'ingresso del bambino sancisce l'incontro con un linguaggio non normativo e contestualmente con una visione altra della realtà, che si smarca dalle tradizionali coordinate interpretative di cui nel passaggio è rappresentante lo stesso Edoardo. In una volta, il figlio riesce a questionare la norma linguistica, distorcendo il nome dell'animale e rivelando la natura inerentemente arbitraria del segno linguistico (non c'è naturalmente alcuna ragione ontologica per cui il serpente in questione si debba chiamare «vipera» e non «pipera»), e di conseguenza a mettere in crisi i rapporti di potere che quei segni tradizionalmente designano. Detta altrimenti, in questo passaggio il bambino offre una dimostrazione concreta del procedimento che Sanguineti pone alla base del *Capriccio* e su cui si fonda, in linea più generale, la sua interpretazione dell'avanguardia, che insiste sulle potenzialità sovversive di una decostruzione del linguaggio e delle forme di rappresentazione della realtà. È notevole che su questo piano si assista a un allontanamento piuttosto evidente da parte dell'autore rispetto al protagonista-narratore, che pure ne rappresenta una sorta di alter ego. Edoardo infatti corregge il figlio, tenta di riportarlo (ancora una volta senza troppo successo) alla 'ragione', ossia alla norma linguistica e, su quella base, a una certa interpretazione dei rapporti di potere (qui simboleggiati dall'interazione vipera-pipera-leone)¹¹⁶; ma il tentativo non fa che rivelarne ancora più scopertamente l'ottusità e dunque in fin dei conti la debolezza: è chiaro infatti che la «pipera» è un animale del tutto diverso dalla vipera, nella misura in cui non sottostà alle limitazioni, linguistiche e materiali, che riguardano la seconda. Se Edoardo fa per così

il freddo che la doccia ci fa, sai, si restringe anche sempre un po', ecco.” [...] Poi le dico: “Guarda però con la doccia calda, adesso, infatti.” E via con quella manopola rossa che c'è, via con l'acqua bollente, che tutto salto, che mi brucio, ahimè» (CI, pp. 65-66).

115 CI, p. 77. Corsivi miei.

116 «“Ma va,” gli spiego, “che è la vipera, intanto, mica è la pipera.” Ma lui dice, allora, e balbetta sempre: “La pipera.” “No,” gli dico ancora, “la vipera.” [...] Poi dico, però: “Ma la vipera mica lo mangia, il leone.” “Ah,” fa lui, traballando tutto. “Eh sì,” gli spiego,. Perché gli spiego che il leone è tanto tanto grosso [...], la vipera è tanto piccola, invece [...] Ma lui, di colpo, mi piange. “No,” gli dico, “non lo mangia.” “Ma sì,” dice lui, piangendo, “lo mangia, sì.” Poi piange ancora un po'. Poi smette, e dice. “Ma la pipera.” “No,” gli dico, “la vipera.” “Ma la pipera,” dice lui, “ma lo mangia, la pipera, il leone, ecco.”» (CI, pp. 77-78).

dire le veci dell'ideologia dominante, della norma, dobbiamo immaginare un Sanguineti decisamente solidale con il figlio, considerato l'innegabile parallelismo tra il suo sconvolgimento della lingua e delle gerarchie tradizionali e l'operazione sovversiva che, a un livello più alto, l'autore realizza nel *Capriccio*, di cui il XL capitolo offre un piccolo concentrato. In questo senso, il passaggio potrebbe essere interpretato in termini meta-letterari, come rappresentazione simbolica su più livelli (nel rapporto padre-figlio, sintetizzabile come vipera-pipera, ma anche pipera-leone) dello scontro tra ideologia dominante e ideologia d'avanguardia.

L'inadeguatezza che caratterizza Edoardo, insieme alla conseguente ridicolizzazione e delegittimazione del suo ruolo di educatore e, su scala più vasta, di produttore di miti, costituisce l'ennesimo tassello dell'operazione di sovversione delle tradizionali tecniche e finalità del romanzo, mirata a sancire la sconfitta e la necessità di superamento dell'apparato formale, ma anche ideologico-valoriale, di cui Edoardo (per la sua condizione sociale e in quanto narratore del testo) dovrebbe essere invece il primo promotore.

1.3. Un bilancio provvisorio sul nuovo romanzo

Al netto della trasversalità con cui agisce l'istanza di realismo sopra descritta, nella doppia accezione di rappresentazione e contestazione, è chiaro che gli strumenti con cui questa viene perseguita, così come il grado di distanziamento e di revisione del modello realistico proposto come unica via a una letteratura impegnata, presentano una profonda varietà interna. Si va dunque dalle soluzioni più radicali, in cui il rifiuto del modello è pressoché totale ed è di per sé significativo (come avviene nel *Capriccio italiano* di Sanguineti) a casi in cui la revisione agisce perlopiù dall'interno (e dunque preservando una maggiore quota di leggibilità), per esempio attraverso la preferenza per la rappresentazione di percorsi (anche politici) non ideali, ma piuttosto svolti nel segno di una crisi (è il caso, tra gli altri, degli *Anni del giudizio* e di *Una nuvola d'ira* di Arpino), o la caratterizzazione di personaggi la cui incapacità di maturazione non è solo tematizzata, ma informa la costruzione del discorso narrativo (nei casi di narrazione autodiegetica questo aspetto è evidente nella relazione tra narratore e personaggio; si vedano *La nuvola di smog* di Calvino, ma anche *La ferita dell'aprile* di Consolo e *Capriccio italiano*); o ancora tramite

la particolare gestione della dimensione temporale, che appare come sostanzialmente annullata (di nuovo la *Nuvola*, ma anche *Il lavoro culturale* di Bianciardi), l'indebolimento della trama e l'inconcludenza dei finali (*Memoriale*, *Il maestro di Vigevano*, *La speculazione edilizia*, *Capriccio italiano* si concludono tutti su uno scenario pressoché identico a quello su cui si erano aperti).

Naturalmente, il grado di distanziamento e di variazione rispetto al modello di romanzo realistico impegnato di cui si discute negli anni Cinquanta dipende da una molteplicità di fattori. Prevedibilmente, gli autori che esordiscono nei primi anni Sessanta si dimostrano più disposti a fare *tabula rasa*, poiché si affacciano sul campo letterario quando è ormai del tutto evidente l'obsolescenza e l'impraticabilità del modello. Come casi di studio ritenuti particolarmente esemplificativi si sono presi in esame due romanzi usciti nel 1963, *La ferita dell'aprile* di Vincenzo Consolo e *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti: testi spesso collocati dalla critica in zone distanti, quando non opposte, del campo (anche in accordo al posizionamento reciproco dei due autori), ma entrambi proficuamente leggibili come esito di una tensione sintetica tra sperimentalismo formale e investimento sul potenziale conoscitivo, rappresentativo e polemico del romanzo. Anzitutto bisogna notare come i due testi presentino diversi punti in comune: sono entrambi scritti in prima persona; presentano un assetto formale che trasgredisce programmaticamente alla norma linguistica (si è visto come l'oralità sia una colonna portante tanto della *Ferita* quanto del *Capriccio*); rompono i principi di linearità e di causalità della trama (la narrazione procede piuttosto per giustapposizioni); i finali appaiono segnati da un'inconsistenza di fondo, in quanto costituiscono l'esito di percorsi di fatto predeterminati (è ovvio che il figlio di Edoardo nascerà; il lettore della *Ferita* capisce presto che il destino dei ragazzini si potrà compiere esclusivamente negli stessi binari in cui si era svolto quello dei loro padri). Soprattutto, i due testi hanno in comune una scelta di rappresentazione massimamente opaca e mediata del contesto sociale e della sfera pubblica, a segnare il definitivo superamento da una concezione di romanzo realistico inteso come affresco dettagliato e analitico di una certa realtà storico-sociale. Proprio nell'opacità formale e nella stratificazione di vari livelli di mediazione che si trova una via di rappresentazione più legittima, più complessa e più efficace, e dunque in ultima istanza più *realistica*. Nei due

casi considerati, la dimensione della vita pubblica e le circostanze storiche sono programmaticamente posti ai margini della narrazione, incentrata sulle tappe della *Bildung* dei ragazzini nel caso della *Ferita* o sulle visioni oniroidi di Edoardo in *Capriccio italiano* (è chiaro che le soluzioni praticate da Sanguineti sono in questo senso più radicali di quelle di Consolo). A ben guardare, tuttavia, si evince che al cuore di entrambi i testi è posto precisamente il nodo, estremamente problematico, dell'incontro tra l'individuo, con la sua volontà di autodeterminazione, e le aspettative e le pressioni del mondo sociale circostante: se l'osservazione appare più facilmente applicabile alla *Ferita*, in virtù dell'accostamento al genere del romanzo di formazione, per il *Capriccio* va ricordato come la nascita di un figlio (ma in generale la relazione con i figli) costituisca un momento fondante dell'affermazione del proprio ruolo sociale. Sotto questo punto di vista, i percorsi seguiti da Scavone e da Edoardo appaiono del tutto accostabili: entrambi, come si diceva, si risolvono sostanzialmente in un nulla di fatto sul piano della storia e quindi dello svolgimento degli eventi, ma va anche rilevata a livello testuale, dove è denunciata dall'incapacità dei personaggi – che sono anche narratori e raccontano da una posizione ulteriore – di tornare sulle proprie 'scelte', riaffermandole o prendendone le distanze (incapacità segnalata non solo dall'assenza di commenti espliciti, ma soprattutto dalla tendenza fortemente regressiva che si è registrata in entrambi i testi). Il disorientamento identitario, così, rimane irrisolto; o meglio, si risolve sul piano concreto (Michele nasce, Scavone diventa adulto), ma tutto a spese dell'autodeterminazione e di una vera e propria evoluzione dell'individuo-personaggio. Cadono perciò il presupposto della solidità del personaggio e della coerenza tra pensiero e azione, come anche il significato esemplare del percorso dell'eroe. L'istanza di contestazione rintracciabile nei testi, allora, va ricostruita sulla base di come viene connotato il processo di inserimento (o di consolidamento, nel caso di Edoardo) nel contesto sociale, ossia l'introyezione dei valori dell'ideologia dominante, a certificazione di come proprio il contesto (che, come si è detto, agisce come una sorta di pressa a determinare i destini degli individui) costituisca il vero cuore dei romanzi, sia dal punto di vista della storia che sul piano del significato complessivo che viene consegnato – insieme a un appello accorato alla compartecipazione, come è evidente per le forme adottate – a chi legge. Tale connotazione, infatti, è proposta, ancora una volta, indirettamente e per via

mediata. Nella *Ferita* si evince da come viene dipinto il mondo degli adulti, retto su dinamiche di imposizione e di mistificazione della realtà che rimandano al regime fascista da un lato e preludono all'omologazione neocapitalistica dall'altro. Nel *Capriccio*, la prospettiva è almeno parzialmente diversa, perché, in quanto adulto – e tra l'altro adulto socialmente affermato nell'ambito del contesto borghese in cui si muove – Edoardo è per così dire già parte degli 'integrati', ed è quindi direttamente nella caratterizzazione dello stesso protagonista che emergono le criticità del sistema; le quali sono denunciate da un lato dal fatto che lo stesso protagonista-narratore si rende artefice di meccanismi di sopraffazione e imposizione¹¹⁷, dall'altro dalla sua inadeguatezza nel gestire la paternità (non solo del venturo Michele). Il rapporto (inteso in senso lato) tra padri e figli, dunque, si configura come un punto di accesso particolarmente fruttuoso per rappresentare, e mettere in discussione, la trasmissione di generazione in generazione di una certa visione del mondo che, nell'ottica di Consolo e di Sanguineti, finisce sempre per coincidere con il linguaggio e l'ideologia dominanti: una dinamica a cui entrambi gli autori sembrano voler sottrarre i propri romanzi, concepiti secondo un'ottica affatto opposta alla perpetuazione di coordinate (formali, ideologiche, esistenziali) che viene riconosciuta come tipica della storiografia ufficiale da un lato, dalla mitografia dall'altro. E, possiamo aggiungere, del modello di romanzo sognato nella stagione letteraria precedente, sì concepito con una funzione rivoluzionaria ma analogamente schiacciato su coordinate (formali e ideologiche) predefinite: non solo riconosciute ormai come del tutto inattuali e infruttuose a livello letterario, ma anche percepite con un certo fastidio in relazione al dirigismo e all'intento esplicitamente pedagogico nei termini dei quali erano state concepite.

Ora, il rilevamento di una più marcata radicalità nelle sperimentazioni degli esordienti non significa che anche autori già attivi nel panorama letterario rimangano indifferenti ai sommovimenti che a metà Novecento investono, a livello critico e sul piano della produzione, il romanzo italiano. Testi come *Lessico familiare* di Ginzburg, la «trilogia della disillusione» di Arpino, *L'attenzione* di Moravia, *Dietro la porta* e *L'airone* di Bassani, il ciclo delle *Cronache degli anni Cinquanta* di Calvino o *Il male oscuro* di

117 Emblematico l'episodio del confronto con uno dei figli sulla questione «vipera»-«pipera»; lo svelamento del carattere convenzionale della lingua e a un tempo il suo potenziale di mistificazione e sopraffazione che stanno al cuore del capitoletto costituiscono un altro punto in comune con la poetica di Consolo.

Berto testimoniano che anche l'opera di autori già affermati sia interessata da un processo di rifondazione formale della struttura romanzesca, leggibile non tanto come volontà di partecipazione all'ultima moda letteraria bensì come reazione a quegli stessi fattori che abbiamo visto essere alla base delle sperimentazioni degli esordienti. I risultati possono essere più estremi – per esempio nel caso del romanzo di Berto, che sperimenta con la tecnica del flusso di coscienza – o più tesi a una decostruzione che agisce per così dire dall'interno del testo, attraverso il predominio di scelte prospettiche parziali e idiosincratiche (*Lessico familiare*), e inedite (è il caso delle narratrici di Arpino); lo svelamento progressivo del potere mistificante della scrittura in Moravia; il depotenziamento dell'intreccio nell'*Airone*. In questo quadro, il caso di Italo Calvino costituisce un caso particolarmente interessante, anzitutto per la precocità con cui Calvino intercetta questa istanza di rinnovamento, senz'altro anche per il suo ruolo in editoria e per il suo essere stato in prima linea proprio in quegli ambienti culturali che di un preciso modello di romanzo realistico avevano fatto un imperativo: un dato che rende tanto più forte la delusione attorno ai fatti del '56 e, parallelamente, la sua volontà di distanziarsi da quel modello, a ulteriore testimonianza dell'interdipendenza che in questi anni si registra tra contesto politico-culturale e produzione letteraria. Le *Cronache degli anni Cinquanta* sono concepite, informa Calvino, verso la metà del decennio e già i primi due 'capitoli' del ciclo (*La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*¹¹⁸) possono essere ascritti a pieno titolo alla grande stagione dello sperimentalismo narrativo di metà Novecento. In particolare, il caso di Calvino consente di seguire in modo particolarmente proficuo il ripensamento del modello di romanzo impegnato grazie alla possibilità di mettere a confronto i 'nuovi' romanzi delle *Cronache* con l'esperimento fallito dei *Giovani del Po* (risalente al biennio 1950-1951), pubblicato su «Officina» nel '57 – lo stesso anno in cui esce la decisamente più riuscita *Speculazione edilizia* – insieme a una nota che sancisce una decisa presa di distanza dall'opera. Il confronto permette di isolare gli aspetti più dogmatici e legnosi dei *Giovani* (in particolare lo schematismo della trama e della caratterizzazione del personaggio) e osservare come gli stessi vengano corretti nelle *Cronache*. La 'riscoperta' dello stile che si è cercato di ricostruire nella prima parte di questo lavoro, e in particolare

118 Sulla possibilità di ricondurre, pur retrospettivamente, la *Nuvola* alle *Cronache* si vedano i paragrafi sul ciclo calviniano.

la presa di consapevolezza della possibilità di mediare tra questa rinnovata istanza formale e persistenza delle stesse ambizioni di rappresentazione e contestazione che stanno alla base dei *Giovani*, sembra giocare un ruolo di rilievo nel promuovere questo passaggio.

2. Attraversare un decennio: le *Cronache degli anni Cinquanta* di Calvino

2.1. Il «mal di romanzo» degli anni Cinquanta: diagnosi, fenomenologia, cura

2.1.1 Muoversi nel campo

Le sperimentazioni che si impongono più decisamente nel campo del romanzo all'inizio degli anni Sessanta si possono considerare in stato d'incubazione già nel decennio precedente. La produzione degli anni Cinquanta di Italo Calvino, esordiente nell'immediato dopoguerra e appartenente a una generazione precedente a quella degli autori che esordiscono direttamente nella stagione a cifra sperimentale rintracciabile simbolicamente attorno all'*annus mirabilis* del 1963, si presenta come un esempio particolarmente funzionale per indagare l'evoluzione del genere romanzo parallela al dibattito che si è cercato di ricostruire nei capitoli precedenti e per comprendere meglio l'irruzione e l'affermazione di un nuovo canone sperimentale. In altre parole, le opere elaborate da Calvino nel corso degli anni Cinquanta, e in particolare la produzione che lo stesso autore definisce realistica (dalla *Formica argentina*, pubblicato per la prima volta nel 1952, fino a *La giornata d'uno scrutatore*, 1963, che però, com'è noto, ha una gestazione molto lunga, che inizia nel 1953), possono essere lette come un contraltare letterario ai vari dibattiti teorici – sul romanzo, sul realismo, sullo stile – che segnano il decennio e si presentano come un cantiere eccezionalmente ricco in cui è possibile isolare, anche con un certo anticipo rispetto all'esplosione sperimentale dei primi anni Sessanta, alcuni nodi stilistici fondanti della stagione successiva, intendendo 'nodi stilistici' nei termini con cui abbiamo provato a definire la categoria di stile, ovvero come lavoro sulla forma in senso lato, anche in relazione al contesto extra-letterario.

Pur partecipando solo saltuariamente e con una certa sprezzatura alle inchieste sul romanzo¹, Calvino si dimostra infatti estremamente ricettivo alle questioni sollevate in sede

1 Si pensi alla mancata partecipazione alla tavola rotonda *Requiem per il romanzo?* (la lettera con cui motiva la sua decisione, pubblicata sempre su «Paese Sera-Libri» nel 1965 e riportata parzialmente, con il titolo *Non darò più fiato alle trombe in Una pietra sopra* (Einaudi, Torino 1980, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol., pp. 5-405; l'intervento è alle pp. 143-145; d'ora innanzi i volumi dei *Saggi* si indicheranno come S1 e S2), si legge ora integralmente in «*Non è in crisi il romanzo borghese*»: una polemica degli anni sessanta, cit., pp. 30-33), ma anche alle evasive risposte che Calvino dà alle 9 domande sul romanzo.

di dibattito, e per sua sensibilità personale (più volte Calvino si dice afflitto da quello che chiama «mal di romanzo»²), e per i suoi assidui contatti con gli ambienti più attivi nella discussione (scontato ricordare la sua partecipazione al progetto del «Menabò», ma si pensi anche al suo rapporto con un autore come Pasolini, testimoniato dalla scelta di pubblicare *I giovani del Po* su «Officina»³). Nonostante non sia probabilmente il primo autore a cui si pensa quando si parla di letteratura sperimentale, Calvino, dal centro di un campo letterario che lui stesso percepisce ormai come vacillante, raccoglie e mette a frutto già nel corso degli anni Cinquanta le suggestioni che contribuiranno alla definizione di un nuovo canone romanzesco (non da ultimo la maggiore consapevolezza formale che il dibattito sulla stilistica contribuisce a sviluppare). Le opere legate al progetto, mai ultimato, delle *Cronache degli anni Cinquanta* si rivelano infatti «assai più sperimentali di quanto non appaia alla prima lettura»⁴, nonostante questa tendenza sperimentale conviva sempre, e sia dunque almeno in parte stemperata, con la tipica leggibilità calviniana. Per certi versi accomunabili alla trilogia degli *Antenati*, le *Cronache* costituiscono una prima elaborazione di quel *realismo stilizzato* in cui si riconosce una delle direttrici fondamentali del romanzo del secondo Novecento e il caso di Calvino si presenta dunque come uno specchio piuttosto fedele di una traiettoria più ampia che si va tracciando nel panorama letterario italiano tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

La sensibilità e la capacità di anticipare i sommovimenti del campo letterario vanno naturalmente messe a sistema con il lavoro politico in senso stretto, che Calvino svolge direttamente dalle file del Pci fino al 1957, e con una concezione attiva e politica della

2 Lettera a Enrico Ardù dell'11 dicembre 1947 (I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli e con introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 208; il volume delle *Lettere* verrà indicato d'ora innanzi come L).

3 Sui rapporti tra Calvino e «Officina» cfr. Ferretti, *Saggio introduttivo* a Id., «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., p. 43. I punti di contatto individuati da Ferretti sono diversi: l'esigenza di un marxismo non dogmatico, la coesistenza di un'istanza marxista e la presa di coscienza della crisi, la polemica dichiarata sui fronti del neorealismo, dell'«impegno» e del novecentismo.

4 C. Milanini, *Italo Calvino e la trilogia del realismo speculativo*, «Belfagor», vol. 44, n. 3 (1989), pp. 241-262, poi ripubblicato con il titolo *Il realismo speculativo*. La speculazione edilizia, La nuvola di smog, La giornata d'uno scrutatore, in Id., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990; qui si cita dalla nuova edizione rivista e accresciuta, con presentazione di B. Falcetto, Carocci, Roma 2022: il saggio sul realismo speculativo si trova alle pp. 65-88, la citazione è a p. 75.

letteratura rivendicata anche in fasi ben successive della sua produzione⁵. Nel suo corposo studio sul realismo, Federico Bertoni ha insistito sulla tenacia con cui Calvino rivendica una concezione integrazionista della letteratura, concezione che resiste anche per la parte di produzione più influenzata da ambienti e riflessioni teoriche che invece danno assoluta priorità al testo (*in primis* lo strutturalismo) e che non mette mai in discussione la relazione tra testo e realtà extra-letteraria⁶.

Nel corso degli anni Cinquanta, tuttavia, Calvino tocca con mano l'obsolescenza del modello letterario realistico promosso dagli organi culturali cui, anche attraverso la crisi del biennio 1956-57, continua a considerarsi affine. Innanzitutto, le radicali trasformazioni della società di metà Novecento non potrebbero che eccedere qualsiasi tentativo di rappresentazione fotografica del reale, che abbia pretese di totalità. Parallelamente, poi, Calvino mette in discussione quella che Raffaele Donnarumma ha definito «illusione di verginità del realismo»⁷, ovvero il pregiudizio per cui il realismo avrebbe una sorta di priorità ontologica rispetto ad altre forme di mediazione letteraria. Da qui il progressivo ampliamento e le manipolazioni a cui Calvino sottopone la nozione di realismo, che portano da un lato alla sperimentazione di vie alternative, per esempio quella allegorica intrapresa con il ciclo degli *Antenati*, ma si ritrovano, con caratteri meno evidenti ma non per questo meno interessanti o problematici, anche nella produzione che costeggia questa presa di consapevolezza e che continua a essere, anche dallo stesso autore, definita realistica (nella quale sono in atto dei procedimenti che sarebbe riduttivo ricondurre esclusivamente alla contaminazione con il fiabesco, che pure è un fattore determinante).

All'inizio degli anni Cinquanta, fatta eccezione per il controverso (*in primis* per l'autore) successo del *Visconte dimezzato*, la creatività di Calvino sembra essere giunta a una *impasse*. A sbloccare la situazione sembra giocare un ruolo non secondario la progressiva maturazione di un'istanza a rivendicare, accanto al legame tra opera e «mondo

5 Per fare un esempio tra i tanti possibili si consideri la conclusione del saggio *Lo sguardo dell'archeologo*, risalente al 1972 (anno in cui escono peraltro anche *Le città invisibili*, non di rado indicate come una prova del ruolo di apripista ricoperto da Calvino per un post-moderno concepito come gioco autoreferenziale e disimpegnato): «È la letteratura come spazio di significati e di forme che valgono non solo per la letteratura. Noi crediamo che le poetiche letterarie possano rimandare a una poetica del fare» (*Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, ora in S1, p. 324-327, a p. 327).

6 F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 77-78.

7 R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008, p. 41.

non scritto», anche l'autonomia e la specificità dell'opera letteraria. È legittimo ipotizzare che l'affrancamento da una concezione esclusivamente eteronoma dell'arte sia stata incentivato anche dalla volontà di prendere le distanze dalle posizioni del Pci dopo i fatti del 1956, ma Calvino guarda con diffidenza e disagio all'imperativo del grande romanzo realistico (socialista) già tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta. In ogni modo, è paradossalmente a partire da questa rivendicazione di autonomia che Calvino riscoprirà anche il potere conoscitivo e una certa forza ideologica, pur inevitabilmente problematizzata, dell'opera letteraria; si apre così la via – parallelamente e negli stessi anni cui risalgono le riflessioni teoriche di autori come Fortini o Pasolini, e in accordo alla risposta data a Bragantini nella «*Tematica*» industriale – a una letteratura che rimane *engagée* (ossia che si preoccupa del suo legame e della sua azione sul contesto letterario) ma che trasgredisce vistosamente alle indicazioni estetiche del Pci⁸.

Per comprendere il contesto in cui si muove Calvino in questi anni appare particolarmente eloquente una parte del discorso pronunciato da Togliatti in reazione alle dimissioni dell'autore dal Pci il 1° agosto 1957:

Il letterato che ieri si rifiutava di scrivere qualcosa che significasse un suo impegno politico a sostegno di nobili battaglie che il Partito conduceva, appena uscito dal Partito ha scritto la novellina per buttar fango, agli ordini dei giornali della borghesia, sopra il Partito e i suoi dirigenti per accrescere la confusione, la sfiducia e il disfattismo⁹.

È il 1957 e Togliatti attacca Calvino colpendolo in un punto debole, dipingendolo come un autore programmaticamente refrattario alla composizione di opere in grado di veicolare il suo impegno politico (che *La gran bonaccia delle Antille* sia definito una «novellina» non è certo un significativo né ponderato giudizio di valore letterario; rimane notevole, come messo in evidenza da Francesca Serra¹⁰, che Togliatti si scagli non sulla lettera ufficiale delle dimissioni ma sul suo 'gemello' letterario, la cui carica sovversiva è

8 Va detto che il processo può anche essere letto sotto una luce meno positiva: l'insistenza sull'autonomia dell'opera e la volontà di veicolare un significato ideologico attraverso l'elaborazione stilistica sono anche specchio di una progressiva presa di consapevolezza della marginalità del letterato rispetto al «mondo non scritto» e di un ripiegamento inevitabilmente elitario del discorso letterario (che pure Calvino cerca di controbilanciare con la sua costante ricerca di leggibilità).

9 Il discorso viene pubblicato su «l'Unità», 29 settembre 1957, p. 7.

10 F. Serra, *Calvino 1956. Tre libri e la fine del mondo*, «Revue des Études Italiennes», n.s., LVII, 1-2 (2011), pp. 125-140, a p. 133.

evidentemente percepita come maggiore). È la peggiore delle accuse per un intellettuale organico e impegnato quale era stato a tutti gli effetti Calvino fino a quel momento. Eppure, da un certo punto di vista si potrebbe sostenere che Togliatti abbia ragione: nel dopoguerra, l'impegno di un intellettuale viene misurato essenzialmente sul campo del romanzo realistico (con un'evoluzione a livello contenutistico dall'esperienza della Resistenza alla «città, la civiltà industriale, gli operai»¹¹). Insomma, come riassume efficacemente lo stesso Calvino, con un'ironia che gli è concessa dal distacco temporale (l'espressione si trova nella nota di presentazione all'edizione inglese del ciclo degli *Antenati*¹²), nei primi anni Cinquanta la doverosa occupazione per un intellettuale impegnato consiste nella scrittura di un «vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana»¹³. E invece Calvino ha un rapporto a dir poco problematico praticamente con tutti gli elementi dell'equazione: la forma romanzo, il realismo, il rapporto con il nuovo assetto sociale italiano. L'auto-diagnosi del «mal di romanzo» risale al 1947, ma la malattia lo accompagna, pur con forza e forme diverse, almeno per tutti gli anni Cinquanta.

2.1.2 Fenomenologia del «mal di romanzo»

Si può dire che il «mal di romanzo» di Calvino abbia due facce. Da un lato deriva da una tensione forte (e frustrata) verso il grande romanzo realistico e dall'altro scaturisce per così dire volontariamente da una maturata ritrosia, se non ostilità, nei confronti dello stesso genere. Non si può dire che si tratti di due fasi conseguenti, una successiva all'altra: entrambi questi aspetti infatti coesistono e si mescolano lungo tutti gli anni Cinquanta; è pur vero che il 1956 segna una svolta definitiva della posizione di Calvino non solo rispetto alla politica, ma anche verso le implicazioni poetiche, più o meno dichiarate, che l'adesione

11 Dalla nota che accompagna la pubblicazione dei *Giovani del Po* su «Officina», ora leggibile in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, 3 voll., Mondadori, Milano 1991-1994 (d'ora innanzi RR1, RR2 e RR3), vol. III, nella sezione *Note e notizie sui testi*, a p. 1342.

12 *Our Ancestors*, Secker & Warburg, London 1980.

13 Cito da RR1, p. 1307. Una dichiarazione meno ironica, ma in cui Calvino afferma qualcosa di simile, si trova in *Mondo scritto e mondo non scritto*, testo di una conferenza letta alla New York University nel 1983; ancora una volta l'autore torna sulla sua prima produzione e commenta: «a quell'epoca m'illudevo che mondo scritto e mondo non scritto si illuminassero a vicenda; che le esperienze di vita e le esperienze di lettura fossero in qualche modo complementari, e a ogni passo avanti compiuto in un campo corrispondesse un passo avanti nell'altro» (ora in S2, pp. 1865-1875, a p. 1866).

al partito recava con sè, e dunque *in primis* verso l'aspettativa di un grande romanzo realistico.

Che il sogno della scrittura di un romanzo realistico eserciti una certa pressione su Calvino è testimoniato da come l'autore si pone verso la produzione che invece realistica (almeno in senso stretto) non è: la scelta di coltivare un filone fantastico, nel contesto finora descritto, non può naturalmente essere vissuta né percepita come neutra. Calvino si muove tra la soddisfazione dolcemente provata verso la produttività e il successo, evidentemente maggiori, del filone fantastico-fiabesco (si pensi ai tempi di composizione, che vanno dal paio di mesi del *Visconte* ai dieci anni di maturazione dello *Scrutatore*, per rimandare a due casi estremi) e la necessità di dare legittimità e giustificare un filone facilmente accusabile di «evasione», di essere una distrazione da occupazioni più serie, ovvero di impianto realistico. E il giudizio, almeno all'inizio degli anni Cinquanta, appare in fondo condiviso da Calvino: «sono stanco di fare favolette», scrive a Silvio Micheli nel 1952¹⁴.

Una letteratura impegnata, in grado di rappresentare le contraddizioni della realtà, sembra assentire Calvino, non può che esprimersi nella forma di un romanzo realistico. E infatti la prima metà degli anni Cinquanta (almeno fino al 1954) vede l'autore impegnato in una serie di prove di romanzo che però, fatta parziale eccezione per *I giovani del Po*, non vengono concluse o non sono mai pubblicate¹⁵. Così l'autore commenta *Il bianco veliero*, cui lavora tra il '47 e il '49: «ho un romanzo per le mani che minaccia d'avere tutti i difetti dell'altro [...] Da un po' di tempo pubblico molto poco sulle terze pagine, i racconti non mi soddisfano più e mi sembra d'aver detto tutto quello che coi racconti si può dire. Col romanzo invece non riesco ancora a dire tutto quello che vorrei»¹⁶. Analoghi i commenti su *I giovani del Po*, che occupa Calvino tra il '50 e il '51: «Sto scrivendo un romanzo anch'io,

14 Lettera del 28 gennaio 1952 (L, p. 336). Cfr. anche la lettera a Vittorini del 20 dicembre 1951: «Caro Elio, lietissimo che il *Visconte* ti piaccia. Io ho qualche esitazione a pubblicarlo in libro: non è dargli troppa importanza? Non è circoscrivermi in una zona minore di "divertimento"?» (L, p. 332), e quella a Carlo Salinari, dell'agosto del '52, in cui Calvino prende per certi aspetti le distanze dal successo del *Visconte*: «i libri di cui s'ha più bisogno sono quelli espliciti e senza sottintesi» (L, p. 354).

15 Rimando alla sezione *Prove di romanzo* delle *Note e notizie sui testi* in RR3, pp. 1340-1344 e al paragrafo *Tre prove di romanzo* nella monografia F. Serra, *Calvino*, Salerno, Roma 2006, pp. 71-81. Tra gli esperimenti abbandonati da Calvino va inserito anche *Che spavento l'estate* concepito come terza parte del progetto delle *Cronache degli anni Cinquanta*, di cui l'autore sostiene di non aver scritto che poche pagine (cfr. l'intervista rilasciata a Maria Corti, ora in S2, pp. 2920-2929, p. 2922).

16 Lettera a Giansiro Ferrata, 6 dicembre 1947 (L, p. 207).

ora, e voglio finirlo, anche se è quasi certo che terrò anche quello nel cassetto»¹⁷, scrive a Marcello Venturi; e ancora, in un'altra lettera a Dario Puccini:

È tutto una cosa «di testa», fredda, costruita in simboli inadeguati. È un saggio su una problematica che riconosco come mia, ma espressa in formule narrative che non sono mie, e in cui io mi muovo a disagio [...] Ora sto tentando di scrivere un altro romanzo, egualmente impegnato (e anche questo «torinese» e «operaio») ma in una chiave più mia¹⁸.

L'altro romanzo di cui parla a Puccini è *La collana della regina* (1952-1954¹⁹), cui Calvino accenna anche in un'altra lettera, precedente di un paio di giorni, indirizzata a Domenico Rea: qui il nuovo esperimento viene definito «un romanzo realistico-social-grottesco-gogoliano», ma, scrive ancora Calvino, «vado avanti lentissimo, e se va bene lo finirò nel 1956. Se va bene, perché più vado avanti (ho scritto solo una cinquantina di pagine ed è una storia da cinquecento e passa) più è difficile»²⁰. Come era prevedibile, infatti, *La collana della regina* viene abbandonato e nel 1956, invece che il romanzo, esce su «Società» un'opinione sul *Metello* di Pratolini in cui Calvino tira le somme della propria attività di romanziere. Calvino sceglie di non scrivere un nuovo pezzo ma di rendere pubblica una lettera privata inviata a Pratolini nel '55; alla fine del messaggio Calvino ironizza: «M'accorgo intanto che ho scritto forse la lettera più lunga della mia vita. Prendila, caro Vasco, come lo sfogo d'uno che non sa scrivere romanzi e che si rifà arrovellandosi sui romanzi altrui»²¹.

Alla fine del decennio risalgono alcune sintesi particolarmente lucide su questo «mal di romanzo», ancora una volta dalla penna dello stesso Calvino. Presentando *I giovani del Po*, pubblicato in appendice su «Officina» tra il '57 e il '58 (fascicoli 7 e 8), l'autore ripercorre le varie prove di romanzo ed efficacemente commenta, a proposito della città e del ruolo in essa del ceto operaio: «è un tema che non faccio che prenderci delle testate, da dieci anni»²².

17 Lettera a Marcello Venturi, 16 marzo 1951 (in I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, pp. 41-42, a p. 42).

18 Lettera a Dario Puccini, 17 marzo 1954 (in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 128).

19 Cfr. RR3, p. 1343.

20 Lettera a Domenico Rea, 15 marzo 1954 (in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 126).

21 La lettera si legge ora in S1, pp. 1238-1244; la citazione è a p. 1244.

22 RR3, p. 1342. Questo l'autocommento di Calvino: «Miravo a dare un'immagine d'integrazione umana; invece mi venne un libro insolitamente grigio, in cui la pienezza della vita, benché molto se ne parli, si

Di una maggiore legittimità del filone realistico Calvino sembra comunque convinto anche dopo le dimissioni. Nella stessa lettera in cui comunica la decisione di uscire dal Pci a Paolo Spriano, è con un certo sollievo che può annunciare anche di essere entrato «*finalmente*, in un periodo di letteratura “realistica”»²³. Una distinzione tra filone realistico e fantastico si trova poi in *Tre correnti del romanzo italiano d’oggi* (1959)²⁴ e nelle *Note*, una inserita come postfazione e una inedita, all’edizione in volume de *I nostri antenati* (1960)²⁵. Ancora: nel 1963, in un testo scritto per presentare lo *Scrutatore*, Calvino allude alla progettazione di un ciclo realistico, intitolato *A metà del secolo* (il progetto coincide con quello delle *Cronache* di cui parlerà a Maria Corti in un’intervista del 1985²⁶), e si dice convinto di aver imboccato una via che risulterà particolarmente produttiva²⁷.

sente poco: perciò non ho mai voluto pubblicarlo in volume. Anche l’impostazione linguistica resta lì, un esperimento per me marginale e, credo, senza seguito». Interessante che in questa *Nota* Calvino accenni anche al *Visconte dimezzato*, considerato come un piacere che si concede per «rifarsi del castigo imposto alla fantasia».

23 Lettera del 1 agosto 1957 (L, pp. 507-508). Corsivo mio.

24 «La realtà attorno a me non mi ha più dato immagini così piene di quell’energia che mi piace d’esprimere. Di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, ma per quanto io cerchi di dar loro più movimento che posso e di renderle deformi attraverso l’ironia e il paradosso, mi riescono sempre un po’ troppo tristi; e sento il bisogno allora nel mio lavoro narrativo di alternare storie realistiche a storie fantastiche» (S1, pp. 61-75, alle pp. 73-74).

25 Le note sono ora pubblicate in RR1, rispettivamente alle pp. 1208-1219 (p. 1209: «Così provai a scrivere altri romanzi neorealistici, su temi della vita popolare di quegli anni, ma non riuscivano bene, e li lascio manoscritti nel cassetto. Se pigliavo a raccontare su un tono allegro, suonava falso; la realtà era troppo più complessa; ogni stilizzazione finiva per essere leziosa. Se usavo un tono più riflessivo e più preoccupato, tutto sfumava nel grigio, nel triste, perdevo quel timbro che era mio, cioè l’unica giustificazione del fatto che a scrivere fossi io e non un altro») e pp. 1220-1224 (p. 1223: «Di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, in questi dieci anni; ma mi venivano sempre storie negative, storie di sconfitte; i tre romanzi fantastici qui raccolti sono nati da un bisogno che ogni volta mi veniva di esprimere una carica attiva, a suo modo ottimistica *senza mentire*»). Analoga una dichiarazione del 1983, rilasciata agli studenti delle scuole superiori di Pesaro: «Ho elaborato anche un tipo di narrativa autobiografico-intellettuale che parla della realtà contemporanea come *La speculazione edilizia*, come *La nuvola di smog*, come *La giornata d’uno scrutatore*. Ma una certa energia, un certo piglio avventuroso che sentivo il bisogno di dare alla mia narrativa mi veniva meglio nelle cose fantastiche piuttosto che nelle cose realistiche [...] Il contatto con la realtà è un po’ deprimente, mi venivano delle cose un po’ deprimenti, un po’ tristi» (cito da RR1, pp. 1338-1339).

26 S2, p. 2922.

27 «Il mio lavoro di rappresentazione e commento della realtà contemporanea non è cominciato oggi. [...] È all’interno di questa stessa direzione (nella quale credo che continuerò a lavorare ancora parecchio) che si può parlare d’una svolta o meglio di un approfondimento» (Il testo è pubblicato solo parzialmente con il titolo *Una domanda a Calvino* sul «Corriere della sera» del 10 marzo 1963 e ora disponibile integralmente come presentazione all’edizione dello *Scrutatore* negli Oscar Moderni Mondadori, 2016, a cui ha collaborato Luca Baranelli; pp. V-VIII; la citazione è a p. VI. Vale la pena fin da ora anticipare che uno degli intenti di questa ricerca è indagare la possibilità di un superamento, o almeno di una problematizzazione, di questa netta distinzione (cfr. già. B. Falcetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*. Atti del Convegno di San Giovanni Valdarno, 5-6 dicembre 1986, a cura di D. Frigessi, Lubrina, Bergamo 1988, pp. 39-61, a p. 50 e sgg.: Falcetto mette in evidenza

Il «mal di romanzo» calviniano non è solo sintomatico della frustrazione provata dall'autore di fronte ai suoi fallimenti, ma si declina anche come crescente diffidenza, se non ostilità, verso la stessa necessità di un romanzo realistico 'ben fatto'. La diffidenza matura parallelamente verso i due termini della questione, romanzo e realismo, ed emerge con veemenza nelle numerose inchieste e dibattiti a cui Calvino è chiamato a partecipare verso la fine degli anni Cinquanta²⁸. Nell'ambito di un'inchiesta sul realismo, curata da Franco Maticola nel 1957, Calvino affronta la questione con una certa sprezzatura. Il tema dell'inchiesta finisce per essere commentato solo in una parentetica e l'autore ammette candidamente di aver parlato, fino a quel punto, di tutt'altro:

(M'accorgo che ho parlato di tutto, tranne del realismo, tema della vostra inchiesta. Devo confessarvi che il termine «realismo» l'ho sempre usato pochissimo, ci ho sempre girato intorno e più sentivo parlarne meno mi veniva voglia di parlarne io. Ho letto il Lukács, ho letto l'Auerbach, con molto interesse e profitto, ma specie nelle osservazioni marginali, mentre il nocciolo principale ancora mi sfugge. Eppure, anche coloro che per il concetto di realismo manifestano spregio non è che mi convincano di più; tutt'altro. Ecco il punto a cui sono)²⁹.

La medesima insofferenza verso il protrarsi del dibattito si registra già nel discorso di fine luglio 1956 che Calvino pronuncia alla riunione nazionale della Commissione culturale³⁰ e ricompare nel 1959, nelle risposte alle 9 *domande sul romanzo* pubblicate su «Nuovi argomenti», dove pochissimo spazio e termini non propriamente positivi vengono dedicati alla questione del realismo socialista:

alcuni caratteri di fondo ricorrenti trasversalmente tra testi realistici e fantastici, per esempio l'unilinearità della fabula e la presenza di un unico protagonista forte, spesso anche narratore omodiegetico), che probabilmente la critica ha maturato anche alla luce di tali considerazioni autoesegetiche dell'autore; l'ipotesi, d'altronde, sembra legittimata innanzitutto da altre dichiarazioni dello stesso Calvino.

28 Ancora più densa di sarcasmo la già citata lettera che Calvino invia ad Armando Vitelli nell'ambito dell'inchiesta sulla morte del romanzo organizzata da «Paese Sera» nel '65: «Caro Vitelli, non ho potuto partecipare al dibattito sul romanzo perché degli innumerevoli dibattiti sul romanzo succedutisi negli ultimi vent'anni pochi sono riuscito a schivarne, e innumerevoli volte ho dato fiato anch'io alle trombe unendomi al concerto d'affermazioni generiche, di precetti operanti solo nel regno delle intenzioni, di previsioni campate in aria: cosicché speravo giunta l'ora di poter stare un po' zitto» («Non è in crisi il romanzo borghese»: *una polemica degli anni sessanta*, cit., p. 30).

29 Le risposte sono pubblicate in «Tempo presente», II, 11, 1957, pp. 881-882; ora in S1, pp. 1515-1520, p. 1519.

30 «Mi pare che tra i dibattiti di cui ha parlato Alicata l'unico dibattito teorico è stato quello sulla definizione del realismo. Ora io credo che se si parla di metodologia estetica sia ancora un discorso serio, ma questi discorsi sulla definizione del realismo credo che saranno ricordati in un prossimo futuro come le discussioni sul sesso degli angeli, come un diversivo ideologico». Il discorso è pubblicato su «l'Unità», 13 giugno 1990, p. 16 con il titolo *1956, la «frustata» di Calvino*.

La letteratura rivoluzionaria è sempre stata fantastica, satirica, utopistica. Il «realismo» porta di solito con sé un fondo di sfiducia nella storia, una propensione verso il passato, reazionaria magari nobilmente, conservatrice magari nel senso più positivo della parola. Potrà mai darsi un realismo rivoluzionario? Finora non abbiamo esempi abbastanza probanti³¹.

La pazienza non è maggiore nei confronti della questione del romanzo; sempre nelle 9 domande si trova una provocatoria dichiarazione dell'autore che sembra minare il nodo fondante dell'inchiesta:

Dunque, nessuna di queste varie definizioni di romanzo ci parla di qualcosa che è necessario o possibile tenere in vita oggi. Non ci sarebbe che da concludere che continuare a discutere del romanzo, a fissarci su questo concetto, è una perdita di tempo. L'importante è che si scrivano dei bei libri, e, nella fattispecie, delle belle storie: se sono romanzi o meno cosa importa?³²

Il Calvino che risponde a inchieste e dibattiti alla fine degli anni Cinquanta è naturalmente un Calvino diverso rispetto a quello impegnato nelle 'prove di romanzo' dell'inizio del decennio. Un primo dato, extra-letterario, da considerare è senz'altro l'insofferenza prima, l'esplicita condanna poi verso gli ambienti politici che del romanzo realistico si facevano più direttamente alfieri; in questo senso uno spartiacque forte è costituito dal biennio 1956-1957 (si ricordi poi che i tentativi di romanzo realistico si interrompono ancora prima, nel 1954)³³. Sarebbe improprio parlare di una svolta ideologica di Calvino, che, lo stesso giorno in cui invia le dimissioni del Pci, parla così a Paolo Spriano: «È difficile fare il comunista stando da solo. Ma io sono e resto un comunista», e definisce la *Speculazione* come «la cosa più comunista» che abbia mai scritto³⁴. Se però, come abbiamo fatto finora, intendiamo il «mal di romanzo» calviniano come 'mal di

31 «Nuovi argomenti», 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 6-12, ora in S1, pp. 1521-1529, p. 1527. Cfr. anche le considerazioni sul *Dottor Živago* di Pasternak: «In effetti, io credo che oggi il romanzo impiantato "come nell'Ottocento", che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice» (*Pasternak e la rivoluzione*, «Passato e presente», 3 (maggio-giugno 1958), ora in S1, pp. 1361-1382; la citazione è alle pp. 1364-1365).

32 S1, p. 1523.

33 Per la ricostruzione del contesto in cui Calvino annuncia le dimissioni cfr. D. Scarpa, *Da Poznan alle Antille. Italo Calvino e il 1956*, «Paragone», n. 41-42 (ottobre-dicembre 1993), pp. 60-73; A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Sessanta*, UTET, Torino 2008 (specialmente il capitolo IV, pp. 65-81); per una ricostruzione più generale cfr. almeno N. Ajello, *Intellettuali e PCI: 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979 e M. Flores, *La crisi comunista del '56 tra indipendenza e obbedienza: il ruolo degli intellettuali*, «Bollettino di italianistica», fasc. 1 (gennaio-giugno 2019), pp. 23-31.

34 Cfr. L., p. 508.

romanzo realistico', il 1957 segna sì una svolta, perché le dimissioni, oltre che un atto di onestà intellettuale, corrispondono anche alla liberazione dalle ingerenze poetiche che l'adesione al Pci recava con sé. Finalmente i due termini del «male» di Calvino – la questione del romanzo e quella del realismo – possono essere se non risolti (abbiamo visto come anche alla fine degli anni Cinquanta e all'inizio del decennio successivo Calvino sembri implicitamente riconoscere più dignità alla produzione definita come realistica) almeno affrontati con maggiore spregiudicatezza, e questo è dovuto senz'altro alla maggiore libertà creativa di cui Calvino sente di godere dopo l'uscita dal Partito.

2.1.3 La cura

2.1.3.1 Descrizione e stilizzazione

Domenico Scarpa individua nell'aspirazione alla totalità il nodo problematico scorto da Calvino nel modello del romanzo realistico (che si pensi al grande romanzo come epopea borghese o al modello 'politicamente aggiornato' del realismo socialista)³⁵; un nodo che, si capisce, diventa sempre più intricato mano a mano che si fa più complessa e stratificata la realtà, o il nucleo di valori, che sarebbe da rappresentare per intero. «Poi, da quando ho cercato una realtà sociale più complessa, vado a tentoni» scrive Calvino ad Asor Rosa nel 1958³⁶, ma è ancora più chiaro un passaggio tratto da *Le sorti del romanzo*: «L'abitudine di richiedere alla narrativa di dire questo o quello e quell'altro dipende dal fatto che si crede che raccontando si possa dire tutto, a differenza, per esempio, che in poesia o in pittura»³⁷.

La letteratura, invece, romanzo o non romanzo, è concepita da Calvino come intrinsecamente parziale, e questo presupposto vale anche quando il suo orizzonte politico è più definito; ha dunque ragione Barengi quando, commentando la dichiarazione di poetica contenuta nel *Midollo del leone* (1955) – «Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili» – sottolinea, più che l'ultimo aggettivo, il primo:

35 Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999, voce *Romanzo* (pp. 214-217). Cfr. anche G. Patrizi, *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996, in particolare il capitolo *Il modello della Via Lattea: la metaletteratura di Calvino*, pp. 131-165.

36 Lettera del 21 maggio 1958, cfr. L, p. 547.

37 Inizialmente pubblicato in «Ulisse», X, vol. IV, 24-25, autunno-inverno 1956-1957, poi inserito in *Una pietra sopra e ora* in S1, pp. 1512-1514, p. 1513.

«poche»³⁸. Nello stesso saggio, d'altronde, è lo stesso Calvino a rimarcare che «i fatti veri sono sempre più grossi e più veri di quelli raccontati»³⁹. La percezione della costitutiva parzialità dell'opera letteraria sta alla base di un «mal di romanzo» che effettivamente non si risolve mai, ma a un certo punto (che, come abbiamo visto, si situa verso la metà degli anni Cinquanta ma non coincide necessariamente con le dimissioni) cambia di segno: prima deriva dalla frustrazione per i tentativi falliti di scrivere un 'vero' romanzo, poi lo spinge a rifiutare e a rivedere esplicitamente quel modello e innesca una nuova stagione creativa estremamente fruttuosa che ha i suoi cardini proprio nella rifondazione della concezione di romanzo e opera una profonda revisione, in ottica di ampliamento, del concetto di realismo. Volendo fare un salto di una decina d'anni nell'arco della produzione di Calvino, potremmo dire che la consapevolezza di questa parzialità funziona in un certo senso come una *contrainte*: da un lato si tratta di un limite, dall'altro definisce uno spazio sì più ristretto ma in cui finalmente liberare la creatività e ottenere quella rappresentazione che prima, nel segno di una (vana) aspirazione alla totalità nel suo complesso, finiva per non concretizzarsi. Per dirla diversamente, è solo attraverso la definizione dei limiti dello strumento letterario che diventa possibile sfruttarne a pieno le potenzialità e la peculiarità: il che concretamente significa rinunciare a una rappresentazione 'fotografica', ideologicamente schierata, con pretese di assolutezza, e investire invece sull'elaborazione stilistica dell'opera, intenzionalmente parziale e problematizzata. Potremmo individuare proprio in *stilizzazione* una parola d'ordine di questo passaggio (e non sembra un caso che l'allontanamento da quel realismo che si può dire fosse prescritto agli intellettuali impegnati avvenga contemporaneamente al dibattito che altri marxisti critici andavano conducendo sulla stilistica, sul concetto di stile e sulle potenzialità dello sperimentalismo in letteratura).

«In questi ultimi tempi mi sono affezionato a Brecht», afferma Calvino alla fine del saggio sulle *Sorti del romanzo*⁴⁰. Francesca Serra ha individuato nell'atteggiamento

38 M. Barenghi, *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino*, Postfazione a I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2002, pp. 341-358, a p. 342. Per la citazione calviniana cfr. *Il midollo del leone*, testo di una conferenza letta il 17 febbraio 1955, poi pubblicato su «Paragone», 66 (1955) e dunque inserito in *Una pietra sopra*, ora in S1, pp. 9-27, a p. 21.

39 S1, p. 21.

40 S1, p. 1514.

calviniano verso Brecht una cartina al tornasole dell'evoluzione poetica che costeggia le dimissioni dal Pci. Come ha messo opportunamente in evidenza Serra, il cambiamento di segno del giudizio su Brecht corrisponde al passaggio dalla via della «descrizione» a quella della «stilizzazione»⁴¹.

Nell'opinione su *Metello* pubblicata nel 1956, il nome di Brecht è citato da Calvino in relazione a una stilizzazione ancora connotata negativamente come «meccanica e legnosa»⁴²; appena sei mesi dopo, però, cambia qualcosa: «Per anni ho faticato ad accettare quel che di meccanico, legnoso e manicheo porta con sé ogni sua invenzione [...]. Invece più vado avanti a capire il nostro tempo più vedo che era Brecht, l'autore della *Vita di Galileo* a dire sempre la verità»⁴³. La possibilità di una descrizione diretta e completa della realtà non può più essere affidata al romanzo («il romanzo non può più pretendere d'informarci su come è fatto il mondo»⁴⁴), anche considerato il fatto che «gran parte dei temi che parevano precipui del romanzo ora sono fatti propri da altri strumenti di conoscenza»⁴⁵ che meglio della letteratura sono in grado di fornire una spiegazione del reale. Parallelamente, come si è visto, in Calvino matura un certo scetticismo verso una concezione ancillare ed esclusivamente eteronoma della letteratura; torna esplicitamente sul punto nella lettera delle dimissioni:

Non ho mai creduto (neanche nel primo zelo del neofita) che la letteratura fosse quella triste cosa che molti nel Partito predicavano: proprio la povertà della letteratura ufficiale del comunismo m'è stata di sprone a cercare di dare al mio lavoro di scrittore il segno della felicità creativa⁴⁶.

41 Cfr. Serra, *Calvino 1956*, in particolare pp. 129-132. La descrizione tornerà in altre opere calviniane (*Palomar* è il caso più evidente), ma a sua volta rivista e sostenuta da forme molto diverse, liberata anch'essa dalla pretesa (o dall'illusione) di totalità; cfr. su questo aspetto S. Bozzola, C. De Caprio, *Forme e figure nella saggistica di Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2021.

42 S1, p. 1238.

43 Brecht, «Notiziario Einaudi», a. V, n. 9, settembre 1956, p. 4, ora in S1, pp. 1301-1302, p. 1301. Qualcosa di simile Calvino sostiene nella lettera a Vitelli: «Questo venivo a significare – in messaggi molto più guardinghi, pieni di riserve e di interrogativi – nei miei racconti (dove non si possono dire cose alla leggera come negli articoli o nei saggi, ma dove tutto, appunto perché è più sfumato, è più preciso)» («*Non è in crisi il romanzo borghese*», cit., pp. 31-32).

44 I. Calvino, *Dialogo due scrittori in crisi*, testo di una conferenza letta nel marzo e aprile 1961 in varie città europee, pubblicata in *Una pietra sopra* e ora in S1, pp. 83-89, p. 89.

45 *Ibidem*.

46 Cfr. anche la *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, ora in RR1, pp. 1185-1204, a p. 1193: «Cominciava appena allora il tentativo d'una direzione politica dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l'«eroe positivo», di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. Cominciava appena, ho detto: e devo aggiungere che neppure in seguito, qui in

Con le dimissioni dal Pci, dunque, l'autore sembra simbolicamente liberarsi anche dell'imperativo (ormai considerato illusorio) alla descrizione ed è proprio tra il 1956 e il '57 che, nota Serra, cambia il giudizio calviniano su Brecht. Parzialità e stilizzazione sostituiscono totalità e descrizione, ora rivendicate: «Nel giro di mezzo anno, la trappola si è capovolta in salvacondotto», conclude efficacemente Serra⁴⁷. L'obiettivo non è più una «descrizione più sensibile e attenta alla realtà»⁴⁸, ma una rappresentazione stilizzata, in cui si accetta, anzi precisamente si investe, sul carattere «meccanico, legnoso e manicheo» connaturato a ogni invenzione letteraria.

Va notata a questo punto una curiosa coincidenza etimologica. Il passaggio descrizione-stilizzazione non è solo un passaggio da una rappresentazione totale della realtà a una più sfumata ed essenziale (l'ideale calviniano di «stilizzazione riduttiva»); si tratta, più in generale, della presa di consapevolezza dell'illusorietà di una descrizione completa e diretta delle cose a favore di un meccanismo di rappresentazione dichiaratamente orientato e, soprattutto, letterariamente formalizzato: esito di una stilizzazione che va intesa come *messa in stile*.

2.1.3.2 Ragionamenti calviniani sullo stile

A differenza di diversi suoi contemporanei (per esempio Fortini e Pasolini), Calvino non partecipa direttamente al dibattito nato attorno alla stilistica che si è ricostruito nei capitoli precedenti; tuttavia, nei suoi interventi teorici torna più volte il riferimento al concetto di stile⁴⁹. Questa ricorrenza, insieme ai rapporti storicamente ricostruibili che lo

Italia, simili pressioni ebbero molto peso e molto seguito. Eppure, il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una nuova retorica» (ma cfr. ancora le risposte all'inchiesta sul realismo, in cui Calvino esprime il proprio distacco da «quelli che non sanno leggere un libro se non in funzione politica immediata», S1, p. 1517).

47 Serra, *Calvino 1956*, cit., p. 130.

48 S1, p. 1239; per la stessa ragione Calvino è scettico anche sulla vitalità del romanzo di denuncia o sul romanzo fortemente connotato in senso regionalistico (cfr. S1, p. 87 e sgg.).

49 Più assiduamente Calvino interverrà nel dibattito scaturito dalle *Nuove questioni linguistiche* pasoliniane, nel corso degli anni Sessanta. Nel decennio precedente, invece, quando il nome di Spitzer era ricorrente su «Officina» e venivano pubblicati gli attacchi più acuti dei critici marxisti, Calvino mantiene una certa distanza dal dibattito. Basti pensare che nei due volumi dei *Saggi* il nome di Spitzer compare appena quattro volte (e una volta il riferimento è da attribuire ad Arbasino, che lo menziona in una delle domande dell'intervista a Calvino). La menzione del nome di Spitzer non dipende mai da un approfondimento delle ragioni né accompagna una presa di posizione sulla stilistica. Anche nelle lettere raccolte in *I libri degli altri* i (anche qui pochi) riferimenti a Spitzer sono sempre legati a questioni editoriali (in relazione

legano ad autori che invece nel dibattito svolgono un ruolo da protagonisti, e al dato incontrovertibile che le riflessioni calviniane attraversano precisamente gli anni in cui in Italia si inizia a discutere di stilistica a partire dal caso Spitzer (non si può dimenticare che la seconda antologia spitzeriana esce per Einaudi nel 1959, quando Calvino è una figura centrale della casa editrice), è prova di come Calvino, pur apparentemente scettico, sia profondamente sensibile a questa discussione.

La definizione più trasparente di che cosa Calvino intenda con 'stile' si ha nel saggio dedicato a Pavese, uscito nel 1960:

Stile – e già parlare di stile suona come un discorso invecchiato, perché tra le cose che paiono esser morte in questi dieci anni è il concetto di stile, nella pratica e nella problematica letteraria e artistica – stile che non è sovrapposizione d'una cifra e d'un gusto, ma scelta d'un sistema di coordinate essenziali per esprimere il nostro rapporto con il mondo⁵⁰.

È curioso che Calvino ponga lo stile tra quegli elementi che sarebbero andati persi «negli ultimi dieci anni», e lo concepisca quindi come legato alla stagione del neorealismo e dell'attività organica all'interno del Partito. Naturalmente qualsiasi operazione letteraria, e quindi anche il romanzo realistico promosso dal Pci, implica di per sé un'operazione stilistica; è con ogni probabilità a questa stagione che Calvino fa riferimento, tenuto conto anche della portata politica connessa al concetto, che ben vi si addice. Definiamo «curiosa» questa definizione perché a livello letterario è proprio dopo l'atto simbolico delle dimissioni che Calvino sembra invece finalmente ritrovare la propria libertà creativa, e quindi abbracciare e coltivare il proprio stile⁵¹. La strada imboccata è sì quella della

all'antologia einaudiana del 1959) e Calvino non nasconde un certo scetticismo verso la nuova disciplina (cfr. in particolare la lettera a Citati del 5 febbraio 1959, in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 297: «Ma siete poi sicuri che sia tanto intelligente, questo Spitzer? Le fotografie lo mettono in dubbio»).

50 I. Calvino, *Pavese: essere e fare*, «L'Europa letteraria», I, n. 5-6 (dicembre 1960), poi raccolto in *Una pietra sopra*, ora in S1, pp. 76-82, pp. 76-77.

51 Che non si tratti di una categoria morente è dimostrato dalla ripresa del concetto anche in un intervento del 1978, in cui in cui si trova una definizione sostanzialmente immutata del concetto, sempre insistente sulla sua natura sintetica e ancora più trasparente per quanto riguarda i vari livelli del testo su cui agisce l'operazione stilistica: «Scrivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un'impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso [sic] nel momento in cui scrive» (I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura*, Relazione al Convegno internazionale *Livelli della realtà*, Firenze, Palazzo Vecchio, 9-13 settembre 1978, poi raccolto in *Una pietra sopra*, ora in S1, pp. 381-398, p. 390).

stilizzazione brechtiana, che scardina la fedeltà alla descrizione e implica quindi un cambio di rotta stilistica rispetto all'obiettivo di totalità perseguito (fallimentarmente) con le prove di romanzo; il vero punto di svolta, però, non sta nella specifica soluzione individuata, bensì, piuttosto, nella ritrovata consapevolezza che sia necessario riconoscere una certa autonomia all'attività letteraria e quindi in una rinnovata urgenza di stilizzazione in senso lato.

Il ciclo degli *Antenati* e il progetto delle *Cronache* costituiscono l'esito di questa svolta e la prova del definitivo affrancamento dalla povertà stilistica e dal didascalismo che Calvino ritiene rischi intrinseci alla letteratura ufficialmente impegnata, da sempre guardata con sospetto ma a cui, dopo il biennio 1956-57, considera insopportabile essere associato.

Ora, quando nel '60 Calvino parla dello stile come di una categoria morente sembra alludere a un progressivo indebolimento delle implicazioni politiche di cui la letteratura viene caricata. La produzione letteraria di quel giro d'anni, però, lo sconfessa: penso ad autori come Pasolini, Fortini, ma anche agli esordienti Consolo, Volponi e almeno ad alcuni esponenti della Neoavanguardia come Sanguineti, Balestrini e Pagliarani, le cui opere difficilmente sarebbero comprese senza tenere in considerazione un discorso ideologico e che pure costituiscono a tutti gli effetti esperimenti stilistici vari e di alta qualità letteraria. Ma è innanzitutto la stessa produzione di Calvino a smascherare come tendenziosa la sua dichiarazione del 1960: non solo è proprio nella seconda metà degli anni Cinquanta che Calvino per così dire ritrova la propria creatività, ma, pur smarcandosi dal modello unico del romanzo realistico, continua a investire la propria opera di un valore politico in senso lato. Per esempio uno dei suoi caratteri stilistici più vistosi – la leggibilità – risponde evidentemente a un principio ideologico (la valorizzazione del ruolo del lettore), ma si pensi anche alla problematizzazione della figura dell'intellettuale e all'introduzione nelle opere di fenomeni di alta rilevanza sociale come la trasformazione della città, nella *Speculazione* e nella *Nuvola*, o l'episodio della cosiddetta «legge-truffa» nello *Scrutatore*⁵².

52 Cfr. Falchetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, cit., p. 55: Calvino è alla ricerca «di una forma narrativa originale capace di rielaborare tratti da una tradizione preottocentesca con una sensibilità squisitamente moderna. In apparenza, si direbbe un progetto eminentemente centrifugo ed eccentrico rispetto all'epoca letteraria nella quale viene formulato, in realtà, le sue radici affondano proprio in quel preciso panorama culturale. [...] Per prima cosa c'è l'intento [...] di difendere e conservare – a suo modo, s'intende – valori e concetti tipici della cultura del neorealismo e dell'impegno». Il valore politico-ideologico dello sperimentalismo di Calvino è sottolineato diffusamente in W. Pedullà, *Lo sperimentalismo di Calvino*,

Calvino è insomma tra i primi autori che riconoscono nell'apertura di una strada alternativa, sperimentale o comunque marcata in senso linguistico-formale, non solo la possibilità di dare sfogo a una ritrovata libertà creativa, ma anche uno strumento di riformulazione del proprio impegno politico: per non abbandonare, insieme al Pci, quegli stessi ideali che, dichiara, l'avevano portato prima a iscriversi e poi a dimettersi dal partito, e per salvaguardare, seppure in una posizione decisamente più marginale, un ruolo sociale per l'intellettuale.

Calvino torna a riflettere sullo stile in un passaggio centrale di uno dei suoi saggi più fortunati, *La sfida al labirinto*, ricorrendo a termini meno disfattisti e decisamente più costruttivi:

Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*⁵³.

Nel 1962 Calvino può ammettere apertamente di aver rinunciato a una rappresentazione globale della realtà e di aver imboccato la via della «stilizzazione riduttiva»; ancora una volta, però, il punto non è tanto nella specifica operazione stilistica che sceglie di coltivare, bensì nel riconoscere la necessità, data come una sorta di *a priori* inaggirabile, di prendere una posizione in senso stilistico, e quindi di scegliere, per dirla in modo figurato, una peculiare lente attraverso la quale declinare una perdurante istanza di rappresentazione della realtà. La *fondazione di uno stile* su cui si chiude sentenziosamente la citazione è concepita come un'operazione ineludibile per qualsiasi autore di letteratura ed è degno di nota che, secondo Calvino, si tratta di una sintesi che veicola e include valore estetico, etico e storico.

Ho detto che Calvino abbraccia e coltiva il proprio stile in particolare dopo le dimissioni del 1957; sarebbe forse più corretto dire che lo riscopre o che lo rifonda, in un

«L'Illuminista», n. 34-35-36, a. XII, numero monografico *Italo Calvino negli anni Sessanta* (2012), pp. 7-55, alle pp. 8, 26-31, 46-52.

53 Calvino, *La sfida al labirinto*, «il Menabò», 5 (1962), poi raccolto in *Una pietra sopra* e ora in S1, pp. 105-123, p. 114. Corsivo originale.

certo senso rivendicando e radicalizzando la strada imboccata con il suo romanzo d'esordio, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e poi abbandonata almeno temporaneamente per inseguire il sogno di quel grande romanzo realistico di cui si è già detto. In effetti, con molte delle questioni evocate fino a questo punto, Calvino si trova a confrontarsi già dal romanzo del '47, scrivendo il quale – come ricorda lo stesso autore nella già citata *Prefazione* all'edizione del '64 – deve destreggiarsi tra la necessità storica e i rischi di una letteratura messa a servizio della politica; sulla base di questa tensione Calvino motiva l'inserimento di uno dei brani riconosciuti come meno riusciti del romanzo, il capitolo IX, incentrato sulle riflessioni teoriche di Kim⁵⁴. Di fatto, però, è l'impostazione del resto del romanzo che consente a Calvino di presentarlo, ancora nel '64, come esempio di «letteratura impegnata nel senso più ricco e pieno della parola»⁵⁵. La chiave vincente è trovata precisamente in una forte operazione di stilizzazione: la scelta di rappresentare la Resistenza attraverso lo sguardo infantile di Pin. D'altronde, il nodo impegno-stile torna esplicitamente proprio nella *Prefazione* del '64: «Quello che si chiamava l'“engagement”, l'impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida»⁵⁶.

Di nuovo il nodo stile-impegno è esplicitamente legato al neorealismo, ma i termini appaiono validi anche per il realismo stilizzato delle opere successive (e per la produzione di molti autori contemporanei di Calvino). Si tratta in ogni caso di un dato che dimostra una certa continuità delle sperimentazioni realistiche degli anni Cinquanta e Sessanta almeno con una parte della stagione neorealista precedente (nella *Prefazione* Calvino cita per esempio *Conversazione in Sicilia* e *Paesi tuoi*), pur innovata attraverso una riflessione esplicita sulla componente formale dell'opera e con una problematizzazione dei rapporti tra letteratura e politica, due libertà più facilmente 'sbloccabili' con la presa di distanza dal Pci

54 «Ingenua e voluta può apparire la smania di innestare la discussione ideologica nel racconto, in un racconto come questo [...] Per soddisfare la necessità dell'innesto ideologico, io ricorsi all'espedito di concentrare le riflessioni teoriche in un capitolo che si distacca dal tono degli altri, il nono, quello delle riflessioni del commissario Kim, quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo. Espedito che tutti i miei primissimi lettori criticarono, consigliandomi di fatto un taglio netto del capitolo» (RR1, p. 1189).

55 RR1, p. 1192.

56 *Ibidem*. Cfr. anche «Sapevamo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contentutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli effusivi che passavamo per essere» (ivi, p. 1187).

e sotto l'influsso della riflessione sullo stile che è all'ordine del giorno nel dibattito di quegli anni.

2.1.3.3 Racconti o romanzi

La fase della produzione calviniana compresa tra il 1952, anno di pubblicazione della *Formica argentina* e del *Visconte dimezzato*, e il '63, in cui escono lo *Scrutatore* e la nuova edizione rivista della *Speculazione edilizia*, deve necessariamente essere inquadrata tenendo sullo sfondo le varie declinazioni del «mal di romanzo» autodiagnosticato nel '47 e la nuova centralità riconosciuta ai procedimenti di stilizzazione.

Il progressivo affrancamento dal modello unico del 'grande romanzo realistico' ha come esito, nella seconda metà degli anni Cinquanta, il completamento del ciclo degli *Antenati* e la programmazione di un'altra trilogia, intitolata per l'appunto *Cronache degli anni Cinquanta*. Qui ci si concentrerà in particolare sulla seconda, tanto più significativa per individuare le soluzioni elaborate da Calvino all'interno di una parte di produzione che rimane, almeno a prima vista, sostanzialmente realistica.

La frustrazione derivata dalle prove di romanzo dell'inizio del decennio viene sostituita progressivamente da un sereno distacco, per non dire indifferenza, verso il genere. È significativo il bilancio che Calvino trae in *Le sorti del romanzo* (1956):

Un tempo dicevamo: no, [la narrativa] non è in crisi, ve lo faremo vedere noi. Era il dopoguerra, ci pareva d'avere un motore dentro, i termini della crisi della narrativa li vedevamo ma credevamo che non ci riguardassero. Mi capitò anche di sostenere che il romanzo non poteva morire: però non mi riusciva di farne stare in piedi uno [...] Io auspico un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso che saranno romanzi⁵⁷.

La sentenza finale anticipa la già citata risposta che seguirà due anni dopo nell'inchiesta di «Nuovi argomenti»⁵⁸, ma è notevole perché dimostra che l'affrancamento dal modello del romanzo realistico in fondo precede le dimissioni ufficiali dal Pci (d'altronde, come già notato, le prove di romanzo si interrompono nel 1954).

57 S1, p. 1514.

58 S1, p. 1523: «L'importante è che si scrivano dei bei libri, e, nella fattispecie, delle belle storie: se sono romanzi o meno cosa importa?»

Per quanto riguarda la possibilità di associare queste opere a un genere preciso, operazione di per sé problematica, si condivide qui l'equilibrata considerazione di Milanini, che insiste su come le opere di Calvino siano «mal classificabili con etichette canoniche» e ripete più volte che «anche i termini “racconto” e “romanzo” vanno assunti come definizione approssimative»⁵⁹. Il genere a cui vengono ricondotte le opere delle *Cronache* è in effetti oggetto di oscillazione, da romanzo, a romanzo breve, a racconto lungo, anche da parte dello stesso autore. Per esempio, nel testo che scrive per accompagnare la pubblicazione dello *Scrutatore* nel 1963⁶⁰, Calvino definisce la *Speculazione* «breve romanzo», mentre nella lettera inviata a François Wahl ne parla come di un racconto (l'anno è sempre il 1963)⁶¹. Lo *Scrutatore* è definito da Calvino, nella stessa nota di presentazione, come un «racconto non molto lungo»⁶², ma nelle recensioni coeve si parla anche di romanzo (o si evitano accuratamente etichette e definizioni di genere)⁶³.

Ora, è chiaro che quando nel 1956 Calvino pronostica che «i bei libri pieni d'intelligenza» del futuro «non saranno romanzi» sta prendendo le distanze da un modello specifico, quello del romanzo realistico inteso come «ritratto analitico e dettagliato di un

59 Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 75. Sul rapporto conflittuale di Calvino con il romanzo cfr. M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 29-30, 72; Donnarumma, *Da lontano*, cit., p. 11; A. Berardinelli, *Calvino moralista. Ovvero, restar sani dopo la fine del mondo*, «Diario», 7 (1991), pp. 37-58 (Berardinelli definisce la narrativa di Calvino «radicalmente anti-romanzesca»; p. 45); E. Mattioda, *Italo Calvino e il romanzo*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, 4 voll., Carocci, Roma 2018, vol. IV *Il secondo Novecento*, pp. 115-130.

60 Cito da *La giornata d'uno scrutatore* (2016), cit., p. V.

61 Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 419. La definizione della *Speculazione* è particolarmente delicata anche alla luce della storia del testo, pubblicato prima su «Botteghe oscure», nel 1957, poi inserito con alcuni tagli nei *Racconti* e infine ripubblicato in volume nel 1963. Nella lettera, tuttavia, Calvino chiarisce di fare riferimento alla prima stesura. Sulla composizione della *Speculazione* sono fondamentali gli studi di M. McLaughlin (cfr. in particolare *Italo Calvino*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998, specialmente il capitolo *(Re)Writing Realism. A plunge into Real Estate*, pp. 48-62); cfr. anche M. Rossi, *La speculazione edilizia: romanzo e racconto*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», X/1 (2015), pp. 73-110. La circolazione in questa doppia forma della *Speculazione* fa sì che Milanini parli delle *Cronache* come di una tetralogia (Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 75).

62 Cito da *La giornata d'uno scrutatore* (2016), cit., p. VI. Sempre di «racconto» parla a Lanfranco Caretti (lettera dell'8 febbraio 1963, in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 424). A parlare di racconto lungo sono anche Oreste Del Buono (*Uno scrutatore un po' troppo furbo*, «Settimana Incom Illustrata», 24 marzo 1963) e Arnaldo Bocelli (*L'ultimo Calvino*, «Il Mondo», 23 aprile 1963).

63 Si parla di romanzo, per esempio, in G. Piovene, «*La giornata d'uno scrutatore*» di Calvino è lo specchio dell'incertezza in cui viviamo, «La Stampa», 13 marzo 1963 (ma, secondo Piovene, si tratta di «un romanzo con l'impostazione di un saggio») e come romanzo lo *Scrutatore* è trattato oggi nella critica contemporanea. Barbato, Milano, Soldati evitano una definizione precisa: usano il più generico libro (A. Barbato, *Il 7 giugno al Cottolengo*, «L'Espresso», 10 marzo 1963), inchiesta (M. Soldati, *Il cuore e l'occhio dello scrutatore*, «Il Giorno», 20 marzo 1963), addirittura 'bozzetto' (P. Milano, *Italo Calvino e la perplessità*, «L'Espresso», 17 marzo 1963).

sistema sociale»⁶⁴, e la collocazione temporale dell'intervento spiega facilmente la nettezza del rifiuto. D'altra parte, nel *Dialogo di due scrittori in crisi* (1961), è sempre lo stesso Calvino ad affermare esplicitamente di credere invece in una resistenza del romanzo: «il romanzo non può più pretendere d'informarci su come è fatto il mondo; *deve* e *può* scoprire però il modo, i mille, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo, esprimere via via le nuove situazioni esistenziali»⁶⁵. Si tratta di una definizione ridotta all'osso che consuona però perfettamente con gli obiettivi posti alla base delle *Cronache*, per come sono ripresi nell'intervista a Maria Corti del 1985: il progetto avrebbe avuto al centro «la reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà»⁶⁶. Un altro aspetto da tenere in considerazione è la storia editoriale dei testi. Come si è già accennato, nella maggioranza delle recensioni e degli studi dedicati alla *Speculazione* (edizione del 1963) e allo *Scrutatore*, le due opere sono trattate come romanzi, una scelta la cui legittimità viene corroborata dalla pubblicazione in volume unico.

Alla luce di queste considerazioni e in virtù della particolare instabilità complessiva a cui il genere va incontro proprio in questi anni (che non fa che esacerbare il carattere transeunte di un genere di per sé metamorfico), si propende per trattare almeno *Speculazione* e *Scrutatore* in quanto declinazioni sperimentali di romanzo; leggermente diverso è il caso della *Nuvola*, sia per lunghezza, che per questioni editoriali. Tuttavia, considerato l'oggetto di questo lavoro, incentrato sullo studio dei procedimenti stilistici della produzione realistica calviniana, il testo verrà considerato come parte integrante delle *Cronache* senza distinguere ulteriormente rispetto alla questione del genere.

2.1.3.4 Il realismo stilizzato delle *Cronache*

In uno degli studi fondativi sulle *Cronache*, Milanini avverte a buona ragione che «chi cercasse nelle pagine calviniane un quadro complessivo dei cambiamenti strutturali subiti dalla società italiana, un censimento delle forze in gioco o una distinzione puntuale fra gli elementi primari e gli elementi secondari delle trasformazioni in atto, rimarrebbe

64 Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 72.

65 S1, p. 89. Corsivo mio.

66 S2, p. 2922.

deluso»⁶⁷. Calvino riesce felicemente a combinare una sensibilità moderna – legata alla rappresentazione del moto esplorativo e conoscitivo dell’individuo di sé stesso e della realtà – con la migliore eredità della stagione dell’*engagement* attraverso la costruzione di «forme narrative scorciate e magari ibride, refrattarie a qualsivoglia compattezza totalizzante»⁶⁸.

Al posto di quadri completi e analitici, Calvino propone schizzi profondamente stilizzati e a un confronto diretto con temi di grande rilevanza civile, che pure compaiono nelle *Cronache*, preferisce episodi marginali, quasi mediocri, che hanno per protagonisti personaggi tutt’altro che esemplari⁶⁹ (un’impostazione di questo genere viene suggerita già dalla scelta del titolo del progetto: *Cronache*), proseguendo dunque sulla via di quella rappresentazione «di scorcio» inaugurata dal *Sentiero*⁷⁰. A questo taglio contenutistico si aggiunge a livello formale una narrazione altrettanto tagliata e obliqua, ottenuta con una vasta gamma di strategie. Il simbolico-fiabesco che Vittorini e Pavese avevano individuato nel *Sentiero* riemerge con forza nella *Nuvola*, in cui lo straniamento è garantito anche dal ricorso alla prima persona di un narratore il cui stato depressivo ricerca e rafforza il grigiore della città industriale. I procedimenti di focalizzazione sono centrali anche per la *Speculazione*, dove la nuova conformazione della città di Sanremo è per gran parte dell’opera rappresentata attraverso l’ambivalente sguardo di Quinto. Laddove la questione con cui si confrontano i protagonisti è del tutto vera ma inverosimile, la rappresentazione di Calvino si fa invece più diretta: è il caso della *Formica argentina* e della *Giornata d’uno scrutatore*, dove è l’essenza stessa della situazione rappresentata, appunto apparentemente inverosimile, a garantire un certo livello di opacità ai testi e a provocare un effetto di

67 Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 71.

68 Ivi, p. 70.

69 Ivi, p. 71. Vittorio Spinazzola (in *L’io diviso di Calvino*, «Belfagor», vol. 42, n. 5 (1987), pp. 509-531, a p. 516 e sgg.) insiste sul carattere eccentrico dei personaggi calviniani, che questo dipenda da questioni anagrafiche (dal giovanissimo Pin all’«iperbolicamente vecchio» Qwfwq), sia il frutto di una libera scelta come nel caso del barone Cosimo o ancora derivi da uno «status oggettivo», come avviene per i personaggi del visconte Medardo o del cavaliere Agilulfo, menomati nel corpo; a questa serie appartengono a pieno titolo i protagonisti delle *Cronache*, in cui è la disposizione mentale a essere viziata (si pensi alla violenza con cui Quinto Anfossi si getta nella speculazione o allo stato depressivo del narratore della *Nuvola di smog*).

70 Cfr. RR1 p. 1191. Giovanni Falaschi ha notato come già nel *Sentiero* di fatto la storia sia presente solo come «un’intenzione di riferimento» (*Calvino fra «realismo» e razionalismo*, «Belfagor», vol. 26, n. 4 (1971), pp. 373-391, p. 373). La possibilità di parlare della Resistenza si trova, solo apparentemente in modo paradossale, decidendo di non trattarla direttamente, bensì scegliendo un punto di vista inconsueto, quello del giovane Pin.

straniamento (nel caso dello *Scrutatore*, la precisione è acuita dalla referenzialità della narrazione, ma sull'esattezza della *Formica* Calvino torna più volte⁷¹). La 'manomissione' del realismo classico può dunque avvenire sia per eccesso di precisione che attraverso la contaminazione con altri modi letterari quali il fiabesco.

Anche nei casi in cui la narrazione si fa più precisa, comunque, rimangono scarsi i procedimenti strettamente descrittivi, e dei personaggi (fanno eccezione i ritratti della *Speculazione*, che hanno però una netta impostazione simbolica) e delle ambientazioni (la città, sfondo di tutte le opere delle *Cronache*, è sempre rappresentata di scorcio, che ciò dipenda dal punto di vista limitato di un personaggio o, come nello *Scrutatore*, dalla scelta di una città che è condizione limite per eccellenza come quella del «Cottolengo»). Nella stessa direzione va la ricorrente eliminazione del nome delle città in cui le vicende sono ambientate (evidenti i casi di *Nuvola* e *Speculazione*; parzialmente diverso il caso dello *Scrutatore* dove però nelle prime pagine spicca una particolare avvertenza⁷²). Calvino omette programmaticamente, o depotenzia, riferimenti geografici precisi, tradizionalmente sfruttati come garanzia di realismo. L'obiettivo chiaramente non è di impedire l'individuazione dei luoghi: si tratta di un'omissione quasi parodica per quanto è evidente il referente a cui le città si ispirano e quanto scoperta è l'operazione⁷³; nei testi tra l'altro sono mantenuti elementi che connotano inequivocabilmente le città, per esempio, nel caso della *Speculazione* e di Sanremo, il casinò. L'operazione ha però il doppio effetto di sganciare la narrazione da un luogo preciso, rendendola potenzialmente universale (e sfumando la matrice autobiografica), e di rimarcare la volontà autoriale di allontanarsi dalla verosimiglianza richiesta al 'realismo ben fatto'. Va poi segnalata l'assenza di prese di posizione dirette, di giudizi ideologici espressi sia da parte dei personaggi che da parte della voce narrante. A dominare le *Cronache* è invece la sfera del dubbio e della stasi – resa

71 Cfr. L, p. 574, 665, 1308, 1511.

72 «Se si usano dei termini generici come “partito di sinistra”, “istituto religioso”, non è perché non si vogliono chiamare le cose con il loro nome, ma perché anche dichiarando *d'emblée* che il partito di Amerigo Ormea era il partito comunista e che il seggio elettorale era situato all'interno del famoso “Cottolengo” di Torino, il passo avanti che si fa sulla via dell'esattezza è più apparente che reale» (I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, ora in RR2, pp. 3-78, d'ora in poi GS, p. 7).

73 Il ragionamento è analogo per il borgo di Barca Bertulla, il cui nome unisce, storpiandoli, quelli di due quartieri antichi di Torino, Barca e Bertolla, dove effettivamente nella prima metà del Novecento erano attivi dei lavandai che lavavano i panni per conto di terzi. Alla fine di questa attività contribuì in modo decisivo l'introduzione massiccia delle lavatrici elettriche nel secondo dopoguerra.

formalmente dal ricorso frequentissimo alla *correctio* nelle sue varie declinazioni (il caso più emblematico è naturalmente offerto dallo *Scrutatore*).

L'elaborazione e le caratteristiche delle *Cronache* costituiscono un caso di studio emblematico per seguire la traiettoria della narrativa realistica italiana attraverso gli anni Cinquanta, e confermano il ruolo di precursore di Calvino, che prima di altri autori si confronta con un nodo di questioni – impegno, romanzo e stile – determinanti per questo giro d'anni. Nella convinzione che una rappresentazione realistica ed etica della realtà si possa raggiungere solo attraverso la costruzione di un filtro, e quindi attraverso una marcata mediazione stilistica, Calvino lavora su tutti gli aspetti del testo, da quelli contenutistici e strutturali, alla relazione con il lettore, o tra punto di vista e istanza narrante, fino ad aspetti più strettamente linguistici, come sintassi e lessico.

2.2. Primi rilievi tematici e strutturali sulle *Cronache degli anni Cinquanta*

2.2.0 Una trilogia da ricostruire (con una premessa sulla *Formica argentina*)

L'opportunità di considerare *La nuvola di smog* come parte integrante del progetto delle *Cronache degli anni Cinquanta* è ormai condivisa dalla critica⁷⁴, oltre a essere stata suggerita, con la tipica sprezzatura, dallo stesso Calvino nell'intervista rilasciata a Maria Corti nel 1985. Si può dunque parlare, sull'esempio di Claudio Milanini (che rielabora una suggestione di Falcetto), di una «trilogia realistica» e procedere a un'analisi che metta in rilievo le relazioni tra i tre testi e il surplus di significato derivato dalla costruzione del ciclo. *Nuvola*, *Speculazione* e *Scrutatore* sono stati perlopiù studiati in quanto testi singoli (talvolta sono state indagate eventuali corrispondenze con i testi della trilogia fantastica⁷⁵). La comune declinazione stilizzata dell'istanza realistica, di cui si è ricostruita l'origine nei paragrafi precedenti, determina una stretta parentela dei testi delle *Cronache* a livello di

74 Oltre ai già citati studi di Falcetto e Milanini, *Speculazione*, *Nuvola* e *Scrutatore* sono trattati come ciclo anche nella monografia di Serra, *Calvino*, cit., ma cfr. per esempio anche G. Rizzarelli, *Il futuro difficile. Tre racconti di Italo Calvino tra scrittura realista e trasfigurazione fantastica*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a cura di A. Benassi, F. Bondi, S. Pezzini, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2012, pp. 98-113.

75 Cfr. per esempio Barengi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 64-69; Serra, *Calvino*, cit., p. 127 e sgg. Una ragione di questa tendenza si trova senz'altro nel contesto editoriale, nel quale di fatto le *Cronache* (anche in virtù della coincidenza solo parziale con il progetto originale) hanno circolato autonomamente a differenza di quanto avvenuto per la trilogia degli *Antenati*, licenziata in un volume unico e dotata di un titolo complessivo già nel 1960.

elementi contenutistici, strutturali e formali. Vale la pena di sottolineare fin da ora come nelle *Cronache* Calvino collaudi con qualche anno di anticipo alcune soluzioni – di nuovo, afferenti a vari livelli: contenutistico, strutturale e formale – che si ritroveranno trasversalmente nei romanzi sperimentali degli anni Sessanta: la predilezione per la parzialità prospettica, l'indebolimento della trama, l'inconsistenza dei finali, la messa in crisi della solidità del personaggio e del suo carattere esemplare.

Alcune affinità suggeriscono la possibilità di accostare alla trilogia anche *La formica argentina*, primo esperimento realistico di Calvino pubblicato dopo il *Sentiero* e legato in particolare alla *Nuvola*, insieme a cui verrà stabilmente pubblicato a partire dall'edizione che riunisce i due testi nel 1965. D'altronde, nella raccolta dei *Racconti* del 1958, è proprio la *Formica* a completare la trilogia della *Vita difficile*, insieme alla *Speculazione* e alla *Nuvola*, un dato che testimonia di come anche Calvino scorgesse un'aria di famiglia tra queste opere. Si tratta di un testo precedente l'ideazione del progetto delle *Cronache*, che presenta sì alcune differenze ma anche diversi punti in comune rispetto alla trilogia. Per esempio, nella *Formica* il protagonista non ha alcuna velleità intellettuale e la vicenda non è ambientata in una città, ma il motivo di fondo del confronto con una «situazione-chiave»⁷⁶ (e con questo l'indagine delle conseguenze sul personaggio principale), l'organizzazione a raggiera dell'intreccio e il meccanismo del finale sono tutti elementi che la accomunano alle tre *Cronache*. La *Formica* è un testo notevole non solo perché costituisce il primo esperimento latamente realistico (pur considerata l'evidente contaminazione con i modi del fantastico-fiabesco che tornerà nella gemella *Nuvola*) in cui Calvino si emancipa dal racconto della guerra e della Resistenza, ma anche perché testimonia come già nel 1952 l'autore stia muovendo i primi passi verso una riformulazione del concetto di realismo anche dall'interno di una produzione che realistica rimane. È proficuo tenere in considerazione questo primo esito, pubblicato in una sede editoriale marginale ma comunque prestigiosa (la rivista «Botteghe Oscure»), anche per valutare come alcune strategie qui messe a fuoco per la prima volta evolvano e poi confluiscono nel ciclo delle *Cronache*.

76 Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 72.

2.2.1 Analogie strutturali

L'affinità tra le *Cronache*, e la certificazione della riconducibilità della *Nuvola* al ciclo, è immediatamente evidente se si considera la macrostruttura dei testi. A caratterizzare le *Cronache* è una comune struttura a raggiera, descritta con lucidità nella risposta che Calvino invia a Mario Boselli come replica alla sua analisi stilistica della *Nuvola*. Calvino evidenzia come molte delle sue narrazioni siano costruite «con al centro una relazione $a \times$ data come esemplare, e intorno una raggiera o casistica di relazioni $b \times, c \times, d \times, \text{etc.}$ »⁷⁷. Il meccanismo è non a caso descritto in un intervento sulla *Nuvola*, testo che, insieme alla *Formica*, mostra più evidentemente questo tipo di struttura. A un'indagine macroscopica, le due opere presentano un inventario di reazioni possibili al medesimo problema – le formiche o lo smog – affrontato dal protagonista, la cui esperienza è più approfondita e riportata in prima persona. Ecco che quindi accanto all'io narrante compare una fitta serie di personaggi secondari impegnati a propria volta con varie strategie per proteggersi dalle formiche (dalla vasta gamma di insetticidi usata dal signor Reginaudo, agli elaborati marchingegni brevettati dal capitano Brauni, alla reclusione in cui si rifugia la signora Mauro) e per scampare allo smog (dalla pulizia ossessiva degli ambienti della signora Margariti, alla fuga del collega Avandero che si ripete ogni finesettimana, fino all'atteggiamento di Claudia e del sindacalista Basaluzzi, che, pur per ragioni diverse, sembrano quasi insensibili alla questione dell'inquinamento).

Una struttura a raggiera è meno evidente ma presente di fatto anche nella *Speculazione* e nello *Scrutatore*: in questi casi non si tratta tanto di un inventario di comportamenti pratici, ma piuttosto di reazioni e posizionamenti possibili di fronte, rispettivamente, alla novità della speculazione edilizia o alla realtà della legge-truffa e del voto ai pazienti della Piccola Casa della Divina Provvidenza. Accanto a Quinto, che partecipa con uno slancio dichiaratamente distruttivo alla febbre del cemento, si susseguono l'avvocato Canal, il notaio Bardissone, l'ingegner Travaglia, il compagno di partito Masera, ognuno con le proprie convinzioni politiche e le proprie opinioni rispetto alla speculazione. Secondo un meccanismo del tutto analogo, nello *Scrutatore* si rappresentano le reazioni degli altri membri del seggio di fronte agli abusi elettorali: la scrutatrice socialista; la

77 «Nuova Corrente», a. IX, n. 32-33 (1964), pp. 102-116; cito da RR1, pp. 1354-1359; la cit. è a p. 1358.

collega dalla blusa bianca e lo scrutatore smilzo, democristiani; il prete e la Madre superiora di volta in volta più o meno disposti a riconoscere l'incapacità da parte dei pazienti di partecipare alla votazione.

Dei personaggi secondari non viene proposto un approfondimento psicologico. Si tratta, più che di personaggi complessi, di funzioni sfruttate da Calvino per rappresentare una gamma la più ampia possibile di tipi umani. D'altronde, come si è già accennato, non si può dire che nemmeno le ragioni complesse che stanno dietro alle azioni dei protagonisti siano direttamente oggetto d'indagine, fatta una parziale eccezione per il caso di Amerigo, ai cui meccanismi mentali viene dedicato parecchio spazio nello *Scrutatore*. La scelta di concedere più spazio e dettaglio alla reazione dei protagonisti è dettata con ogni probabilità dal proposito di Calvino di concentrarsi sulla reazione di figure assimilabili alla sfera intellettuale, ma ciò non implica che il loro atteggiamento sia necessariamente o di per sé più degno di rappresentazione, o, come vedremo, garanzia di un esito migliore. Per tutti i protagonisti vale una considerazione che Calvino fa ancora una volta nell'ambito della risposta a Boselli in relazione all'io narrante della *Nuvola*: «di quest'uomo non è detto – né ci interessa – cosa gli sia successo prima, per fargli *scegliere* – pare – quella vita e quell'atteggiamento, probabilmente in contrasto a un'altra vita e a un altro atteggiamento che non appaiono, né del resto una sua storia si riesce a delineare neppure in seguito»⁷⁸.

Più che sulla storia o sulle motivazioni profonde delle azioni dei personaggi, centrali o secondari che siano, Calvino vuole concentrarsi precisamente sulla loro *reazione* di fronte a un aspetto problematico e complesso della modernità (leggermente diverso il discorso sulla *Formica*, in cui il problema da affrontare non è collegato alla modernità ma arriva dalla natura; dal punto di vista strutturale, però, il meccanismo rimane lo stesso). La presenza trasversale di una casistica di «tipi di rapporto possibili»⁷⁹ può essere interpretata come una risposta originale di Calvino all'istanza di totalità intrinseca al romanzo realistico, da cui l'autore sta provando a prendere le distanze ma la cui pressione avverte ancora forte anche in questi anni. Infine, la molteplicità delle reazioni raccolte consente di dare conto della complessità e per certi versi del caos della società senza che questi vengano rappresentati direttamente sulla pagina; Calvino sceglie piuttosto di 'imbrigliarli'

78 RR1, p. 1357. Corsivi originali.

79 RR1, p. 1358.

all'interno di un'architettura ordinata. La regolarità della struttura resiste fino allo *Scrutatore*, il testo in cui rischia maggiormente di essere sopraffatta da un elemento caotico quale si presenta il flusso dei pensieri di Amerigo. Anche i ragionamenti dello scrutatore, come si vedrà in seguito, rispondono in realtà a un principio di simmetria e ordine, ma è vero che, almeno all'apparenza, sembrano contrastare con l'organizzazione geometrica dell'opera. In questa ricerca di ordine strutturale si può individuare un preludio alle geometrie più complesse che reggeranno le opere dei decenni successivi (naturalmente, penso innanzitutto alle *Città invisibili*).

2.2.2 I protagonisti

2.2.2.1 Pervasività prospettica, vocazione intellettuale, matrice autobiografica dei protagonisti

Caratteristica comune alle *Cronache* è la presenza di un unico protagonista forte, sia sul piano della storia narrata che dal punto di vista della focalizzazione. La centralità del protagonista è senz'altro un principio che garantisce la compattezza di trame altrimenti deboli e sfilacciate e risponde alla volontà di Calvino di salvaguardare lo statuto del dispositivo letterario del personaggio per come viene rivendicata per esempio nel saggio *Il mare dell'oggettività* (1959)⁸⁰. Non si può comunque dire che Calvino realizzi una costruzione 'a tutto tondo' dei personaggi né che offra una rappresentazione complessiva della loro vita interiore (pochissimo sappiamo, per esempio, del loro passato); anche sotto questo aspetto prevalgono le ragioni della stilizzazione. Così, i caratteri dei protagonisti emergono perlopiù nelle loro reazioni alla situazione con cui si trovano a confrontarsi e a loro volta, anche se spesso solo indirettamente, gettano nuova luce sullo sfondo in cui si muovono. In altre parole, come nota già Falchetto, l'interesse di Calvino si manifesta, più che sulla psicologia dei personaggi considerata di per sé, verso quei «motivi che meglio sottolineano il confronto e la tensione tra il protagonista e il mondo esterno»⁸¹. A questo

80 I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, «il Menabò», 2 (1960), poi in *Una pietra sopra*, e ora in S1, pp. 52-60. Nel saggio, Calvino commenta il passaggio «da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo [...] a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste» (p. 52) e dichiara implicitamente la propria predilezione per il primo tipo di discorso letterario.

81 Falchetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, cit., p. 45.

confronto il lettore non ha accesso tramite una narrazione portata avanti per così dire dall'esterno, bensì da un racconto che è fortemente tagliato secondo la prospettiva degli stessi personaggi. Nelle *Cronache* si assiste infatti a una pervasività del punto di vista dei protagonisti, resa di opera in opera con strategie diverse. Nella *Nuvola* (ma anche nella *Formica*) è resa inevitabile dalla presenza di un narratore autodiegetico, mentre nella *Speculazione* e nello *Scrutatore* si realizza per la frequente assunzione della prospettiva dei personaggi (costitutivamente più ristretta) da parte del narratore che parla in terza persona. Questa pervasività provoca di per sé un effetto di straniamento sulle vicende rappresentate e contribuisce alla manomissione e alla presa di distanza da un realismo inteso, in senso più tradizionale, come rappresentazione globale della realtà.

Tutti i protagonisti delle *Cronache* sono riconducibili, più o meno direttamente e sotto diverse forme, alla sfera del lavoro intellettuale (si ricordi la già citata dichiarazione che Calvino rilascia a Maria Corti nel 1985, nella quale chiarisce che il progetto delle *Cronache* era nato esplicitamente con il proposito di rappresentare la reazione dell'intellettuale alla modernità⁸²). Nella *Nuvola* la vocazione intellettuale prende piuttosto la forma di una velleità e viene vissuta con un certo distacco ironico dall'io narrante: il «modesto pubblicista di provincia»⁸³, pur conscio della propria responsabilità in quanto giornalista, nonché dell'origine opportunistica e tendenziosa del giornale per cui lavora, oscilla tra la tensione per la denuncia e la rassegnata consapevolezza dell'inutilità della propria azione. Nella *Speculazione* l'ironia cede il posto al sarcasmo e, attraverso il personaggio di Quinto – ex-partigiano e militante del partito comunista, poi per un breve periodo «assistente alla sceneggiatura»⁸⁴ per una produzione cinematografica – Calvino dà voce al risentimento conseguente al crollo delle speranze e degli ideali della Resistenza e della Ricostruzione di fronte all'avvento del neocapitalismo. Nei confronti con i vecchi compagni di partito – che si tratti del più umano falegname sanremese, Masera, o dei pretenziosi intellettuali Bensi e Cerveteri, intenti nella progettazione della rivista «Il Nuovo Hegel» – emerge con particolare veemenza l'astio che Quinto matura verso il proprio passato politico e che lo

82 Come già anticipato, da questo punto di vista la *Formica* si differenzia dagli altri testi: del lavoro del protagonista sappiamo solo che è «ancora da trovare» (I. Calvino, *La formica argentina*, ora in RR1, pp. 445-482, p. 448).

83 I. Calvino, *La nuvola di smog*, ora in RR1, pp. 891-952 (d'ora innanzi NS), p. 914.

84 Id., *La speculazione edilizia*, ora in RR1, pp. 778-890 (d'ora innanzi SE), p. 881.

porterà ad imbarcarsi, con altrettanta violenza e secondo un intento esplicitamente distruttivo, nell'impresa della speculazione. Amerigo Ormea, infine, anche lui iscritto al Pci, è il personaggio che rappresenta in modo più trasparente la crisi attraversata dallo stesso Calvino nel corso degli anni Cinquanta. Nello *Scrutatore* non c'è più spazio né per l'ironia, per quanto malinconica, della *Nuvola* né del sarcasmo tagliente della *Speculazione*; a governare è invece il dubbio, che inevitabilmente contamina e scalfisce ogni certezza di Amerigo.

Attraverso i protagonisti delle *Cronache*, Calvino realizza quella che potremmo definire una autobiografia diffratta, più o meno esibita o mediata (è noto il rapporto controverso che l'autore ha con l'autobiografismo⁸⁵), che risponde a un bisogno di autoanalisi e di rappresentazione innanzitutto del proprio percorso come intellettuale. Lo scrutatore è senz'altro il personaggio in cui la matrice autobiografica è più evidente, ma questa può essere rintracciata anche per i protagonisti della *Nuvola* e della *Speculazione*, a partire dalle città in cui si svolgono le vicende che, pur mai menzionate, sono ispirate chiaramente a Torino e Sanremo (il discorso è valido, pur con i dovuti *distinguo*, anche per la *Formica*⁸⁶). Accanto ai protagonisti, anche alcuni personaggi secondari arricchiscono questo inventario di figure, ognuna a dare voce a un aspetto o a un modo di concepire il lavoro e il ruolo dell'intellettuale nella nuova società italiana. Spiccano naturalmente i già menzionati Bensi e Cerveteri (dietro ai quali si riconoscono Renato Solmi e Franco Fortini; ma i due sono anche specchi in cui a un tempo Calvino si riflette e si nasconde): il primo, filosofo, è descritto come «strabico all'infuori», sempre intento in ragionamenti contrassegnati da una «rigida meccanica filosofica»⁸⁷; l'altro, poeta «strabico all'indentro», attratto da sensazioni più impalpabili⁸⁸. Nonostante la loro «intelligenza sempre accesa»⁸⁹, ammirata da Quinto, i due conducono la propria attività intellettuale quasi fossero scollati

85 Cfr. Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 85 e sgg.; Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 88; cfr. anche le considerazioni di L. Di Nicola, *Autobiografismi e autobiografie di Italo Calvino. Percorsi critici*, «Bollettino di italianistica», n.s., I, n. 1 (2004), pp. 162-178, e di M. Carini, *Sulla scrittura autobiografica calviniana*, «Strumenti critici», XXVIII, n. 1 (2013), pp. 55-71.

86 Nel tentativo di ridimensionare la lettura esclusivamente onirico-kafkiana della *Formica* diffusa a livello critico, Calvino rivendica provocatoriamente l'impostazione realistica del testo facendo riferimento a un'esperienza della propria infanzia: cfr. L, pp. 1308-1309, p. 1511.

87 SE, p. 808.

88 SE, p. 809.

89 SE, p. 807.

dalla realtà storica circostante (e proprio il carattere astratto dei loro ragionamenti convince un Quinto testardo e rabbioso della sua superiorità e lo rafforza nelle sue velleità imprenditoriali⁹⁰). In questo inventario si possono poi includere, dalla *Nuvola di smog*, anche Avandero – il capo dell’ufficio stampa della «Purificazione», solo apparentemente stacanovista e in realtà dedito a rifuggire tanto lo smog quanto i suoi compiti lavorativi – e il sindacalista Omar Basaluzzi, le cui lotte e il cui utopismo (si pensi all’immagine idilliaca che dipinge di un Paese che è chiaramente la Cina di Mao), per quanto encomiabili, non appaiono troppo distanti dai ragionamenti astratti di Bensi e Cerveteri e lo distolgono dal riconoscere la gravità del problema, concreto e immediato, dello smog.

2.2.2.2 Una formazione impossibile: i finali delle *Cronache*

Tutti i protagonisti, come si diceva, – e da questo punto di vista si può includere nell’elenco anche l’io narrante della *Formica* – sono inseriti in una trama in cui devono confrontarsi con una questione problematica: dall’invasione della formica argentina, allo smog che rende irrespirabile l’aria e deposita un sottile ma tenace strato di polvere su oggetti e ambienti della città, fino all’impresa edilizia di Quinto e alla legge-truffa (e alla questione del diritto al voto dei pazienti del «Cottolengo») con cui fa i conti Amerigo⁹¹. Il modello narrativo delle *Cronache* risulta in questo senso riconducibile alla «grande categoria dei racconti iniziatici di prove – dalla fiaba a certi esiti del *Bildungsroman*»⁹². Il percorso di formazione affrontato dai protagonisti, tuttavia, non giunge praticamente mai a un esito positivo. L’ipotesi è validata innanzitutto sul piano della storia: la formica argentina non viene debellata, l’io della *Nuvola* può solo osservare impotente la grande

90 «“La mia superiorità su di loro, – pensava Quinto, – è che io ho ancora l’istinto del borghese, che loro hanno perduto nel logorio delle dinastie intellettuali» (SE, p. 810). L’insoddisfazione genuina e legittima verso un certo modo di essere intellettuale non dà luogo a una riformulazione in positivo, ma è uno dei dati da cui si innesca l’avventura della speculazione, secondo un meccanismo degenerativo che è tipico del personaggio.

91 A un primo sguardo sembra che il grado di astrazione delle questioni vada intensificandosi se si guarda alle opere secondo l’ordine cronologico di pubblicazione, ma la considerazione non ha valore assoluto: lo *Scrutatore* è sì un libro «più di riflessioni che di fatti» (come dichiara lo stesso Calvino nella *Nota dell’autore* che accompagna il romanzo, vd. GS, p. 4), ma non più di riflessioni che di corpi. Il dilemma affrontato da Amerigo, per quanto presentato nel testo secondo il percorso particolarmente intricato dei suoi pensieri, è tutt’altro che astratto.

92 Falcetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, cit., p. 53. Sulla fiaba come repertorio di funzioni originarie del narrabile torna anche Lavagetto (cfr. M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 38 e sgg.).

nuvola di smog che aleggia sulla città, Quinto fallisce nel suo tentativo di arricchirsi tramite la speculazione e infine Amerigo, la cui incapacità di agire è rimarcata per tutta la prima parte dell'opera, anche nel finale è costretto a prendere atto del fallimento del proprio apparato ideologico e interpretativo di fronte alla realtà del «Cottolengo». Al netto del maggior spazio che vi è dedicato nel testo, insomma, le soluzioni tentate dai protagonisti sono in fondo assimilabili, poiché altrettanto fallimentari, a quelle dei tanti personaggi secondari che affollano le pagine delle *Cronache*. D'altra parte, non si verifica nemmeno uno scatto – che sia concreto o esistenziale – dei personaggi (parziale eccezione a questo paradigma è fornita, come vedremo, dal caso di Amerigo Ormea).

I protagonisti delle *Cronache* sembrano accomunati dalla medesima inettitudine di fondo, affetti da una versione realistica – calata in un universo narrativo retto dalle stesse leggi del mondo extra-letterario – delle menomazioni che caratterizzano i protagonisti del ciclo degli *Antenati* (proprio il vincolo realistico comporta che le menomazioni diventino invisibili, psicologiche): una condizione che, come si diceva poco sopra, rimane sostanzialmente immutata nel corso del racconto e che si configura insieme come punto di partenza, primo indizio e causa del loro fallimento di fronte alle prove affrontate. Il discorso deve essere più sfumato per l'io narrante della *Formica*, che rispetto agli altri protagonisti appare decisamente più maturo (è l'unico a essere marito e padre, e dunque si presenta come membro ben inserito nel contesto sociale). Va detto, tuttavia, che a questa condizione non corrisponde però una maggiore stabilità – l'uomo non ha un lavoro e definisce sé e la moglie come «disgraziati»⁹³ – o padronanza della situazione: la prima parte del testo vede il protagonista impegnarsi in un maldestro tentativo di minimizzare l'invasione degli insetti⁹⁴ e anche la *Formica* si chiude senza che il problema sia stato risolto. Di più: Giovanna Rizzarelli ha messo bene in luce come la dichiarazione incipitaria – «Noi non lo sapevamo, delle formiche, quando venimmo a stabilirci qui»⁹⁵ – venga progressivamente smentita da alcuni elementi testuali che alludono alla riemersione di una consapevolezza più o meno colpevolmente rimossa: «A pensarci bene, zio Augusto forse ce

93 RR1, p. 448.

94 Cfr. per esempio RR1, p. 452: «Io le [alla moglie] dissi: – E là là, per due formiche! Adesso andiamo a letto e domani ci pensiamo! –».

95 RR1, p. 447.

ne aveva una volta accennato»⁹⁶; «Solo allora mi venne in mente il nome: le “formiche argentine”, anzi: “la formica argentina”, così dicevano, certo dovevo averlo già sentito dire altra volta, che questo era il paese dove c’era “la formica argentina”»⁹⁷. Vanno notati gli attenuativi («a pensarci bene», «forse», «una volta», «accennato», «dovevo averlo già sentito»...), segno al contempo del riemergere della consapevolezza, del perdurare di un tentativo di minimizzazione e prova della negligenza commessa con il trasferimento. Più scoperta è l’inettitudine dei protagonisti degli altri tre testi: la tendenza depressiva dell’io narrante della *Nuvola* è denunciata fin dall’incipit⁹⁸; Quinto, d’altro canto, è accecato dal risentimento e da una generalizzata tensione alla (auto)distruzione e del livore che va maturando in lui, pronto a esercitare «ben altro tipo di violenze» perfino «sulla sua stessa esistenza»⁹⁹, si parla già nel primo capitolo¹⁰⁰. Solo leggermente più lento è lo svelamento del cerebralismo di Amerigo, di cui fin dalle prime pagine è presente il corrispettivo linguistico: una sintassi complessa, ricca di incisi e subordinate e spesso costruita su opposizioni speculari (non si può che fare riferimento al lungo periodo in cui la voce narrante, evidentemente contaminata dalla prospettiva del personaggio, tenta di dare una definizione esaustiva di cosa significhi dirsi «comunista»¹⁰¹).

Le idilliache immagini finali, altro elemento di continuità tra i testi delle *Cronache*, non corrispondono allo scioglimento della vicenda ma piuttosto offrono un diversivo, un conforto solo temporaneo dalla constatazione del fallimento. La limitazione a cui è sottoposto il sollievo provato dai protagonisti è denunciato da una serie di spie testuali inequivocabili. Sia la *Formica* che la *Nuvola* si chiudono su luoghi separati rispetto a quelli in cui si svolge il confronto con il problema in questione: nel primo caso al porto, nel secondo nel sobborgo di Barca Bertulla. L’assenza del problema delle formiche è

96 *Ibidem*.

97 RR1, P. 451. Cfr. Rizzarelli, *Il futuro difficile*, cit., pp. 101-104.

98 NS, p. 893: «Era un periodo che non m’importava niente di niente, quando venni a stabilirmi in questa città. Stabilirmi non è la parola giusta. Di stabilità non avevo alcun desiderio; volevo che intorno a me tutto restasse fluido, provvisorio, e solo così mi pareva di salvare una mia stabilità interiore».

99 SE, p. 783.

100 *Ibidem*: «Eppure, la vista d’un paese ch’era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz’essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto. [...] Ecco, ora, lì, quel suo paese, quella parte amputata di sé, aveva una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica [...]. E lui non ne partecipava; legato ai luoghi ormai appena da un filo d’eccitazione nostalgica, e dalla svalutazione d’un’area semi-urbana non più panoramica, ne aveva solo un danno».

101 GS, pp. 9-11.

apertamente collegata alla nuova ambientazione: «Mia moglie disse: “Qui non c’è formiche”»¹⁰². Nella *Nuvola*, alla visione del mare si sostituisce il verde della campagna del borgo dei lavandai: «Un giorno, di pomeriggio, ci andai. Passai un ponte su un fiume, era mezzo campagna, le strade camionali erano ancora fiancheggiate da una striscia di case ma subito dietro c’era il verde»¹⁰³. Di nuovo, non si tratta della scomparsa effettiva di un problema (in questo caso lo smog, o, su un piano metaforico, la nebbia mentale dell’io narrante), ma piuttosto di un suo distanziamento, data dal concreto allontanamento nello spazio del protagonista. Che non si tratti di una soluzione definitiva si evince poi dal commento finale del narratore; se da un lato si insiste sulla consolazione offerta dalla scoperta dei prati e del lavoro delle lavandaie a Barca Bertulla, dall’altro si riconoscono anche i termini entro cui questa consolazione è circoscritta (e si rimarca la particolare condizione psicologica del personaggio): «Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava»¹⁰⁴. Soprattutto è notevole l’explicit, «forse bastava», costruito su un verbo che di per sé rimanda a una soddisfazione *sufficiente*, più che pienamente raggiunta, per di più accostato a un avverbio che aggiunge una sfumatura dubitativa. Il condizionamento spaziale cui è sottoposto il sollievo provato dal protagonista ritorna nello *Scrutatore*: la scena finale in questo caso si svolge sempre all’interno del «Cottolengo», ma nel cortile, e quindi ancora una volta in uno spazio separato da quello in cui Amerigo – che la osserva da una finestra – si trova insieme gli altri scrutatori¹⁰⁵. Si aggiunge però anche una limitazione temporale: è vero che anche in una circostanza estrema come quella dell’istituto può realizzarsi uno sprazzo di utopia e concretizzarsi la Città ideale, ma si tratta appunto di uno sprazzo, di un attimo: «Anche l’ultima città della sua imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l’ora, l’attimo, in cui in ogni città c’è la Città»¹⁰⁶. Da notare anche la precisazione – e la progressiva riduzione dell’intervallo temporale, dall’«ora» all’«attimo» – in cui il ‘miracolo’ può realizzarsi.

102 RR1, p. 482. Corsivo mio.

103 NS, p. 951.

104 Ivi, p. 952.

105 GS, p. 78: «S’avvicinò alla finestra. Un poco di tramonto rosseggiava tra gli edifici tristi. Il sole era già andato ma restava un bagliore dietro il profilo dei tetti e degli spigoli, e apriva nei cortili le prospettive di una città mai vista».

106 GS, p. 78.

In parte diverso è il discorso da fare sulla *Speculazione*, senz'altro il testo in cui emerge con più gravità l'impressione di un fallimento inarginabile, al punto che manca completamente qualsiasi fonte di conforto, anche temporaneo. Il giardino curato dalla madre costituisce sì il rovescio del cantiere del nuovo edificio, che rappresenta simbolicamente l'impresa di Quinto, così come il porto e il borgo dei lavandai stanno all'opposto degli spazi invasi dalle formiche e dallo smog, ma non si può dire che sia in grado di offrire anche un minimo sollievo al protagonista. Nonostante la prossimità fisica, la lontananza tra Quinto e il giardino appare incolmabile. Non a caso, nel corso dell'opera il protagonista non vi è rappresentato che una volta (è simbolicamente la madre ad accompagnare Caisotti durante la prima visita del terreno da acquistare, dando più o meno inconsapevolmente avvio alla distruzione del proprio mondo). Quando nel capitolo XI finalmente Quinto entra nel giardino (e non per motivi di piacere, bensì per il controllo di una misurazione e quindi per ragioni connesse alla costruzione del nuovo edificio) sembra che lo veda per la prima volta:

A Quinto sembrava di non essersi mai accorto che una vita così fitta e varia lussureggiasse in quelle quattro spanne di terra, e adesso, a pensare che lì doveva morire tutto, crescere un castello di pilastri e mattoni, prese una tristezza, un amore fin per le borragini e le ortiche, che era quasi un pentimento¹⁰⁷.

Quasi un pentimento: la brevissima finestra di redenzione è subito volta in negativo da Quinto, secondo il tipico meccanismo autodistruttivo, e il sentimento di malinconia provato nel giardino non fa che alimentare il suo risentimento e la sua ostilità. Un'altra peculiarità della *Speculazione* è che i due spazi convivono per tutta l'opera, a differenza di quanto avviene negli altri testi della trilogia, in cui il confronto ha luogo solo nel finale. Il cantiere e il giardino appaiono quindi come due mondi non comunicanti, con un effetto tanto più paradossale considerata la loro vicinanza. L'opposizione tra il nuovo mondo della speculazione e l'immobilità del giardino, simbolo della vecchia società a cui appartiene la madre, viene tematizzata esplicitamente nel testo e il processo della storia viene rappresentato simbolicamente nella finzione letteraria con l'incedere dell'ombra – e dunque della minaccia – dalla nuova costruzione: «La madre era in giardino. I caprifogli

107 SE, p. 827.

odoravano. I nasturzi erano una macchia di colore fin troppo vivo. Se non alzava gli occhi in su, dove da tutte le parti s'affacciavano le finestre dei casamenti, il giardino era sempre il giardino»¹⁰⁸. L'apparentemente eterna stabilità del giardino, sempre uguale a sé stesso, resiste infatti solo a una condizione: che lo sguardo rimanga rivolto verso il basso, senza alzarsi verso le nuove costruzioni. A rimarcare la maggiore drammaticità della *Speculazione* rispetto agli altri testi, poi, sta il fatto che il luogo che rappresenta il rovescio del problema affrontato dal protagonista compare sì nell'ultimo capitolo ma non occupa l'ultima scena: la vicenda si chiude infatti su Quinto e il fratello Ampelio chiusi in una stanza su cui è proiettata l'ombra dell'edificio progettato con Caisotti.

2.2.2.3 Mariti e padri mancati

Si è già anticipato che quello della *Formica argentina* è un protagonista d'eccezione nella produzione realistica di Calvino per la sua condizione familiare: è l'unico a essere sposato e ad avere un figlio. Gli altri protagonisti – tutti uomini di cui non sappiamo con precisione l'età ma che possiamo immaginare ormai entrati nell'età adulta – sono al contrario contrassegnati da un rapporto problematico con le donne e sembrano refrattari alla sola idea della paternità. Questa incapacità di stabilire legami significativi e duraturi è al contempo specchio e causa della loro immaturità: un dato che non è solo significativo per la storia personale dei personaggi, ma ha un significato politico e sociale più ampio. Già l'io narrante della *Nuvola* e Amerigo hanno un rapporto ambivalente rispettivamente con Claudia e Lia. Le due donne sono descritte come bellissime, tanto che il lettore finisce per immaginarle quasi fuori dalla portata dei protagonisti maschili, con cui in effetti hanno rapporti instabili e di fatto poco significativi¹⁰⁹. Il fascino di Claudia e di Lia, però, è soprattutto il correlativo oggettivo della concezione del mondo che le due donne incarnano,

108 SE, pp. 889-890.

109 Il tema della bellezza – trattato esplicitamente nelle due opere – emerge proprio in relazione alla loro presenza o al loro ricordo. Nella *Nuvola* il tema è oggetto di una conversazione tra il protagonista e Claudia: «Non riuscivamo a intenderci. Discutevamo sul tema: la bellezza. – Gli uomini hanno perduto il senso della bellezza, – diceva Claudia. – La bellezza va inventata continuamente, – dicevo io» (NS, p. 940 e sgg.); nello *Scrutatore* è al centro delle riflessioni di Amerigo per la prima parte del quinto capitolo: «(Rassegnato a passare tutta la giornata tra quelle creature opache, Amerigo sentiva un bisogno struggente di bellezza, che si concentrava nel pensiero della sua amica Lia)» (GS, p. 24); «(Per pensare alla sua amica Lia ora Amerigo sentiva come di dover chiedere scusa a quel mondo deserto di bellezza che per lui era diventato la realtà, e Lia appariva nel ricordo come non vera, una parvenza)» (GS, p. 25).

radicalmente *altre* rispetto a quelle dei protagonisti e distantissime dagli ambienti in cui gli uomini si trovano costantemente immersi. Su questa insuperabile distanza si fonda l'effetto ambivalente che i personaggi femminili esercitano, analogamente nelle due opere, su quelli maschili. Da un lato Claudia e Lia sono una fonte di conforto per i loro amanti, un rifugio dalle tristi realtà con cui le parti maschili sono a confronto. Come Amerigo riconosce in Lia la rappresentante di un ordine fondato su principi distantissimi, quasi incantevoli rispetto a quelli che reggono il mondo «Cottolengo», anche nell'io della *Nuvola* Claudia instilla «la tentazione a credere che la vita potesse essere diversa» (ribaltamento esplicito di uno dei propositi che l'io narrante si pone nel primo capitolo: «non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmi dentro, non tanto come se vi fossi rassegnato, ma addirittura come se mi piacesse, perché ne traevo *la conferma che la vita non potesse essere diversa*»¹¹⁰). Eppure il cambiamento di prospettiva aperto dall'incontro con i personaggi femminili non va inteso in termini esclusivamente positivi: sia Claudia che Lia si pongono infatti anche come antagoniste, come elementi di disturbo o comunque di distrazione rispetto alla presa di consapevolezza e alla riflessione che vanno maturando nei protagonisti maschili. Per Claudia questo aspetto è denunciato dalla sua reazione, o meglio non reazione, allo smog. Contraddicendo la vulgata che vorrebbe i personaggi femminili calviniani caratterizzati da una concretezza maggiore rispetto alle loro controparti maschili, Claudia non solo trasfigura lo squallore che circonda il protagonista, ma incredibilmente neppure vede la nuvola di smog che aleggia sulla città, in un'ingenuità e una

110 Rispettivamente NS, p. 916 e NS, p. 895 (corsivo mio). Come già accennato, questo conforto è rappresentato concretamente nel testo dalla bellezza dei corpi femminili. Anche per queste descrizioni è fondamentale l'insistenza sul dato cromatico, che sottolinea la radicale differenza dal contesto rispettivamente grigio e ospedaliero che invece circonda i due uomini. Di seguito due passaggi, ripresi rispettivamente dalla *Nuvola* e dallo *Scrutatore*: «Io guardavo il suo seno ancora da giovinetta, i rosei culmini appuntiti, e mi prese lo struggimento che vi fosse calata della polvere dalle pagine del libro [...]. Invece la sua pelle era liscia, fresca, intatta; e io [...] mi buttai sopra di lei in un abbraccio che era soprattutto un volerla coprire, proteggere, prendere su me tutta la polvere perché lei ne fosse salva» (NS, p. 928); «E quello che ora ricordava di Lia era la pelle, il colore, e soprattutto un punto del suo corpo – dove la schiena fa un arco, netto e teso a percorrere con la mano, e poi subito s'alza dolcissima la curva dei fianchi –, un punto in cui ora gli pareva si concentrasse la bellezza del mondo, lontanissima, perduta» (GS, p. 24). È interessante notare che il grado di vividezza della descrizione rimane sostanzialmente lo stesso: non conta che nel caso dello *Scrutatore* si tratti di un ricordo più generico e nella *Nuvola* del racconto di un preciso episodio. Oltre al valore simbolico del dato cromatico, poi, in comune è anche l'insistenza esplicita sul fatto che le donne risultino in qualche modo estranee, illibate dalle brutture della realtà: la pelle di Claudia è «intatta», mentre Amerigo immagina che tutta la bellezza del mondo, di cui non c'è traccia al «Cottolengo», si sia come rifugiata proprio nel corpo di Lia (opposto a quelli deformi che popolano l'istituto).

condiscendenza che le sono garantite dalla sua posizione sociale, superiore a quella dell'io narrante¹¹¹. Il caso di Lia è leggermente diverso, perché effettivamente la donna interrompe bruscamente il flusso di pensiero di Amerigo con un dato concreto di realtà: la notizia della gravidanza. Tuttavia, anche l'irruzione di Lia è vissuta e raccontata da Amerigo con il medesimo sentimento ambivalente. Quando ha effettivamente la possibilità di telefonarle, ciò che fino a quel momento era stato un elemento di conforto si rivela invece motivo di fastidio: «Il pensiero di Lia, che per tutta la mattina, finché era un ricordo irraggiungibile, gli era stato necessario, ora l'infastidiva. Avrebbe dovuto telefonarle, ma parlare con lei in quel momento gli avrebbe mandato all'aria la rete di pensieri che stava lentamente tessendo»¹¹². D'altronde, già nel capitolo in cui la figura di Lia viene evocata per la prima volta si può trovare un indizio del fatto che Amerigo non sia del tutto convinto della legittimità di rifugiarsi nel ricordo della bellezza della donna, percepito come una colpevole evasione: «ma porre la bellezza troppo in alto nella scala dei valori, non è già il primo passo verso una civiltà disumana, che condannerà i deformati a esser gettati dalla rupe?»¹¹³.

Di nuovo, però, è senz'altro la *Speculazione* a offrire il quadro più desolante: la dissolutezza morale e l'inettitudine di Quinto non possono che manifestarsi anche nei rapporti con le donne. L'incapacità di Quinto di stringere legami stabili è già anticipata nel quarto capitolo, nel primo incontro con l'avvocato Canal che chiede all'amico se sia «sempre scapolo»¹¹⁴ e viene trattata esplicitamente nell'episodio dell'incontro amoroso con la signora Nelly. Il primo interesse di Quinto – che aspetta che la donna esca dall'agenzia dove si incontrano per la prima volta («Una donna interessante, non bella forse, ma interessante: molto donna. A Quinto quel che sarebbe piaciuto non era tanto il parlare degli appartamenti, ma il parlare con lei»¹¹⁵) e che la raggiunge ai bagni «Serenella» – lascia

111 Cfr. NS, p. 914: «Non mi sarebbe neanche stata a sentire, era troppo abituata a vedere tutto dall'alto e le circostanze meschine di cui era intessuta la mia vita era naturale le sfuggissero. Tutti i suoi rapporti con me di cos'altro erano frutto se non di questa sua superiore distrazione, per cui non era mai riuscita a rendersi conto che io ero un modesto pubblicista di provincia, senz'avvenire e senza ambizioni, e continuava a trattarmi come facessi parte dell'alta società di nobili, ricconi e artisti in cui s'era sempre mossa e nella quale, per un caso come ne succedono ai bagni, le ero stato presentato, un'estate. Rendersene conto non voleva, perché sarebbe stato riconoscere d'essersi sbagliata: così continuava ad attribuirmi doti, autorità e gusto che ero ben lontano dall'aver».

112 GS, p. 48.

113 GS, p. 25.

114 SE, p. 797.

115 SE, p. 850.

presto spazio alla solita indolenza e pigrizia: «Quinto dovette sedersi lì, partecipare alla conversazione, una gran noia. Era pentito d'esserci venuto. La signora in costume non era gran che, non gli interessava più come ieri»¹¹⁶. A questo cambiamento di stato d'animo verso la donna, tuttavia, non fanno specchio le azioni di Quinto, che passa, pur stancamente e senza troppo trasporto¹¹⁷, la notte con lei. Si tratta evidentemente di uno schema ricorrente: «Da anni Quinto accostava solo donne che gli fossero lievemente sgradevoli, per un proposito dichiarato: aveva paura di restar legato, voleva avere solo amori brevi»¹¹⁸. Il bilancio è confermato dalle altre due storie di Quinto. Una è con una «ragazza francese difficile da tenersi», di cui nulla viene rivelato al lettore se non che, come altri aspetti della nuova vita di sfarzo che gli è improvvisamente concessa dal nuovo lavoro nel cinema, si tratta di un impegno che Quinto fatica a gestire: «Abituato a un'esistenza economicamente e mentalmente raccolta, questa vita dispendiosa in tutti senso lo sottoponeva a un continuo sforzo. [...] Ecco che gli toccava una vita che sembrava la più felice, e lui restava triste»¹¹⁹. Nello stesso capitolo, il XXIII, viene raccontato anche lo squallido incontro sessuale con la signora Hofer, la donna che prende in affitto il magazzino della nuova costruzione Anfossi-Caisotti (l'unica parte dell'edificio effettivamente completata). Nonostante sia Quinto a fare la prima mossa (ma il suo approccio è descritto con toni quanto meno ambivalenti: «Ma Quinto, rapido come un maniaco sessuale, aveva già allungato una mano a sbottonarle la camicetta»), l'uomo è simbolicamente sopraffatto dalla signora Hofer nell'atto sessuale: «La Hofer era una tigre. Lo soverchiava. Passavano volando da un angolo all'altro della stanza, ma lei si teneva sempre in piedi»¹²⁰. L'auto-illusione di Quinto, convinto di trovare con la 'conquista' una rivincita dai suoi fallimenti¹²¹, si infrange rovinosamente sulla realtà effettiva dell'episodio, che lo riduce all'essere una delle bambole della signora Hofer:

116 SE, pp. 850-851.

117 «Penso di svegliarla, in verità per esser la prima volta l'amore era stato poco, lui sentiva il puntiglio di dover ricominciare, e gli sarebbe bastato un po' di buona volontà; ma la signora dormiva, lui era pigro» (SE, p. 851).

118 SE, p. 851.

119 SE, p. 880.

120 SE, p. 883.

121 Cfr. anche SE, p. 882: «Nella signora Hofer a poco a poco assommava tutto quel che lui non aveva avuto, le cose in cui non era riuscito a spuntarla: la speculazione edilizia, il cinema, la francesina...».

Quinto non capiva più nulla; cercava una rivincita da tutto e ora l'aveva. In questa furia, a un certo punto perse quasi conoscenza e si trovò supino e esausto tra le bambole del divano. La Hofer era sempre in piedi, di fronte a lui, e lo guardava con una leggera aria di sprezzo. Non aveva sorriso neanche una volta (SE, p. 883).

La sopraffazione non si limita però all'ambito sessuale e l'episodio mette a nudo, impietosamente e per l'ennesima volta, l'inettitudine di Quinto: dopo l'amplesso, viene liquidato con sufficienza dalla signora senza ottenere la quota dell'affitto per riscuotere la quale era uscito in origine.

Considerata la sua incapacità di intrattenere rapporti stabili, non stupisce che l'idea della paternità nemmeno sfiori Quinto, che piuttosto è rappresentato nella sua condizione di figlio incapace di raccogliere l'eredità del padre. Come nota Francesca Serra, un filone calviniano fondamentale a cui si può ricondurre la *Speculazione* è quello dello «scarto generazionale tra i fervidi padri operosi e gli smidollati figli intellettuali»¹²². L'idea di imbarcarsi nella speculazione scaturisce in Quinto proprio per far fronte all'imposizione di due tasse, una patrimoniale e una di successione; dopo la morte del padre, «al cui cupo brontolamento e alle cui fin troppo scrupolose sollecitudini erano sempre state affidate queste pratiche»¹²³, tocca a Quinto e ad Ampelio occuparsi del capitale di famiglia, ma i due figli si riveleranno del tutto inadatti a ricoprire quel ruolo. Il livore che matura in Quinto dipende così anche dalla sua «coscienza d'essere un cattivo proprietario, che non sa far fruttare i propri averi e che in un'epoca di continui avventurosi movimenti di capitali, millantati crediti e giri di cambiali se ne sta mani in mano lasciando svalutare i suoi terreni»¹²⁴. La serietà con cui il padre aveva fino alla morte condotto gli affari di famiglia lascia il posto all'approccio tenace e predatorio (ma sostanzialmente velleitario) dei figli. Se Quinto è ancora troppo figlio, padre è invece Caisotti, che però anche da questo punto di vista si conferma un personaggio disfunzionale: alla relazione ambigua con la segretaria Lina, si aggiunge la schiera di figli naturali di cui avrebbe cosparsa la vallata di cui è originario, in un quadro di paternità tutt'altro che responsabile¹²⁵.

122 Serra, *Calvino*, cit., p. 136.

123 SE, p. 786.

124 *Ibidem*.

125 Cfr. lo scambio tra l'avvocato Canal e Quinto in SE, p. 821-822: « – Io non dico niente. Dei fatti loro non so niente né voglio sapere. [...] – Perché, sai, pensare che lui... con una ragazza che avrà sedici anni, uno che potrebbe essere suo padre... – Eh! Padre certo lo è di molta gente. Dal paese è scappato perché ha riempito di figli naturali tutta la vallata. – Sarebbe sua figlia naturale, credi? – disse Quinto, ma sentì

Evidentemente Calvino trova nella paternità un tema particolarmente proficuo per rappresentare metaforicamente il difficile rapporto con la modernità, perché lo riprende anche nello *Scrutatore*. Qui spicca naturalmente l'immagine del padre amorevole che passa la domenica con il figlio, paziente del «Cottolengo»: si tratta di un'immagine di sintonia che colpisce profondamente Amerigo e che diventa la chiave per immaginare un ordine delle cose retto non dalla razionalità, ma da un amore disinteressato e incomprensibile in termini logici. La visione della scena ha l'effetto di scuotere Amerigo dalla matassa di pensieri in cui era rimasto ingrovigliato fino a quel momento e che aveva di fatto impedito la sua azione. Quando distoglie lo sguardo dai due e torna a concentrarsi sulle operazioni di voto, si accorge che gli scrutatori stanno facendo votare «una faccia viola, riversa, come un morto, a bocca spalancata, nude gengive, occhi sbarrati», e sembra come risvegliarsi e riprendere contatto con la realtà dell'Istituto, che fino a quel momento aveva tentato di inquadrare razionalmente (senza successo)¹²⁶. Ma il tema della paternità riguarda direttamente lo stesso Amerigo, che ha da poco scoperto della gravidanza della sua compagna, Lia. La prima reazione alla notizia dimostra quanto, al pari degli altri protagonisti delle *Cronache*, sia del tutto impreparato di fronte all'assunzione di quella responsabilità:

Amerigo in questi casi avrebbe voluto restar calmo, padrone della situazione – non era più un ragazzo! –, costituire una presenza tranquillizzante, serena, protettiva, e nello stesso tempo fredda, lucida, di chi sa tutto quel che deve fare. Invece perdeva subito la testa. Gli si stringeva la gola, non sapeva parlare con calma, né riflettere prima di parlare [...] e subito era in preda all'ira, un'ira precipitosa che era come voler ricacciare indietro, nel non essere, l'eventualità che s'affacciava, il pensiero che non permetteva altro pensiero, l'obbligo di far qualcosa, di prendere delle responsabilità, di decidere sulla vita altrui e sulla propria (GS, pp. 55-56).

Riacquistato il controllo, preso da un moto di compassione per l'ancora più scomoda posizione di Lia, lo riperde immediatamente al solo pensiero che le assicurazioni possano

giunto il momento di reagire a quella curiosità pettegola e dimostrarsi l'uomo navigato che era, lontano dai pregiudizi provinciali. [...] – Io? A me non me ne importa niente... Se è sua figlia, affar suo... Se è la sua ganza, lo stesso... Se è tutt'e due insieme...»

126 Cfr. GS, p. 68 «Ma più s'ostinava a pensare queste cose, più s'accorgeva che non era tanto questo che gli stava a cuore in quel momento, quanto qualcos'altro per cui non trovava parole. Insomma, alla presenza della vecchia suora si sentiva ancora nell'ambito del suo mondo, confermato nella morale alla quale aveva sempre [...] cercato di modellarsi, ma il pensiero che lo rodeva lì nella corsia era un altro, era ancora la presenza di quel contadino e di suo figlio, che gli indicavano un territorio per lui sconosciuto».

far pensare alla donna che sia disposto ad avere un figlio. Per un momento, la scena del padre e del figlio sembra gettare nuova luce sulla possibile paternità di Amerigo e aprire uno spiraglio anche per una ricomposizione del rapporto con Lia. Fino a quel momento lo scrutatore aveva cercato attivamente di mantenere una distanza tra la sua attività politica, compresa la sua esperienza al «Cottolengo», e la storia con la donna, ma, nel nome dell'amore di cui è appena stato testimone, pensa per un momento di poter coniugare questi due aspetti¹²⁷. Si tratta però, appunto, di uno spiraglio, perché quando finalmente riesce a telefonare alla donna, il protagonista si scontra nuovamente con l'impossibilità di comunicare che contraddistingue il loro rapporto. Soprattutto, viene ribadito che la sua decisione rispetto alla gravidanza non è cambiata: la volontà di insistere su come «nel considerare quell'intenzione era in un diverso stato d'animo»¹²⁸ è sì il segno dell'impatto della visione tra il padre e il figlio, ma implicitamente anche un tentativo di auto-assoluzione, che, nei fatti, conferma la sua sostanziale immaturità.

I protagonisti delle *Cronache* funzionano a un tempo come elemento fondativo dei testi (in quanto garanzia di compattezza di trame altrimenti sfilacciate e luogo primario di focalizzazione) e segno della disgregazione dell'organismo romanzesco: nel loro essere incapaci (più o meno colpevolmente) di maturazione, inadeguati nel muoversi all'interno del teatro sociale e incoerenti nel bilanciare pensieri e azioni, Quinto, l'anonimo della *Nuvola* e Amerigo trasgrediscono qualsiasi principio di solidità ed esemplarità richiesti a un romanzo realistico ideologicamente ben orientato. La gestione del dispositivo strutturale del personaggio, dunque, è il livello in cui emerge forse più evidentemente il distanziamento di Calvino dal modello di romanzo che aveva inseguito nella prima metà degli anni Cinquanta, *in primis* per le conseguenze che questa ha sul piano dell'intreccio – che, anche in virtù della struttura a raggiera individuata nei testi, ne risulta pesantemente depotenziato – ma anche per come la gestione dell'istanza narrativa nega in principio qualsiasi aspirazione alla totalità. Tuttavia, le caratteristiche dei protagonisti scaturiscono principalmente dal contesto in cui sono immersi (sono appunto *reazioni* alla modernità, non

127 Cfr. GS, p. 51: «(Per chi votasse la ragazza, era un problema che Amerigo non si poneva nemmeno, domandarlo gli sarebbe costato uno sforzo, era mescolare un tipo di problemi – i suoi rapporti con lei – a un altro – i suoi rapporti con la politica [...])».

128 GS, p. 72.

caratteristiche psichiche eminentemente individuali¹²⁹) e dunque funzionano come specchio, sì velato, che riflette la specifica realtà sociale in cui si muovono, che appare del tutto accostabile a quella da cui si trova a scrivere Calvino. A questo va aggiunto, similmente a quanto notato per Consolo e Sanguineti, che all'interno dei testi possono essere individuati una serie di fattori che estremizzano o controbilanciano, e dunque problematizzano, la preminenza prospettica accordata ai protagonisti, con l'insistenza sul negativo che questa porta con sé, pur senza che si giunga mai all'affermazione netta ed esplicita di un sistema valoriale alternativo.

2.2.3 L'ambientazione

Considerato l'intento di Calvino di rappresentare una gamma di reazioni alla modernità, non stupisce che tutti i testi della trilogia realistica siano caratterizzati da un'ambientazione cittadina. Nella presentazione dei *Giovani del Po* pubblicata su «Officina», è proprio la città, centro del nuovo mondo moderno e industrializzato, quel tema contro cui Calvino afferma di «prendere delle testate» da dieci anni¹³⁰. Nelle *Cronache*, l'autore sperimenta nuove modalità di rappresentazione dello spazio urbano, rinunciando a descrizioni estese e a prese di posizione esplicite e privilegiando invece la ricerca di scorci inusuali, fortemente focalizzati, da cui osservarlo; il fuoco del discorso, insomma, viene spostato dalla rappresentazione della città di per sé alle conseguenze esistenziali della vita nelle nuove «città invivibili» della modernità¹³¹. Contestualmente, Calvino prende le distanze da una rappresentazione tutta in negativo dello spazio urbano (di cui pure non vengono taciute le criticità) e supera la tradizionale opposizione città-campagna, coltivando un discorso già iniziato almeno in filigrana nei *Giovani del Po*¹³².

129 Anche la tendenza depressiva dell'io narrante della *Nuvola*, che pure è un dato presente già nell'incipit del testo, prima del trasferimento in città, è esacerbato nel corso dell'opera dalla constatazione della pervasività dello smog da un lato, e dell'inutilità del proprio lavoro dall'altro.

130 RR3, p. 1342.

131 Cfr. la dichiarazione rilasciata da Calvino nell'ambito di una conferenza newyorchese in cui interviene sulle sue *Città invisibili* (*Italo Calvino on Invisible Cities*, «Columbia. A Journal of Literature and Art», n. 8, Spring/Summer 1983, pp. 37-42, a p. 40): «le *Città invisibili* sono un «sogno che nasce dalle città invivibili che conosciamo».

132 Tutto il romanzo si basa su un sistema di opposizioni, dal confronto tra lavoro industriale e lavoro manuale, a quello tra fiume e mare, e il binarismo è perfettamente riprodotto anche a livello dei personaggi, attraverso il doppio costituito da Nino e Nanin. L'opposizione di fondo, cui sono riconducibili tutte le altre, è proprio quella tra le nuove dinamiche della vita in una grande città e quelle, abbandonate da Nino, di un piccolo paese della costa ligure. Considerato il contesto in cui il romanzo è elaborato e l'ideologia che vi sta alla base è naturale che il finale del romanzo sancisca la 'vittoria' del polo urbano.

Per esempio, se nella *Formica* e nella *Nuvola* il contatto con l'ambiente naturale, rispettivamente il mare e l'aperta campagna, è per certi versi fonte di conforto (nella *Nuvola* in particolare è evidente l'opposizione con lo spazio urbano), nella *Speculazione* il giardino, paradiso lussureggiante minacciato dall'invasione del cemento, risulta piuttosto un'immagine di morte e il legame con la madre non fa che rafforzare questo significato. Parallelamente, della città non vengono taciuti gli aspetti problematici o contraddittori, dalla brutalità della trasformazione del paesaggio della Riviera, all'indistinzione in cui, nella grande città della *Nuvola*, sono condannati a cadere uomini e oggetti; allo stesso tempo, però, la città offre anche occasione di relazione e di contatto, come avviene nella birreria «Urbano Rattazzi» o come dimostra l'insospettabile utopia prospettata alla fine dello *Scrutatore*. In altre parole, come non c'è spazio per un rimpianto nostalgico di una natura idealizzata non ce n'è nemmeno per una condanna assoluta della città della modernità. L'opposizione non si trova più tanto tra spazio urbano e ambiente naturale, complice anche la parallela obsolescenza di quel modello, osservata già da Maria Corti nel suo studio sulle due raccolte su Marcovaldo (1958 e 1963)¹³³, ma piuttosto tra alienazione e comunità, di fatto possibili in entrambe le ambientazioni. In questi termini, il borgo di Barca Bertulla non si oppone alla città della *Nuvola* solo in quanto spazio di campagna, ma soprattutto per la comunità che la abita:

Io giravo tra i campi biancheggianti di roba stesa e mi voltai di scatto a uno scoppio di risa. Sulla riva di un canale, sopra una chiusa, c'era la sponda d'un lavatoio e di là con le braccia rimboccate, le vesti di tutti i colori, s'affacciarono alte sopra di me le facce rosse delle lavandaie e ridevano e ciarlavano [...] (NS, p. 951)¹³⁴.

Vero protagonista del passaggio, in grado di risvegliare il protagonista dal suo distacco patologico, seppure solo temporaneamente, è lo scoppio di risa che accompagna la

La conciliazione conclusiva, tuttavia, è giudicata forzata e insoddisfacente anche da Calvino, che nelle *Cronache* recupera la questione in termini decisamente più sfumati e problematizzanti.

133 Cfr. M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 185-200. Corti nota che l'opposizione città-campagna funziona come principio strutturante della prima serie di racconti, ma viene poi sfumata nella pubblicazione in volume autonomo del 1963.

134 Emblematica anche la scena in cui l'io narrante assiste a un ingorgo stradale causato dalla lentezza a cui procede il carretto di un lavandaio, simbolo di un ritmo di vita diverso da quello cittadino («Tornando dall'ufficio presi il tram, per altre vie più affollate e assordanti, e anche lì ecco a un incrocio il traffico si doveva fermare perché lenta vi girava la ruota dai lunghi raggi d'un carretto di lavandaio», NS, p. 950).

visione delle lavandaie. A essere determinante non è tanto il ricongiungimento con una natura dai tratti idilliaci, di cui si trovano tracce ancora nel finale della *Formica* (ma in quel caso l'ambientazione principale non è propriamente urbana), bensì con una forma di vita e di lavoro alternativa a quella sperimentata in città, qui simboleggiata proprio dalle risa delle donne intente a lavare i panni. L'insistenza sul verde dei prati, invece che suggerire il rimpianto di una natura vagheggiata di per sé, va messa a sistema con la più ampia esplosione cromatica della scena, e dunque con il bianco dei panni stesi, il rosso delle facce delle lavoranti, i colori dei loro fazzoletti¹³⁵.

Che il fattore decisivo non sia il contesto di campagna e quindi l'uscita dai confini dello spazio urbano è dimostrato, come si diceva, dal fatto che una forma di vita simile è incontrata dall'io narrante già nella birreria Urbano Rattazzi:

Entrare dalla strada nel locale non era solo un passaggio dal buio alla luce: cambiava la consistenza del mondo, fuori sfatto, incerto, rado, e qui pieno di forme solide, di volumi con uno spessore, un peso, superfici dai colori brillanti, il rosso d'un prosciutto che affettavano al banco, il verde delle giacchette tirolesi dei camerieri, l'oro della birra. C'era pieno di gente e io che per la via m'ero abituato a considerare i passanti ombre senza faccia e me pure un'ombra senza faccia tra le tante, qui riscopro tutt'a un tratto una foresta di visi maschili e femminili, colorati come frutti, ognuno diverso dagli altri e tutti sconosciuti (NS, p. 922).

Di nuovo sono centrali il dato cromatico, peraltro esplicitamente tematizzato in ben due punti («dai colori brillanti», «colorati come frutti»), e la plasticità delle forme e delle persone che popolano il locale. Gli elementi naturali della foresta e dei frutti funzionano come termini di paragone per caratterizzare i visi della folla: segno che il riferimento alla natura è sì latore di un significato immediatamente positivo, ma non più garanzia di conforto di per sé. Anche un elemento artificiale come il fumo, quando prodotto dalle sigarette di una comunità di persone, ha una consistenza diversa da quello che esce dalle ciminiere della fabbrica dell'ingegner Cordà¹³⁶: «Anche il fumo che si levava denso al

135 Sulla centralità del dato cromatico nella *Nuvola* cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006, in particolare alla sezione *Il grigio e i colori*.

136 Il confronto tra due tipi di fumo torna nell'episodio dell'assemblea a cui il protagonista viene invitato a partecipare da Omar Basaluzzi. Il discorso è in parte diverso perché, a differenza di quanto accade nella birreria, il fumo prodotto dai sindacalisti, sordi al problema dello smog, finisce per essere sovrastato dalla nebbia della città. Ciononostante, anche in questo passaggio viene ribadita la natura differente delle emissioni prodotte dagli uomini riuniti e l'aria inquinata dell'esterno: «La sala s'era riempita di fumo. Uno propose d'aprire un momento una finestrella lassù in alto. Una ventata fredda cambiò l'aria ma

soffitto da tutte le sigarette accese del locale era una cosa a sé, con un suo contorno e un suo spessore e non modificava la sostanza delle altre cose»¹³⁷.

D'altronde, è proprio l'io narrante a definire l'ambiente della birreria come il rovescio della città¹³⁸: la chiave del ribaltamento, dunque, non si trova nel ritorno a un ambiente naturale, ma sta nei valori del lavoro, della comunione e dell'incontro, del tutto possibili, anzi potenzialmente accessibili con maggiore facilità, proprio in città.

La conferma definitiva del superamento della classica opposizione città-campagna si ha con il finale dello *Scrutatore*, dove viene dipinta un'utopia che rimane tutta cittadina e in cui cade ogni residuo di associazione nostalgica con un idillio naturale che, anche se già problematizzato, si ritrova ancora nella *Nuvola*. Della caratterizzazione ambivalente della città che emerge dal testo del '58, qua si conferma l'aspetto positivo, di lavoro condiviso ed energia vitale:

Il sole era già andato ma restava un bagliore dietro il profilo dei tetti e degli spigoli, e apriva nei cortili le prospettive di una città mai vista. Donne nane passavano in cortile spingendo una carriola di fascine. Il carico pesava. Venne un'altra, grande come una gigantessa, e lo spinse, quasi di corsa, e rise, e tutte risero. Un'altra, pure grande, venne spazzando, con una scopa di saggina. Una grassa grassa spingeva per le stanghe alte un recipiente-carretto, su ruote di bicicletta, forse per trasportare la minestra (GS, p. 78).

Gli elementi da cui scaturisce l'inattesa utopia della città del «Cottolengo» sono di nuovo, in modo del tutto analogo a quanto avviene nel finale della *Nuvola*, le risa delle donne e la condivisione del lavoro, resa simbolicamente dall'aiuto a reggere il peso del carico di fascine e rinforzata dal riferimento alla minestra, che richiama il momento della condivisione dei pasti.

Anche sotto questo aspetto la *Speculazione* si conferma il testo più drammatico dei quattro, poiché non presenta, a prescindere dall'ambientazione, alcuna effettiva occasione

presto da fuori cominciò a entrare la nebbia, e da un capo all'altro della sala quasi non ci si vedeva. Io dal mio posto scrutavo quella folla di schiene immobili nel freddo, qualcuna col bavero alzato, e la fila di sagome incappottate al tavolo della presidenza, e uno i piedi che parlava, grosso come un orso, tutti avvolti, impregnati ormai da quella nebbia, anche le loro parole, la loro ostinazione» (NS, p. 938).

137 NS, p. 922.

138 NS, p. 923: «In trasparenza tra le linee e i colori di questa parte del mondo andavo distinguendo l'aspetto del suo rovescio, del quale soltanto mi sentivo abitatore. Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno d'occhi aperti, mentre invece l'unico lato che contasse in ogni cosa era quello in ombra, e la birreria "Urbano Rattazzi" esisteva solo perché se ne potesse sentire quella voce deformata nel buio: "Una di gnocchi al burro!", e lo sferraglio dei bidoni, perché la nebbietta della via fosse interrotta dall'alone dell'insegna, dal riquadro dei vetri appannati su cui si disegnavano confuse sagome umane».

di contatto umano. La sola vista del giardino alimenta il malanimo di Quinto e anche le strade che preferisce percorrere per evitare le vie del centro, «itinerari mezzo in campagna o lungo la marina», non sono connotate positivamente, ma appaiono appena più accettabili di quelle cittadine: semplicemente i ricordi che fanno scaturire appartengono a una «memoria più sedimentata, marginale o minore»¹³⁹. Dall'altra parte, in città «tutto era brutto, la memoria un tritume di fatti quotidiani poi non sapeva mai chi salutare e chi no: a un certo punto s'era iscritto al partito comunista, s'era fatto tutti nemici; e quelli che aveva avuto allora compagni, peggio, gli pareva che adesso dovessero avercela con lui più degli altri»¹⁴⁰. Quinto evita dunque accuratamente ogni possibilità di incontro che gli offra la città: è sordo ai consigli dell'avvocato, del notaio e dell'ingegnere, che lo mettono in guardia da Caisotti ma hanno piuttosto l'effetto opposto, per cui il protagonista si accanisce con ancora più violenza sulla propria impresa edilizia; perfino il bonario falegname Masera viene «ridotto solo a un'opprimente molestia»¹⁴¹.

2.3 Dai *Giovani* alle *Cronache*

Le modalità con cui Calvino tratta l'ambientazione e i personaggi nelle *Cronache* permettono già di osservare la riformulazione cui viene sottoposto il modello del grande romanzo realistico rincorso nella prima metà degli anni Cinquanta. I protagonisti appaiono ben lontani dall'incarnare un ideale di pienezza morale, incapaci come sono di conciliare pensiero e azione o di inserirsi (o opporsi) coscientemente nello spazio sociale; la realtà in cui i personaggi si muovono non viene ricostruita nel dettaglio o da una prospettiva superiore (anche quando il racconto è condotto da un narratore eterodiegetico che ne avrebbe la facoltà). Si tratta di soluzioni del tutto diverse da quelle tentate nei *Giovani del Po*, che non a caso proprio nel 1957, anno di uscita della *Speculazione*, Calvino definisce un «libro fallito e leggibile solo con intenti scientifici»¹⁴². Al contrario dei protagonisti delle *Cronache*, Nino Torre attraversa una effettiva *Bildung*, la quale si realizza nell'ambito di

139 SE, p. 798.

140 SE, p. 798.

141 Serra, *Calvino*, cit., p. 140.

142 Lettera del 18 febbraio 1957 a Pier Paolo Pasolini (L, pp. 481-482, a p. 481); cfr. anche il commento contenuto in una lettera a Leonetti successiva di un paio di giorni: «Io lo considero fallito da tutti i punti di vista e ho acconsentito a darlo a Pierp. solo perché almeno possa servire come oggetto di studio scientifico su tavolo anatomico (L, pp. 482-484; la cit. è a p. 482).

uno specifico contesto sociale e ideologico (quello della fabbrica e del sindacato) che favorisce l'affermazione di un'assiologia sovraindividuale (tradotta a livello narrativo con l'abbandono di Giovanna e la partecipazione al trionfale sciopero della conclusione). Le difficoltà e le sfide sperimentate da Nino posto a confronto con la sua nuova città sono progressivamente vinte; in altre parole, la dialettica io-mondo messa in atto nei *Giovani* finisce per essere, per quanto schematicamente, risolta. Coerentemente, lo spazio urbano si configura come il teatro obbligato per il percorso di crescita (politica e personale) del protagonista e si fa scenario di un'ideale avanzata socialista¹⁴³.

Il discorso dei *Giovani* è condotto in termini estremamente espliciti. Chiaro e progressivo è il percorso di formazione di Nino: innanzitutto grazie all'inclusione dei brani epistolari rivolti a Nanin; ma anche per il grande spazio che è concesso alle sue discussioni con i compagni di sindacato, che rappresentano quasi delle digressioni a tema politico e che offrono l'occasione da un lato per l'esposizione dei dubbi che avvengono il protagonista, dall'altro di una loro ricomposizione, garantita dalla partecipazione a un movimento collettivo che attribuisce significato e funzione positiva alle azioni del singolo. Complessiva e dettagliata è poi la rappresentazione della stessa Torino, città che è indicata con il nome proprio, a differenza di quanto avviene nelle *Cronache* (fatta, come si è detto, parziale eccezione per lo *Scrutatore*; ma sull'effettiva rilevanza della referenzialità della terza *Cronaca* si tornerà in seguito): nei *Giovani* si dà conto della varietà socio-economica interna alla città, dai quartieri del centro in cui abita Giovanna, alla collina, dal fiume (non solo rifugio naturale dallo spazio urbano ma innanzitutto luogo di svago nelle ore libere dal lavoro), alla fabbrica e ai rioni proletari.

Come già detto più volte, però, il risultato dei *Giovani* è giudicato profondamente insoddisfacente da Calvino; si ricordino le parole con cui ne parla a Dario Puccini: «È tutto una cosa “di testa”, fredda, costruita in simboli inadeguati. È un saggio su una problematica che riconosco come mia, ma espressa in formule narrative che non sono mie, e in cui io mi muovo a disagio»¹⁴⁴. Il carattere esplicito del romanzo di Nino insomma viene presto

143 Cfr. S. Perrella, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 52: come lo stesso Calvino, Nino non sembra provare alcuna nostalgia verso il paese natale e si dimostra invece «tutto rivolto alle città in cui sembra che si progetti una società futura». Mentre il nome di Torino compare direttamente nel testo dei *Giovani*, con i già noti tre asterischi, ***, viene invece indicato il paese di origine del protagonista.

144 Lettera a Dario Puccini, 17 marzo 1954 (Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 128).

percepito come ruvido schematismo; ed è precisamente questo l'aspetto che Calvino intende limare nelle *Cronache*, che cercano di dare conto dello stesso nodo affrontato nei *Giovani* (il confronto con la nuova realtà moderna e industrializzata; lo spazio della lotta politica e del ruolo dell'intellettuale in quel nuovo contesto) ma con modalità affatto diverse e profondamente *stilizzate*, ossia che non mirano alla comunicazione di un messaggio predefinito, né a una restituzione totale ed esplicita – percepita come più 'vera' e trasparente – della porzione di realtà che rappresentano, bensì vengono rese di per sé portatrici di significato. Detto altrimenti, la tensione realistica che resiste nelle *Cronache* non si esprime più in un meccanismo romanzesco che punti a dare un affresco complessivo, dettagliato e ideologicamente orientato del contesto storico-sociale, bensì nella selezione di tecniche narrative che producono ed esibiscono una mediazione opaca rispetto alla realtà, garantendo però in virtù di ciò un surplus di significato. Tra *Giovani* e *Cronache*, lo ricordiamo, si situano la riscoperta di Brecht, il passaggio dalla descrizione alla stilizzazione e soprattutto la rivalutazione del carattere «meccanico e legnoso»¹⁴⁵ dell'artificio letterario come via privilegiata per continuare a dire una verità sulle cose, una verità che si percepisce necessariamente come più complessa e meno sistematizzabile in categorie predefinite, considerata la crisi ideologica attraversata dall'autore e lo stravolgimento della realtà da cui scrive (e che intende rappresentare nei suoi testi; da qui la costruzione di un universo narrativo ricalcato sul mondo extra-letterario¹⁴⁶).

Non stupisce allora che, diversamente da quanto registrato nei *Giovani*, la rappresentazione della realtà non sia orientata da un principio superiore che se ne faccia garante (formale e ideologico). Ciò è evidente già da come vengono presentati al lettore i protagonisti e le ambientazioni analizzate nei paragrafi precedenti. I due aspetti non sono mai raffigurati per così dire frontalmente, bensì di scorcio, e finiscono per illuminarsi a

¹⁴⁵ Brecht, cit. (S1, p. 1301).

¹⁴⁶ Da qui anche la scelta di trattare questioni di grande rilevanza civile: la *Nuvola* viene definita da Barenghi un «racconto ecologista ante litteram» (M. Barenghi, *Calvino*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 46-47), la *Speculazione*, per quanto indirettamente, si confronta con le conseguenze della febbre del cemento che investe l'Italia in corrispondenza del boom economico (sulla scelta di incentrare la narrazione su un problema costruttivo e urbanistico cfr. M. Carini, «La speculazione edilizia» di Italo Calvino: l'intellettuale, il cemento e la storia, «Strumenti critici», a. XXXVIII, n. 1, 2023, pp. 55-72); nello *Scrutatore* si ragiona sul significato e sul ruolo di un istituto come il «Cottolengo» nella più ampia realtà cittadina e statale. Si può notare come non vengano trattate, se non tangenzialmente, la realtà della fabbrica e la condizione degli operai.

vicenda: la caratterizzazione dei personaggi si evince innanzitutto da come guardano alla realtà circostante (la violenza di Quinto dalla sua partecipazione alla speculazione, la tendenza autodistruttiva e autodenigratoria del protagonista della *Nuvola* rispetto al lavoro alla «Purificazione», il cerebralismo di Amerigo nel suo tentativo di inquadrare razionalmente la vita del «Cottolengo»), ma allo stesso tempo vediamo la realtà principalmente attraverso i loro occhi (a partire dall'incipit: le tre *Cronache* si aprono, significativamente, con l'arrivo dei protagonisti nelle rispettive città: Sanremo, Torino, il «Cottolengo»; conseguentemente, la prima apparizione dello spazio urbano risulta parziale e prospettivizzata). Si tratta tra l'altro di un'interdipendenza che risponde perfettamente all'obiettivo di Calvino di concentrarsi sulle «reazioni»¹⁴⁷, sui «tipi di rapporto possibili»¹⁴⁸, sul «modo, i mille, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo con la nuova realtà sociale»¹⁴⁹ e che si traduce a livello testuale innanzitutto nella preferenza per una gestione dell'istanza narrativa fortemente focalizzata e quindi costitutivamente scorciata. Ma l'operazione delle *Cronache* va oltre. Per esempio, la caratterizzazione dei personaggi non passa solo per come (non) si svolge il loro percorso di crescita o da come si rapportano agli spazi in cui si muovono, ma è rispecchiata e suggerita anche dalla gestione del discorso narrativo: il narratore fa sì che siano gli stessi protagonisti ad autosmascherarsi davanti al lettore, non di rado concedendo molto spazio all'espressione diretta dei loro pensieri, oppure costruisce una narrazione che corrisponda formalmente alla loro immobilità e incapacità di maturazione (tramite l'annullamento della dimensione cronologica, l'indebolimento dell'intreccio e l'inconsistenza dei finali). Ciò non significa che Calvino rinunci del tutto a pronunciarsi sull'universo narrativo creato (ed extra-letterario), ma è innegabile che le vie con cui viene espresso questo giudizio non sono affatto esplicite, anche quando nei testi resiste una voce narrante esterna, eterodiegetica, che a buon diritto potrebbe permettersi di esprimere commenti sugli elementi del racconto. La preminenza del punto di vista e della voce che viene accordata ai protagonisti certo non è segno dell'assunzione del loro apparato valoriale da parte dell'autore; nel caso della *Nuvola* la posizione ideologica del «nervoso» è arginata sia internamente – per la sua tendenza

147 Dalla già citata intervista a Corti (S2, p. 2922).

148 Dalla risposta a Boselli (RR1, p. 1358).

149 *Dialogo di due scrittori in crisi*, cit. (S1, p. 89).

auto-denigratoria e perché le stesse movenze del suo discorso dicono di un mancato scatto esistenziale – sia per l'esagerazione dei suoi tratti, riconducibile all'autore Calvino; nella *Speculazione* e nello *Scrutatore* il narratore, che pure come detto si astiene da commenti e prese di posizione esplicite, non risparmia alcune stoccate ironiche (un'altra strategia di fatto indiretta) e gioca, rendendoli polisemici, con gli effetti di contaminazione di voce con i protagonisti.

Nei prossimi paragrafi verrà ricostruito più specificamente rispetto ai singoli testi l'insieme di strategie con cui Calvino rielabora, in quest'ottica di stilizzazione e di investimento di significato sui procedimenti formali, una tensione ideologica di fondo ancora presente ma del tutto differente da quella che aveva guidato il progetto dei *Giovani*.

2.4 «Se tutti costruiscono perché non costruiamo anche noi?» Il fallimento annunciato della *Speculazione edilizia*

2.4.1 Prime notazioni sull'istanza narrativa della *Speculazione*, a partire dal capitolo XIV

Tra le *Cronache*, la *Speculazione* è il testo che sicuramente più si avvicina a un modello di romanzo tradizionale: per ampiezza, elaborazione della trama e dell'intreccio, numero di personaggi, ma anche per le caratteristiche della voce che conduce il racconto, per molti aspetti coincidente con un classico narratore onnisciente. La voce narrante tutto sa dell'universo narrativo, conosce i pensieri e il passato dei personaggi, contestualizza la vicenda di Quinto Anfossi nel quadro più ampio della «febbre del cemento» che colpisce la Riviera tra anni Quaranta e anni Cinquanta e, alla fine del romanzo, se ne distacca, in un allargamento di prospettiva che conferma la sua onniscienza e l'indipendenza dall'episodio seguito (e contemporaneamente ne rivela la marginalità)¹⁵⁰.

È anche vero, tuttavia, che per la maggior parte del racconto il narratore si concentra sulla vicenda di Quinto e narra gli eventi dal suo punto di vista, come si nota fin dal primo

¹⁵⁰ Cfr. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 67: «In precedenza il narratore, esterno (eterodiegetico), si era attenuto per lo più all'ottica di Quinto, condividendone le percezioni e i pensieri. Ma ora abbandona con risolutezza gli occhi del protagonista: [...] inquadra freddamente i due fratelli Anfossi, chiusi nella sala a rifare conti che non torneranno, sommersi dall'ombra montante delle case in costruzione. Possiamo raffigurarci visivamente questa clausola in vari modi: come un'immagine ripresa da un grandangolo, che dilata l'ampiezza del campo accentuando l'impressione di isolamento o di solitudine, ovvero come un lento scivolio dell'obiettivo verso l'alto, dove la luce viene scomparendo, e dove i fratelli più non guardano [...]; certo è che la presa di distanza finale rispetto al protagonista, quantunque discreta, è inequivocabile. La sua sorte non merita più di essere seguita».

capitolo, che si apre con l'arrivo in treno di Quinto a *** e si chiude sulla ragione del suo viaggio («Quinto faceva ritorno alla sua città natale per intraprendervi una speculazione edilizia»¹⁵¹). Le trasformazioni del paesaggio causate dalla febbre del cemento che si è impadronita della Riviera sono rappresentate nel testo per come Quinto le vede dal suo finestrino e, poco dopo, per come appaiono dalla salita che conduce alla villa degli Anfossi (l'assunzione della prospettiva del personaggio è rimarcata dai deittici – «là», «qua», «più in là», «sotto» – che dipendono dal punto di osservazione del personaggio)¹⁵².

La voce narrante della *Speculazione* presenta dunque un carattere ambivalente. Da un lato dissimula la propria presenza attraverso la focalizzazione tendenzialmente interna, il largo ricorso all'indiretto libero e il frequente inserimento di dialoghi nel testo; dati a cui può essere aggiunta l'assenza di commenti o giudizi espliciti sulla vicenda. Dall'altro lato, questa mimetizzazione con i personaggi (innanzitutto con Quinto, ma non solo¹⁵³) non si traduce in un'abdicazione alla propria funzione di regia sul testo e nemmeno comporta un posizionamento neutrale rispetto alla vicenda narrata.

Sotto l'apparente linearità della narrazione si possono individuare delle scelte marcate a livello della selezione dei contenuti e sul piano temporale. Il primo capitolo, per esempio, introduce un'analessi che durerà fino all'ottavo, in cui, pur senza che il dato venga segnalato esplicitamente, ci si ricongiunge con il tempo della storia dell'inizio del romanzo. Il flashback, che occupa una porzione considerevole del testo, ricostruisce le motivazioni

151 SE, p. 784.

152 La presenza di Quinto è in effetti una costante del testo. Oltre al cap. XIV, su cui torneremo, c'è un solo episodio della vicenda in cui il protagonista non è presente: la prima visita di Caisotti alla villa nel terzo capitolo. In quanto caso isolato l'episodio non mette in discussione la tendenziale predominanza del punto di vista di Quinto, e allo stesso tempo conferma la natura onnisciente del narratore, che si dimostra svincolato (o comunque svincolabile) dalla presenza del protagonista.

153 A contaminare la voce del narratore sono anche quella di Ampelio (cfr. SE, p. 823: «Ad Ampelio invece le perplessità dell'avvocato davano fastidio, gli parevano atti di disfattismo, e interloquiva brusco, quasi seccato, [...] era convinto che quella era una cosa che o si faceva così, decisi, come gente che di questi affari ne imposta dieci al giorno e poi li lascia andare per conto loro, oppure ci s'impelagava in mezzo ai se e a mai, e allora era una seccatura che non finiva più, allora tanto valeva, quasi quasi, eh sì, allora era meglio non farne niente»); quella della madre (si pensi alla presenza dei termini botanici per indicare le piante che le sono così care, termini che compaiono non solo, com'è ovvio, nei suoi discorsi diretti, ma anche in concomitanza con la sua presenza sulla scena: emblematico il finale del romanzo, SE, pp. 889-890: «La madre era in giardino. I caprifogli odoravano. I nasturzi erano una macchia di colore fin troppo vivo. [...] Una lumaca saliva per un'aguzza foglia di iris»), quella dell'ingegner Travaglia (cfr. SE, p. 825-826: «I fratelli Anfossi [...] rappresentavano per Travaglia i modi d'intendere la vita che lui aveva scartato in partenza [...]. E che aveva fatto bene a scartare! si ripeteva, guardando gli Anfossi, sempre allo stesso punto, senza una posizione [...]; insomma, ormai non c'erano dubbi, due falliti»).

dietro alla decisione di vendere il terreno, la prima visita di Caisotti alla villa, la raccolta delle informazioni sull'impresario, e soprattutto la maturazione in Quinto della volontà di imbarcarsi in prima persona in una speculazione edilizia. Il viaggio in treno su cui si apre la *Speculazione* è quindi successivo a tutti questi eventi – Quinto sta andando a *** proprio per comunicare alla madre la sua decisione¹⁵⁴ – e solo alla fine dell'ottavo capitolo si compirà il suo proposito, con la presentazione del progetto prima ad Ampelio e poi alla donna.

Dal nono capitolo, la narrazione segue lo svolgersi della vicenda nel suo ordine cronologico, ma vanno segnalati numerosi rallentamenti e accelerazioni del tempo del racconto¹⁵⁵: lo spazio che il narratore dedica a un episodio dipende così da una sua selezione per così dire idiosincratice, più che dall'ampiezza dello stesso o dalla sua rilevanza per la vicenda. Talvolta gli eventi sono semplicemente nominati ed elencati nel testo (il caso più emblematico è l'incipit del XV capitolo¹⁵⁶) quando non del tutto omessi (notevole l'ellissi della conversazione in cui i fratelli presentano il proprio progetto alla madre, o il mancato approfondimento della questione dell'ipoteca nel capitolo XXII). Al contrario, episodi più brevi nel tempo della storia (si pensi al capitolo XX, interamente dedicato allo scatto di ribellione del muratore Angerin) o apparentemente più marginali per lo svolgersi delle vicende vengono rappresentati diffusamente (si pensi a come venga

154 «Ora Quinto, quel che aveva in animo, a sua madre non aveva ancora osato dirlo. Apposta adesso stava andando a ***. Era un'idea soltanto sua, non ne aveva parlato neanche con Ampelio [...]. L'unica cosa stabilita e ormai quasi conclusa – col rassegnato consenso della madre – era la vendita d'un pezzo del giardino» (SE, p. 785).

155 Gli eventi della *Speculazione* si svolgono, a partire dalla decisione della vendita del terreno della vaseria, in un paio d'anni: nel testo si legge che il terreno rimane in vendita per circa un anno (SE, p. 788); va aggiunto poi il periodo di tempo che va dalla firma del contratto (avvenuta presumibilmente in aprile, considerata l'ambigua scadenza fissata per la fine dei lavori nella doppia versione 31 dicembre-otto mesi) all'autunno dell'anno successivo, in cui è ambientato il XXIII capitolo (SE, p. 881 e 884). L'estate in cui si svolgono i lavori è quella del 1954 (cfr. l'inserimento di una data precisa, il 18 giugno 1954, rievocata per il presunto furto di quattro tubi da irrigazione da parte della madre di Quinto nell'ambito del confronto legale con Caisotti, cfr. SE, p. 885; ma cfr. già SE, p. 851: «era agosto» e soprattutto SE, p. 863, in cui si fa riferimento alla morte di De Gasperi, avvenuta il 19 agosto 1954). Contestualmente si possono localizzare i successivi riferimenti all'autunno (1954) del XIX capitolo (SE, p. 864), l'inverno (1954-1955; cfr. SE, p. 877) e l'inizio della primavera (1955; cap. XII); il cap. XIII, infine, si svolge tra la primavera e il settembre del 1955.

156 Cfr. SE, p. 847: «I principali avvenimenti dell'estate furono: una prima questione con Caisotti per la vuotatura d'un pozzo nero situato nell'area venduta (egli sosteneva che spettasse all'ex proprietario); una seconda questione con Caisotti per i mucchi dello sterco che ingombravano la strada; una sosta di quindici giorni dei lavori perché i manovali dovettero essere chiamati da Caisotti a un altro suo cantiere dove scadevano i termini di consegna; il mancato pagamento da parte di Caisotti della prima cambiale».

programmaticamente destinato molto più spazio ai dialoghi e alle reazioni dei personaggi che alla descrizione delle varie fasi della speculazione). Si tratta dunque di una selezione di per sé significativa, attraverso la quale il narratore guida indirettamente il lettore nell'interpretazione del testo: per esempio l'episodio della rivolta di Angerin è chiaramente funzionale all'approfondimento del personaggio di Caisotti, mentre la presentazione a dir poco ellittica della possibilità dell'ipoteca, combinata con il fatto che per l'intero capitolo il punto di vista è quello di Quinto, sancisce anche testualmente l'incapacità da parte del personaggio di rendersi conto della piega che ha preso la sua impresa.

Sul piano dell'intreccio e della struttura del romanzo, oltre alla selezione degli episodi va considerata un'altra strategia di significazione. Al meccanismo a raggiera condiviso dalle tre *Cronache*, nella *Speculazione* si aggiunge un dato: il testo è costituito da ventiquattro capitoli e ha al centro il dodicesimo capitolo, nel quale si firma il contratto per la collaborazione con Caisotti. L'evento non solo divide a metà il romanzo, ma soprattutto marca il cambiamento di segno dell'impresa dei fratelli Anfossi; emblematica è la conclusione: «Quinto già aveva in cuore il dubbio d'aver fatto un passo falso»¹⁵⁷. Mentre la prima parte vede l'antefatto e i preparativi per la vendita e poi per l'accordo sulla nuova costruzione, la seconda parte del romanzo è invece occupata da una catena di guai e imprevisti che conducono progressivamente alla disfatta finale¹⁵⁸.

Al narratore è da riferire interamente il capitolo XIV, che offre un'accurata descrizione delle trasformazioni della società di *** (ma come si è già detto l'ipotesi che si tratti di Sanremo è qui praticamente confermata dalla menzione del Casinò, nonché dalla vicinanza delle coste della Francia e di Nizza in particolare). Si tratta di un capitolo per certi versi eccentrico, profondamente diverso dal resto del romanzo¹⁵⁹; è contrassegnato da un andamento saggistico che interrompe il flusso della narrazione, la quale tendenzialmente procede invece spedita. L'insero ricostruisce l'evoluzione della città dalla metà dell'Ottocento, attraverso il Risorgimento e poi il fascismo, ma soprattutto offre un affresco

157 SE, p. 838.

158 Cfr. già Serra, *Calvino*, cit., p. 139.

159 Potrebbe essere paragonato al noto inserto saggistico del *Sentiero*; tuttavia, rispetto al discorso di Kim, molto più dogmatico e compatto ideologicamente, il capitolo della *Speculazione* risulta senz'altro più mosso in virtù delle varie strategie di mediazione a cui ricorre la voce narrante, a partire dall'ironia che veicola la sua critica.

dell'esplosione turistica ed economica della Riviera nel secondo dopoguerra. La posizione del narratore è chiaramente critica: rivelatrice in questo senso la sfilza di aggettivi su cui si chiude il capitolo, quando finalmente riappare sulla scena Quinto, che si accinge a passare l'estate a *** «intruppato in questa folla civile, realizzatrice, adultera, soddisfatta, cordiale, filistea, familiare, benportante, ingurgitante gelati»¹⁶⁰. Tendenzialmente, però, la polemica del narratore si esprime in termini più impliciti (ma non per questo meno taglienti), attraverso un'attenta combinazione di ironia e intento parodico.

Un evidente effetto di parodizzazione si ha attraverso l'inserimento nel testo dei termini che caratterizzano la nuova «borghesia degli alloggiati» che dai grandi centri industriali del Nord migra in Riviera per trascorrere le ferie. Non a caso, i nuovi frequentatori di *** sono caratterizzati esclusivamente attraverso le merci che indossano (che si tratti di shorts, di un tailleur o di un doppiopetto¹⁶¹) o possiedono (lambrette, macchine scappottate e roulottes¹⁶²), chiaramente adeguate alla loro posizione socio-economica nel nuovo campo, o, ancora più marcatamente, per i lavori che svolgono. Così le spiagge di *** sono invase da un «esercito»¹⁶³ di dattilografe e impiegate e i nuovi alloggi sono acquistati o affittati da

proprietari di piccole industrie indipendenti (se alimentari o tessili) o subfornitrici d'altre più grandi (se chimiche o meccaniche), dirigenti aziendali, direttori di banca, capiservizio amministrativi cointeressati agli utili, titolari di rappresentanze commerciali, operatori di borsa, professionisti affermati, proprietari di cinema, negozianti, esercenti, tutto un ceto intermedio tra i detentori dei grossi pacchetti azionari ed i semplici impiegati e tecnici (SE, p. 844).

In questo brano spicca la resa dell'affollamento – quasi un'invasione – delle coste liguri, data dall'accumulo per asindeto di cariche, mansioni e figure di quel ceto intermedio che diviene oggetto di satira¹⁶⁴; va poi notato come, già otto anni prima del celebre intervento

160 SE, p. 846. Va notato che non sono tutti aggettivi negativi di per sé: si possono individuare tre gruppi di tre aggettivi, ed è sempre il terzo a essere connotato negativamente (anche se nell'ultimo gruppo i «gelati» smorzano in senso comico il termine «ingurgitante»; l'effetto grottesco è dato proprio dall'accumulo indistinto).

161 SE, p. 844 e p. 845.

162 SE, p. 842 e p. 844.

163 SE, p. 844.

164 L'impressione è rafforzata nel testo da vari elementi linguistici: gli aggettivi «stipato», che compare due volte a breve distanza, o «sterminato», il termine «codazzo», l'espressione «folta Italia»; si consideri anche l'insistenza sul carattere fulmineo o comunque temporaneo delle visite in Riviera («modo milanese e provvisorio», p. 842; «i ricchissimi venivano solo di passata, in corsa [...] e nello stesso modo veloce ci

intitolato *L'antilingua*, pubblicato su «Il Giorno» nel 1965 nell'ambito del dibattito sulla lingua italiana aperto dalle *Nuove questioni linguistiche* di Pasolini, Calvino manifestasse una spiccata sensibilità per le trasformazioni attraversate dall'italiano a metà Novecento. La voce narrante si riappropria e riusa il lessico della 'nuova' *** e attraverso questa operazione mimetica ne rivela la bassezza¹⁶⁵.

Un effetto altrettanto, se non più, dissacrante è determinato dall'ironia che pervade il capitolo, cifra caratteristica della voce narrante¹⁶⁶. Per definizione, l'ironia consiste nell'esposizione mediata del proprio pensiero attraverso espressioni che significano precisamente il contrario di ciò che si intende affermare. Non si tratta dunque della presentazione diretta della propria posizione, sebbene il tono del discorso la lasci intendere perfettamente. Evidente è infatti l'ironia del narratore quando svela la pochezza, travestita da *grandeur*, delle occupazioni della folla che invade le coste della Riviera, le cui vacanze «si potevano movimentare vertiginosamente»¹⁶⁷ con un salto in Francia, o delle imprese di «mariti occupatissimi» impegnati con la «corvée delle gite tra sabato e domenica»¹⁶⁸. O ancora, gli strumenti dell'ironia agiscono per smascherare l'insulsaggine dell'affannosa ricerca, mossa dalla mera volontà di affermazione e ostentazione del proprio status sociale, di un alloggio sulla costa da parte di un ceto medio-borghese che poi si riduce a condurre lì la medesima vita trascorsa in città: un «ceto borghese [...] abitatore d'agiati appartamenti nelle proprie città e che qui tale e quale riproduceva (un po' più in piccolo; si sa, si è al mare) gli stessi appartamenti negli stessi enormi isolati residenziali e la stessa vita automobilistico-urbana»¹⁶⁹ (nella parentesi l'ironia viene potenziata dalla ripresa parodica di una massima di saggezza non più popolare ma, appunto, medio-borghese).

veniva gli operai», p. 844; «stretto tempo delle ferie», *ibidem*).

165 Qualcosa di analogo si ha in altri punti del testo in cui il narratore mima il lessico proprio della speculazione; cfr. per esempio nel primo capitolo l'espressione «future soleggiate-tricamere-servizi» (SE, p. 782), che si può immaginare spiccare sui cartelloni per la vendita dei locali di cui si parla poco sopra nel testo.

166 È un tratto che compare trasversalmente nel romanzo. Cfr. SE, p. 788: «quei dintorni erano già troppo fitti di case e ai biellesi e ai milanesi che volevano l'appartamentino a *** non si poteva mica proporre di rintanarsi in quel buco»: il narratore empatizza ironicamente con le ragioni dei potenziali acquirenti degli alloggi ricavati dal nuovo edificio; cfr. anche SE, p. 847, dove l'ironia si abbatte direttamente su Quinto: «I rapporti con Caisotti erano più difficili, sfuggenti, ma quando si riusciva ad acchiapparlo erano i momenti in cui Quinto raccoglieva i frutti più preziosi della sua iniziativa. Frutti morali, s'intende».

167 SE, p. 844. Corsivo mio.

168 SE, p. 845.

169 SE, pp. 844-845.

Ma il discorso del capitolo XIV, vera e propria ricostruzione storico-sociologica, va oltre le piccole occupazioni della nuova borghesia, e così il narratore non si esime dal commentare ironicamente la più generale mutazione antropologica in atto, che sancisce definitivamente la fine degli ideali che avevano animato il sogno della Ricostruzione. Ecco dunque che la conquista della democrazia consiste nella possibilità di andare ai bagni durante l'estate¹⁷⁰, e gli anni immediatamente successivi alla fine della guerra sono ironicamente liquidati come un «incerto quinquennio o giù di lì», seguito *finalmente* dall'avvento del benessere:

Un benessere *sacrosantamente* basato sulla produzione industriale, ma pur sempre difforme e disorganico data l'economia nazionale squilibrata e contraddittoria nella distribuzione geografica del reddito e sperperatrice nelle spese generali e nei consumi; però, insomma, sempre era benessere, e chi ce l'aveva poteva dirsi contento (SE, p. 843, corsivo mio).

Dalla citazione è evidente la modalità argomentativa della voce narrante, che allude provocatoriamente alle criticità dietro l'esplosione di quel benessere¹⁷¹ ma subito si sconfessa attraverso l'avversativa¹⁷², che tronca il discorso e lo riporta con condiscendenza nei binari valoriali e ideologici dei protagonisti del capitolo.

Lo stesso movimento di affermazione-negazione, ancora più scoperto, si ha in quello che è il vero finale della ricostruzione operata dal narratore (prima dell'arrivo di Quinto sulla scena):

Eppure, a incrinare la facile alterigia dell'italiano ben messo, disinvolto, lustro, esteriormente aggiornato sull'America, affiorava il senso severo delle democrazie del Nord, il sospetto che in quelle ineleganti vacanze si muovesse qualcosa di più solido, di meno provvisorio, civiltà abituate a concludere di più, il sospetto che ogni nostra ostentazione di prosperità non fosse che una facile vernice sull'Italia dei tuguri

170 «Ora, dopo la seconda guerra mondiale, era venuta la democrazia, *ossia* l'andare ai bagni l'estate d'interesse cittadino» (SE, p. 843, corsivo mio).

171 Sulle disuguaglianze legate al censo e al ceto sociale si torna più volte nel corso del capitolo: la questione è tematizzata attraverso la differenza delle merci sfoggiate, ma anche dalla varietà di posti dove le diverse categorie di turisti possono permettersi di alloggiare; nella prima presentazione della città si ricostruiscono gli effetti della crescita economica sulla Riviera: «Tutti i nativi godevano o vantavano i diritti di privilegiati; ed il vuoto sociale formatosi al basso attraeva [...] le folle dei cupi calabresi [...] sicché ormai una barriera quasi di razza divideva la borghesia dalle classi subalterne» (SE, p. 841).

172 Si può notare che, specularmente, è un'altra avversativa a introdurre l'obiezione del narratore, che risulta così racchiusa tra due riprese ironiche.

montani e suburbani, dei treni d'emigrati, delle pullulanti piazze di paesi nerovestiti: sospetti fugacissimi, che conviene scacciare in meno d'un secondo (SE, p. 845).

La ripresa, evidentemente ironica, dell'aggettivo «ineleganti» – usato dagli «indigeni» per definire le vacanze degli stranieri a cui guardano «con una sfumatura di compatimento» – denuncia ancora una volta la grandezza tutta superficiale della nuova borghesia; la definizione è paradossale, considerato che la medesima ineleganza, al netto di una maggiore accuratezza nel vestire, sembra contrassegnare le vacanze degli italiani. La sferzata più tagliente scaturisce però dalla ritrattazione finale. I toni enfatici e quasi frenetici (i sospetti sono «fugacissimi» e devono essere scongiurati «in meno d'un secondo») della smentita sono direttamente proporzionali alle conseguenze disastrose che il riconoscimento dell'effettiva realtà del Paese comporterebbe: lo svelamento, e dunque potenzialmente il conseguente crollo, di un castello di carte. Naturalmente il risultato è proprio la sottolineatura delle motivazioni da cui nasce il sospetto; di nuovo, il narratore nega per affermare, lasciando che si intenda chiaramente la sua posizione senza rivendicarla direttamente (e quindi senza imporla al lettore). Va infine notato l'aggettivo «nostra»: nel testo ha come referente gli italiani, tra cui si inserisce anche il narratore, ma per il funzionamento naturale del circuito comunicativo l'aggettivo finisce per coinvolgere nel ragionamento il lettore. Tutte le parti, insomma, sono chiamate a un esame di coscienza in quanto tutte potenzialmente conniventi di quella «ostentazione di prosperità» che imbelletta e mistifica la realtà effettuale sovrapponendovi una costruzione posticcia ma rassicurante.

Ricapitolando, si può dire che tre sono gli ingredienti fondamentali di questo capitolo: il taglio saggistico, la ripresa parodica e l'ironia. L'andamento saggistico legittima l'ipotesi che Calvino affidi l'espressione della propria posizione alla voce narrante: caratteristica peculiare del saggio infatti è proprio la coincidenza tra l'istanza autoriale e quella enunciativa. Le particolari modalità argomentative del narratore sono però significative per come Calvino sceglie di rappresentarsi nel testo: tanto la ripresa parodica quanto il tono ironico sono infatti strategie opposte alla denuncia diretta, che funzionano piuttosto per dissimulazione e allusione e che richiedono di essere capite e interpretate, cioè implicano una complicità e una partecipazione attiva del lettore. Imitando l'atteggiamento della madre di Quinto, che non cede al «pendio acrimonioso» della lamentela, e resistendo alla

tentazione del didascalismo, Calvino sceglie di stilizzare la sua critica della modernità e la affida a una voce narrante che a sua volta non prende posizione diretta e rifiuta gli assoluti, elevando così al quadrato la mediazione costitutivamente implicata nella scrittura.

A questo punto si può supporre che l'ambivalenza e il carattere mosso che contrassegnano la voce narrante anche nel resto del romanzo, con le frequenti contaminazioni di prospettiva e di voce con i personaggi, non dipendano esclusivamente da una mera volontà mimetica, ma funzionino come soluzioni da un lato problematizzanti e dall'altro caratterizzanti l'espressione del proprio posizionamento ideologico da parte dell'istanza narrativa-autoriale.

2.4.2 Effetti di contaminazione

La costante contaminazione con il punto di vista e la voce del personaggio di Quinto può quindi essere interpretata come funzionale all'argomentazione più ampia portata avanti dal narratore, il quale come già detto va oltre la vicenda degli Anfossi, pur seguendola da vicino.

Talvolta il focus sul personaggio e l'emersione dei suoi pensieri permettono alla voce narrante di inserire indirettamente nel testo (e quindi con doppio effetto di mediazione) delle critiche che appaiono condivise; in queste occasioni dunque la contaminazione dipende da una certa solidarietà tra narratore e personaggio. È il caso del giudizio sulla vecchia borghesia di ***, verso l'anacronismo dei compagni intellettuali Bensi e Cerveteri o della valutazione, che è estremamente negativa anche da parte del personaggio, della nuova «borghesia degli alloggiati». Va notato che generalmente la voce narrante tende a smorzare i toni, inevitabilmente più accesi, di Quinto, ma quando nulla nel testo lascia intendere un'effettiva smentita o presa di distanza dalle sue argomentazioni si può supporre che ci sia una convergenza con la posizione espressa dal protagonista (d'altronde, sebbene la voce narrante della *Speculazione* sia caratterizzata da una certa ambivalenza e reticenza, può essere comunque considerata attendibile e ben caratterizzata: le contestazioni, anche quelle che si hanno grazie al ricorso all'ironia, sono sempre marcate).

Si veda per esempio la descrizione della vecchia borghesia della città che si ha in corrispondenza dell'incontro con l'avvocato Canal. Il brano è evidentemente scritto dalla

prospettiva di Quinto, animato da un profondo livore nei confronti di ciò che rappresenta il vecchio amico:

Quinto riconobbe l'astio nelle parole di Canal come un accento familiare; era la vecchia borghesia del luogo, conservatrice, onesta, parsimoniosa, paga del poco, senza slancio, senza fantasia, un po' gretta, che da mezzo secolo vedeva intorno cambiamenti cui non riusciva a tener testa, gente nuova e difforme prender campo, e doveva ogni volta recedere dalla propria chiusa opposizione facendo ricorso all'indifferenza, ma sempre a denti stretti (SE, p. 796).

La descrizione è condotta dal punto di vista del personaggio, ma la sostanza del giudizio sembra essere di fatto condivisa dal narratore, che in altri punti del romanzo non risparmia la propria ironia sulla vecchia ***. Un controcanto piuttosto preciso del discorso di Quinto si ha nel XIV capitolo, dove la descrizione è condotta quasi negli stessi termini: «Pochi guizzi negli ultimi cent'anni aveva avuto la gente rivierasca, passate le generazioni mazziniane che credettero nel Risorgimento, forse mosse dalla nostalgia delle estinte autonomie repubblicane. Non le riebbero, l'Italia unita non piacque loro; e disinteressandosene, brontolando contro le tasse, s'attaccarono più di prima allo scoglio»¹⁷³. La critica della voce narrante fonda l'immobilismo della vecchia borghesia della città in tempi ancora più remoti; sempre nel XIV capitolo, tuttavia, si occupa più direttamente anche del periodo a cui fa riferimento Quinto, ovvero l'inizio del Novecento, quando ricorda «i granduchi russi tisici e i milord» e ancora, subito dopo, «i milord e le granduchesse» che frequentavano la Riviera a inizio Novecento per poi spostarsi, durante l'estate, «nelle ombrose Karlsbad e Spa per la cura delle acque»¹⁷⁴. Da un lato si tratta di un confronto che fa risaltare la pochezza delle vacanze del nuovo 'italiano medio', ma dall'altro, ancora una volta attraverso l'innalzamento ironico della lingua, ci si scaglia contro questa nobiltà, diversa solo per ceti e censo dai nuovi frequentatori delle coste liguri. Anche da parte del narratore, dunque, non c'è spazio per il rimpianto o la nostalgia di

173 SE, p. 843.

174 SE, p. 845. Ma cfr. anche un passo del primo capitolo, dove la città prima dell'esplosione edilizia viene rappresentata come «un tempo circondata da giardini ombrosi d'eucalipti e magnolie dove tra siepe e siepe vecchi colonnelli inglesi e anziane miss si prestavano edizioni Tauchnitz e annaffiatoi» (SE, pp. 781-782): occupazioni d'altri tempi, ma non per questo di per sé più meritevoli o legittime delle piccole vacanze della nuova borghesia.

tempi andati, non meno problematici dal punto di vista dell'equità e della suddivisione delle risorse.

Una medesima consonanza di giudizio si ha nei confronti della classe intellettuale rappresentata dai personaggi di Bensi e Cerveteri. Anche in questo caso, pur depurandolo dall'acuto risentimento provato da Quinto, il narratore sembra condividere il giudizio del personaggio, e perciò lascia spazio alla sua prospettiva: «ora [Quinto] ce l'aveva coi suoi amici delle grandi città del Nord in cui era vissuto per tutti quegli anni, anni passati a far progetti sulla società futura, sugli operai e gli intellettuali...»¹⁷⁵ (e il cadere del discorso rende linguisticamente il crollo di quelle speranze).

Riunitosi al solito ristorante con i due amici, Quinto è rappresentato come distratto, incapace di stare al passo con i discorsi di Bensi e Cerveteri. La narrazione segue il suo sguardo verso gli altri tavoli, tra cui spicca quello a cui una donna parla dei danni causati alle semine dalle piogge. «Quinto fu preso da un'acuta invidia per tutto ciò che sentiva muovere tra le persone di quel tavolo: senso degli interessi, attaccamento alle cose, passioni concrete e non volgari, desiderio d'un meglio non solo materiale, e insieme un peso placido e un po' greve di natura»¹⁷⁶: l'opposto di ciò che rappresentano Bensi e Cerveteri, troppo intenti nei loro discorsi per riconoscere la natura e i cambiamenti della realtà circostante e del tutto restii a rendersi conto del loro anacronismo. Per una volta, insomma, Quinto appare come il personaggio più consapevole sulla scena (sebbene proprio dalla coscienza del fallimento di quella via scaturirà la volontà di imbarcarsi nell'impresa con Caisotti). La rigidità dogmatica ma soprattutto l'astrattezza dei due intellettuali sono denunciate e connotate negativamente anche dal narratore, come si vede bene dai loro ritratti, in cui si insiste su caratteristiche dall'alto potenziale simbolico. Cerveteri è «precocemente grigio di capelli» e ha «una lunga faccia occhialuta», tratti che gli conferiscono una «fisionomia tra aggressiva e concentrata, ma in fondo inespressiva, un po' come un ciclista, o come uno che cerca di far mente locale su un punto che si trovi all'interno di tutti gli altri punti su cui si può far mente locale»¹⁷⁷, mentre Bensi è caratterizzato da una fronte fortemente convessa,

175 SE, pp. 804-805.

176 SE, p. 809.

177 SE, p. 807.

tesa che pareva che scoppiasse – anzi, su di essa apparivano talora piccole scalfiture [...] quasi che la forza del pensiero la facesse battere dappertutto -, e la portava avanti, questa fronte, a testa inclinata, come fosse una mola che macinava macinava, o una ruota dentata che metteva in movimento complicati ingranaggi, spinta da una forza motrice non ben incanalata e ammortizzata, che si disperdeva in mille vibrazioni secondarie, come nel tremito continuo delle labbra (SE, p. 808).

Entrambi i ritratti insistono sul carattere meditabondo degli intellettuali e sulla autoreferenzialità delle loro argomentazioni, tanto complesse quanto infruttuose. Nel capitolo spicca lo spazio che la voce narrante lascia ai dialoghi tra Bensi e Cerveteri: i due progettano la nuova rivista, discutono del titolo, meditano significativamente di realizzare una rubrica fissa, se non un intero numero, tutta costituita da annunci mortuari. Non c'è una descrizione o una rielaborazione dei loro discorsi da parte del narratore, tanto meno una condanna esplicita. Il giudizio negativo sui due intellettuali passa invece dalla combinazione tra la posizione arretrata della voce narrante e la centralità concessa ai dialoghi, dai quali l'astrattezza quasi caricaturale dei due personaggi viene immessa direttamente sulla pagina: una formula che consente a Calvino di smarcarsi dal rischio di didascalismo e al contempo di indirizzare la valutazione del lettore.

La prova più decisiva dell'ipotesi che la contaminazione con il punto di vista e la voce del protagonista possano essere indicatori di una genuina solidarietà da parte del narratore (e di Calvino) si ha però in merito a come viene rappresentata la situazione-chiave del romanzo, ovvero la speculazione edilizia, e all'idea che il fenomeno sia un sintomo dell'evoluzione socio-culturale del Paese. Il giudizio del narratore che si può ricostruire in filigrana nel già commentato capitolo XIV appare infatti condiviso dal protagonista, che lo esprime con toni più diretti e violenti. È infatti Quinto per primo a riconoscere il carattere brutale e distruttivo della speculazione edilizia (al netto del fatto che poi decida di celebrarlo e di imbarcarvisi). Nel primo capitolo, la nuova vita della città viene descritta come «abnorme» e «antiestetica»¹⁷⁸; più avanti l'invasione del cemento è definita «squallida» e si dice che ha «il volto camuso e informe dell'uomo nuovo Caisotti»¹⁷⁹; ancora: dopo il colloquio con Bardissone, «l'ascesa dei Caisotti» corrisponde all'ascesa di

¹⁷⁸ Significativo che proprio queste componenti sono ciò che per Quinto determina il carattere vitale del nuovo assetto della società: «una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica, e *proprio per ciò* – per i contrasti che dominano le menti educate alla letteratura – più vita che mai » (SE, p. 783, corsivo mio). L'insero extradiegetico contenuto nell'inciso è un altro esempio dell'ironia del narratore verso il personaggio (ma anche di auto-ironia, considerato il contenuto della notazione).

«un’equivoca e antiestetica borghesia di nuovo conio, come antiestetico e amorale era il vero volto dei tempi»¹⁸⁰: un successo che Quinto si dice contento di favorire con ogni sua mossa. Lo stesso Caisotti è descritto in termini simili dal personaggio e dal narratore, che si dimostrano anche qui in sintonia: da un lato il ritratto, molto preciso ed evidentemente simbolico, fatto dalla voce narrante, dall’altro lato quello tracciato da Quinto, più stilizzato e metaforico ma in cui si riconosce la stessa sostanza dell’impresario¹⁸¹. Soprattutto, è ancora alla voce di Quinto, inserita nel testo attraverso il ricorso all’indiretto libero, che si deve forse il bilancio più netto della *Speculazione*, in cui emerge il vero nucleo di significato dell’opera, ossia il crollo delle speranze della Ricostruzione e l’avvento di un nuovo corso della società italiana¹⁸². Il passaggio segue la scoperta da parte di Quinto della partecipazione di Caisotti alla Resistenza:

Bella curva aveva fatto la società italiana! esclamava tra sé. Due partigiani, un paesano e uno studente, due che s’erano ribellati insieme con l’idea che l’Italia fosse tutta da rifare; e adesso eccoli lì, cosa sono diventati, due che accettano il mondo com’è, che tirano ai quattrini, e senza più nemmeno le virtù della borghesia d’una volta, due pasticcioni dell’edilizia, e non per caso sono diventati soci d’affari, e naturalmente cercano di sopraffarsi a vicenda... (SE, pp. 862-863)

179 SE, p. 796. Si tratta dell’espressione che rende il «contraddittorio compiacimento estetico» provato da Quinto.

180 SE, p. 804.

181 Da un lato il ritratto del narratore: «Il naso era corto, quasi camuso, e l’eccessivo spazio lasciato scoperto tra le narici e il labbro superiore dava al viso una accentuazione ora stupida ora brutale [...]. Le labbra erano alte intorno al cuore della bocca, e come alonate d’arsura, ma scomparivano del tutto sugli angoli come la bocca si prolungasse in un taglio fino a metà guancia: ne veniva un aspetto di squalo»; dall’altro quello che riflette la visione di Quinto: «ed era squalo, squalo e toro che sbuffa dalle narici, non si sa se in un ghigno o in un contenimento d’ora» (che il secondo ritratto dipenda dalla prospettiva e dalla voce di Quinto è dimostrato dalla sua continuazione: «ma nello stesso tempo era anche un poveruomo che dice tra sé: «È inutile, tanto lo so che questi vogliono prendermi in giro e dicono una cosa per l’altra e finirò per cascarci...»). La compassione e l’empatia per Caisotti sono tratto ricorrente in Quinto e dimostrano la sua incapacità di comprendere i meccanismi di manipolazione dell’impresario, su cui invece ironizza la voce narrante). Sempre Quinto ammette con la madre che Caisotti ha una faccia «falsissima» (p. 790), ma cfr. anche il colloquio con Bardissone, dove è Quinto a suggerire l’aggettivo «infido» per descrivere l’impresario (p. 804).

182 Una traiettoria simile è seguita da Silvia Bertellini, l’avvocata che rappresenta Caisotti nell’incontro organizzato con gli Anfossi per trovare un accordo a seguito delle reciproche denunce delle parti: «Negli anni della Liberazione, la Bertellini era stata compagna di partito di Quinto. Aveva cominciato la carriera patrocinando la parte civile delle famiglie dei caduti contro certi feroci rastrellatori, in processi che facevano rabbrivire. Adesso erano lì a discutere un imbroglio edilizio, accusandosi a vicenda» (SE, p. 885). L’avvocata conferma ulteriormente la corruzione degli ideali legati alla stagione della Ricostruzione; le grandi cause politiche che avevano contrassegnato l’inizio della sua carriera sono ora sostituite dalla gestione di squallidi battibecchi come quello tra Caisotti e gli Anfossi.

Anche la riflessione successiva, che scaturisce dalla notizia della morte di De Gasperi, è da riferire alla prospettiva di Quinto, che ripercorre velocemente l'ascesa del politico, e il ruolo e significato del suo insediamento «nella storia d'Italia nel momento in cui doveva essere tutta diversa»¹⁸³. È senza dubbio il passaggio in cui Quinto ragiona più lucidamente, per una volta senza lanciarsi in invettive contro il passato, o in celebrazioni aprioristiche del nuovo corso. Si limita a constatare senza mistificazioni il tramonto degli ideali che lo avevano animato solo una decina d'anni prima e a contemplare malinconicamente, ma lucidamente, la bassezza della sua situazione. Presenta dunque sé e Caisotti non come due geniali attori dello spietato corso dei tempi, bensì come «due pasticcioni», ormai impegnati in una squallida lotta autodistruttiva che non ha nulla di eccezionale ed è anzi del tutto prevedibile (si notino le espressioni «non per caso», «naturalmente»). Al narratore non resta da aggiungere nulla.

La solidarietà di posizione con Quinto su alcuni aspetti della realtà rappresentata non mette in discussione la caratterizzazione evidentemente negativa del personaggio; piuttosto, i due aspetti convivono costantemente nel testo. La combinazione, che in questo senso fa sistema con il ricorso all'ironia, risponde alla volontà della voce narrante (e dietro di essa dell'autore) di imporre una forte mediazione all'espressione del proprio giudizio.

I segni di immedesimazione e solidarietà infatti convivono nella *Speculazione* con altrettanti meccanismi di distanziamento da parte del narratore nei confronti di Quinto, di cui emergono il carattere rabbioso e aggressivo, ma anche l'inefficienza e l'inconcludenza di fondo. Il protagonista diventa così un dispositivo attraverso cui, per riprendere una formula che Calvino userà per descrivere la *Nuvola* ma che risulta del tutto applicabile già alla *Speculazione*, si mette in pratica l'ipotesi di «assumere il negativo come positivo». Questa ipotesi si realizza secondo due direttrici. Da un lato attraverso Quinto, restio a qualsiasi tipo di rimpianto e nostalgia, si esprimono l'inevitabilità del procedere della storia e la critica a soluzioni di resistenza che non possono che risultare anacronistiche (si pensi all'atteggiamento verso Bensi e Cerveteri), nonché il carattere brutale della speculazione edilizia e della nuova borghesia dei Caisotti, che il protagonista al contempo celebra e

183 SE, p. 863.

detesta, ma a cui comunque guarda senza filtri o preconcetti¹⁸⁴; in questo senso abbiamo detto che si ha una certa consonanza tra narratore e personaggio. Dall'altro lato, per la traiettoria dell'impresa e la caratterizzazione del personaggio la vicenda di Quinto funziona come un perfetto *exemplum* negativo, su cui l'istanza narrativa sceglie di concentrarsi per mostrare gli effetti deleteri, le contraddizioni e i rischi del nuovo sistema¹⁸⁵. Si spiega così la solidarietà altalenante e l'ambivalenza insistita che caratterizzano la relazione tra voce narrante e personaggio.

La caratterizzazione di Quinto non è mai commentata o giudicata apertamente, ma dal testo affiora in tutta la sua negatività. Talvolta il suo atteggiamento e i suoi comportamenti sono descritti più diffusamente da parte della voce narrante; più volte, per esempio, si descrive la tendenza di Quinto a porsi in contraddizione con sé stesso (caratteristica che tornerà nel protagonista della *Nuvola*): un meccanismo nel quale rientra a pieno titolo anche la decisione di fare affari con il repellente Caisotti¹⁸⁶. Fin dal primo capitolo, il carattere violento e ferino di Quinto è reso attraverso particolari scelte lessicali: il protagonista ascolta la madre parlare della speculazione edilizia *drizzando* le orecchie, mentre in lui «s'aizzava una smania d'uscire dalla passività, di passare all'offensiva»¹⁸⁷, in attesa che la

184 Almeno a livello teorico, Quinto si dimostra un personaggio più consapevole di quanto non appaia a prima vista: nel secondo capitolo, in cui rimugina sulla possibilità di partecipare alla speculazione, riconosce lucidamente i punti di vista di tutte le parti coinvolte: «Era il rimpianto che sua madre vi metteva per una parte di sé [...]. E nel proprio modo risentito di reagire, Quinto riconosceva la spietatezza degli ottimisti a ogni costo [...]. E purtuttavia sentiva quanto sbagliata è questa spietatezza giovanile, quanto dilapidatrice e foriera di precoce sapore di vecchiezza, e d'altronde anche quanto crudelmente necessaria: tutto insomma sapeva, maledetto lui!» (SE, p. 785). È piuttosto sul piano dell'azione, che appunto non corrisponde a quello del pensiero, che Quinto risulta un personaggio massimamente problematico.

185 Lo stesso Calvino in una lettera del 1958 ad Alberto Asor Rosa insiste sulla caratterizzazione di Quinto, che definisce «il più fallito e fottuto tipo d'intellettuale possibile» (L, p. 549).

186 Dopo la descrizione della vecchia borghesia di *** condotta dal punto di vista di Quinto, la voce narrante commenta la posizione del personaggio: «Ma non erano gli stessi sentimenti [la visione di cambiamenti a cui non si riesce a tenere testa] a muovere anche Quinto? Solo che Quinto reagiva sempre buttandosi dall'altra parte, abbracciando tutto quel che era nuovo, in contrasto, tutto quel che faceva violenza [...]» (SE, p. 796). Nel capitolo successivo si descrive più precisamente lo stato d'animo con cui Quinto decide di chiudere l'affare con Caisotti: «Quinto, cui sempre piaceva fare cose in qualche misura contrastanti con l'opinione altrui, ma che d'altronde non si sarebbe azzardato a prendere una risoluzione recisamente disapprovata dai più, si trovava nella condizione ideale per far quello che voleva con quel tanto di dissenso e quel tanto d'approvazione che gli servivano» (SE, p. 802). Cfr. anche SE, p. 846: «al solito, volendo contrastare sé stesso (in una scherma dove ormai non si sapeva più che cosa di lui fosse autentico e cosa coartato) si persuadeva che proprio la nuova borghesia degli alloggiati a *** fosse la migliore che l'Italia potesse esprimere»; ma anche p. 803 e p. 873.

187 SE, p. 783.

donna gli conceda finalmente un pretesto per far esplodere la sua aggressività. Tipicamente, però, i tratti caratteristici di Quinto devono essere isolati dal lettore in brani scritti proprio dalla prospettiva del personaggio, quando non segnati da una contaminazione anche a livello di voce. In questo caso si ha un uso della contaminazione che è opposto a quello analizzato poco sopra e che si avvicina invece al trattamento dei dialoghi nell'episodio di Bensi e Cerveteri, ora trasposto su Quinto: l'inserimento il più diretto possibile delle sue parole e dei suoi pensieri consente al narratore di indirizzare il giudizio del lettore sul personaggio (e dunque di connotarlo implicitamente), lasciando di fatto che sia lui stesso a per così dire auto-smascherarsi. Si pensi alla rivendicazione quasi orgogliosa su cui si chiude il terzo capitolo: «E sempre più gli era chiaro questo fatto: che a lui quel Caisotti lì, gli piaceva»¹⁸⁸. Naturalmente, sta al lettore riconoscere (e liberarsi della) deformazione che la prospettiva di Quinto impone alla narrazione: si prendano a esempio i brani in cui Caisotti viene descritto come una vittima indifesa, nei quali l'impressione è naturalmente solo di Quinto (che si conferma particolarmente sensibile alle manipolazioni dell'impresario)¹⁸⁹. In altri casi la caratterizzazione del personaggio emerge più evidentemente dalla combinazione tra onniscienza del narratore e focalizzazione mobile, che rende possibile l'impetoso confronto tra la versione che Quinto dà di alcuni episodi e la presentazione degli stessi fatti da parte della voce narrante secondo una prospettiva più ampia (emblematico l'episodio dell'incontro con la signora Hofer¹⁹⁰). La stessa ironia che si era abbattuta sulla vecchia e nuova borghesia di ***, rispetto alle quali la voce narrante aveva dimostrato una certa solidarietà con la posizione del protagonista, non risparmia nemmeno Quinto.

Bisogna concludere che la costante contaminazione con la prospettiva e la voce del personaggio assume nella *Speculazione* un valore polisemico e non è solo indice di immedesimazione con il personaggio. Talvolta, al contrario, lo spazio che viene concesso a

188 SE, p. 794.

189 Cfr. SE, p. 802: «Quinto adesso si sentiva solidale con Caisotti come con una vittima: tutta la città voleva schiacciarlo, tutti i benpensanti s'erano coalizzati contro di lui, e quel muratore montanaro, armato solo della sua natura rozza e sfuggente, resisteva»; o p. 830: «Quinto avvertì ancora, al di là dell'impressione di brutalità e d'ostinazione che Caisotti gli aveva comunicato allora allora, quel tanto d'indifeso e di debole che si portava dietro quell'uomo solo e ignorante, nemico di tutti».

190 Cfr. SE, p. 883: «Quinto non capiva più nulla; cercava una rivincita da tutto e ora l'aveva. In questa furia, a un certo punto perse quasi conoscenza e si trovò supino e esausto tra le bambole del divano».

Quinto ha l'effetto di far risaltare il più direttamente possibile la sua essenza; le strategie narrative mimetiche adottate rispondono dunque a una precisa istanza ideologica, finalizzata a provocare un giudizio da parte del lettore. La complicità che veniva individuata già da Milanini tra la voce narrante e Quinto¹⁹¹ è allora solo una delle due facce della medaglia e convive nel testo con una critica, certo mediata ma non meno dura, che ha il suo primo obiettivo polemico proprio nel protagonista della *Speculazione*.

2.4.3 Immobilismo o distruzione

A differenza per esempio di quanto si rileverà nella *Nuvola*, nella *Speculazione* la situazione-chiave con cui si deve confrontare il protagonista è presentata fin dalle prime pagine, insieme ai suoi effetti travolgenti (non solo rispetto alla singola vicenda raccontata). Se nella *Nuvola* il correlativo oggettivo della modernità e della nuove situazioni esistenziali saranno la polvere e l'inquinamento, nella *Speculazione* sono «le case»: i nuovi fabbricati che invadono la Riviera e fagocitano gli spazi verdi, assediando le vecchie ville signorili. La *Speculazione* è innanzitutto una storia di deriva, ma è anche il racconto dello scontro, irrisolto e irrisolvibile, tra due mondi: uno aristocratico e lussureggiante, ma immobile; l'altro violento e informe, ma in piena evoluzione. Anche questa dialettica tra immobilismo e trasformazione è presentata fin dall'incipit, quando la visione delle case interrompe concretamente «la verifica di osservazioni, sempre le stesse»¹⁹² di Quinto. Il paesaggio conosciuto sin dall'infanzia, la cui stabilità è veicolata anche da diverse espressioni del primo capoverso («cose viste da sempre», «da anni», «sapeva tutto a memoria»¹⁹³), è ora sconvolto dal brulicare di nuove costruzioni, che sostituiscono ciò che «un tempo» circondava la villa della famiglia Anfossi¹⁹⁴. Nel primo capitolo l'antagonismo si gioca tra i due personaggi di Quinto e della madre, ma proseguendo nella lettura ci si rende presto conto che un altro – Caisotti – è il vero alfiere dell'invasione del cemento. Quinto, infatti, non è che 'uomo nuovo' sul piano delle velleità, destinato a scontrarsi con una «spietatezza

191 Cfr. Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 80.

192 SE, p. 781.

193 SE, p. 781.

194 L'espressione è ripetuta due volte a poca distanza (SE, p. 781 e 782) e rimarca il confronto presente-passato; cfr. ancora p. 782: «ora più nulla, non vedeva che un sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case, di qua e di là, tetti, finestre, muri ciechi per servitù contigue con solo i finestrini smerigliati dei gabinetti uno sopra l'altro» (corsivo mio).

infinitamente superiore alla sua»¹⁹⁵ e tuttavia recalcitrante a riconoscere il proprio fallimento. Nel corso del testo, poi, si chiarisce come la dialettica su cui si fonda il romanzo non si limiti alla questione della speculazione in sé o alla distruzione del paesaggio della Riviera: il vecchio mondo infatti non è solo quello delle ville signorili, ma anche dei vecchi compagni di partito di Quinto e degli anacronistici Bensi e Cerveteri e, almeno inizialmente, delle speranze ancora vive di Maserà¹⁹⁶.

Come il discorso della *Nuvola* non riguarderà solo la questione dell'inquinamento, così nella *Speculazione* il boom edilizio funziona come una sorta di epicentro delle tensioni della modernità. La vera questione è infatti la corruzione, il fallimento degli ideali che avrebbero dovuto guidare il processo di ricostruzione dopo la fine della guerra. È lo scontro con questa realtà, inaccettabile, che porta Quinto a lanciarsi nella speculazione e che quindi innesca il meccanismo della narrazione, ma che qui si trovino l'origine e il nucleo di significato più profondo della *Speculazione* è confermato dal fatto che la questione è al centro dei due brani ideologicamente più espliciti, uno riferibile al protagonista e l'altro al narratore (su questo piano allineati): il ragionamento di Quinto che segue la scoperta del passato da partigiano di Caisotti e il capitolo XIV.

Rispetto a questo punto la contestazione stilizzata portata avanti da Calvino nella *Speculazione* colpisce tutte le parti: si mostrano i rischi e le contraddizioni del nuovo assetto della società che si sta imponendo, ma allo stesso tempo si sostiene l'impossibilità di resistere al procedere della storia attraverso l'insistenza sull'immobilismo della vecchia

195 Serra, *Calvino*, cit., p. 137. Serra definisce a ragione gli Anfossi come «rabbiosi inconcludenti»; emblematico il passaggio (in un episodio di per sé marginale ma che assume un alto valore simbolico) in cui i due fratelli, in un cantiere dove vanno per parlare con Caisotti, sono ritratti intenti a saltare sulle impalcature: «Ai fratelli prese una specie di allegria. – Hooop! Hooop! – facevano, avventurandosi sulle impalcature a braccia aperte, come equilibristi. S'udì un raschiar di suole. Per attraversare una stanza, c'era una stretta tavola sul vuoto, appoggiata da una soglia all'altra. E di là, defilao nel vano d'una porta, come volesse tenersi nascosto, c'era Caisotti che li guardava. Quinto e Ampelio si ricomposero, un po' vergognosi» (SE, p. 818). Ma si pensi anche alla rissa, quasi ridicola, tra i due fratelli, che si accusano a vicenda di trascurare l'affare con Caisotti (SE, p. 875). L'inconcludenza di Quinto, d'altronde, è già dimostrata dalla trafila di attività a cui si dedica sempre in modo fallimentare (dall'attività politica, all'impresa edilizia, fino al lavoro nel cinema).

196 L'immobilità di questi ambienti è evidenziata da spie contenutistiche e linguistiche: Bensi e Cerveteri si incontrano sempre nello stesso ristorante e si è già detto della discussione sull'inserimento nella loro rivista di un'antologia di annunci mortuari; Maserà insiste sulla necessità di continuare a sperare e a coltivare gli ideali della lotta («Invece Quinto non diceva niente e Maserà fu costretto a dire lui: – E anche adesso si continua a sperare, eh Anfossi?», SE, p. 800).

***¹⁹⁷. La centralità (sia per il focus sulla sua pur marginale vicenda sia per la continua adesione al suo punto di vista) conferita a un personaggio come Quinto, che sta in un certo senso in mezzo ai due poli dialettici, consente a Calvino di far emergere entrambi gli aspetti: la necessità di superare il passato, a cui si guarda magari con nostalgia ma senza rimpianto, e allo stesso tempo le conseguenze nefaste di un'adesione sconsiderata al nuovo corso dei tempi. Come sarà anche per la *Nuvola*, il punto di partenza non può che essere una presa di consapevolezza su ciò che della realtà è percepito come negativo, inadeguato. L'effetto di fallimento e di disfatta, tuttavia, non dipende tanto da questa critica trasversale, che è anche un'autocritica che l'autore fa a sé stesso: piuttosto questa tensione polemica (evidente sia sul piano tematico che formale¹⁹⁸) costituisce la prima prova di un interesse ancora vivo per una rappresentazione del reale attraverso il romanzo, pur problematizzata a livello formale e non orientata a una risoluzione ideale in senso ideologico. Piuttosto, il vero dramma della *Speculazione* consiste nella constatazione dell'assenza di una soluzione predefinita a cui aggrapparsi. Il dato non stupisce, se si considera il periodo in cui Calvino lavora sul testo (riportato esplicitamente alla fine del romanzo): 5 aprile 1956-12 luglio 1957. È esattamente il momento in cui l'autore si trova a fare i conti con la crisi del rapporto con il Pci e matura la decisione di dare le dimissioni.

Un barlume di positività (forse l'unico) si intravede nella figura del falegname Masera, che alla fine del romanzo si dimostra almeno parzialmente diverso rispetto agli altri esponenti del 'polo' dell'immobilismo, in quanto non è disposto a cedere né a un ripiegamento nostalgico né a una triste rassegnazione. Masera rappresenta ciò che Quinto non riesce a essere, ovvero un compagno che è disposto a guardare allo stato delle cose

197 Cfr. ancora la lettera del '58 ad Asor Rosa, in cui Calvino definisce la *Speculazione* «una storia di inassimilabilità sociale e d'impossibile ritorno al paesaggio natale» (L, p. 548).

198 Lo dimostrano la scelta della questione della speculazione edilizia, la ricorrenza di riflessione esplicite sugli ideali della Ricostruzione, la critica agli intellettuali, i riferimenti all'esperienza della guerra e della Resistenza (cfr. il riferimento all'esperienza della guerra che si ha nel colloquio con Bardissone: il notaio esprime il desiderio di visitare la Russia, conosciuta al tempo del conflitto. Di nuovo si assiste alla banalizzazione di un'esperienza traumatica, e di nuovo l'effetto si deve alla combinazione con un tema centrale del libro, ossia quello delle vacanze: «Quel giorno Luigi, chissà perché, attaccò a parlare della Russia. C'era stato in guerra, sul Donetz. – Eh, la Russia, la Russia... Mi piacerebbe tornarci ora, farci un viaggio... In tempo di guerra, sai, è un'altra cosa...», SE, p. 803). In senso formale la tensione polemica è evidente nella bipartizione del testo tra la preparazione della speculazione e il fallimento dell'impresa, ma soprattutto a livello dell'istanza narrativa che, pur nel rifiuto di qualsiasi dichiarazione apodittica, è gestita in modo tale da esprimere implicitamente un certo posizionamento rispetto agli eventi e dunque da indirizzare il giudizio del lettore.

senza mistificazioni, ma comunque rimanendo fedele ai propri ideali e cercando perciò una via per inserirsi nella realtà concreta senza rinnegarli. La differenza tra i due è evidente nelle rispettive reazioni alla speculazione: Masera presenta un atteggiamento opposto alla spregiudicatezza di Caisotti e di Quinto e immagina una partecipazione 'etica' alla speculazione, fondata sulla coesione tra compagni e sulla lotta agli aspetti più brutali del fenomeno. Masera incarna dunque una posizione di cauto riformismo che possiamo immaginare fosse individuata come strada percorribile anche da Calvino. È proprio l'incontro finale con il falegname nel XXIV capitolo a porre definitivamente fine alle illusioni di Quinto, che non può più nascondersi dal proprio fallimento, e a fornire l'occasione per l'ultima stoccata ironica sul protagonista da parte del narratore («rincasò come portasse sulle spalle un cadavere: strangolato dalla bonaria parlantina di Masera, l'individualismo del libero avventuroso imprenditore stralunava i suoi romantici occhi al sole del meriggio»¹⁹⁹). L'incontro con Masera sancisce significativamente l'allontanamento dalla vicenda degli Anfossi da parte della voce narrante.

2.5 «Non sapevo vedere che il grigio»: *La nuvola di smog*

2.5.1 Strategie di rappresentazione dell'interiorità

A differenza delle altre *Cronache* (e analogamente alla *Formica argentina*), la *Nuvola di smog* non vede la presenza di un narratore esterno, eterodiegetico; chi racconta coincide con l'anonimo protagonista, il «nervoso», delle vicende narrate. Il ricorso alla prima persona rende la parzialità prospettica un elemento intrinseco e ineliminabile del racconto. Come già precisato in precedenza, tuttavia, il filtro soggettivo che inevitabilmente caratterizza una narrazione in prima persona è logicamente da ricondurre non al protagonista, bensì al narratore: ossia all'ipostasi del personaggio che ha attraversato gli eventi ed è intento nella stesura del racconto e che dunque si può supporre si trovi in una condizione, concreta e/o esistenziale, diversa rispetto alla propria controparte immersa negli eventi. Ora, similmente a quanto già registrato nel caso della *Ferita dell'aprile*, anche nella

199 SE, p. 889. Si può dunque sostenere che anche nell'ultimo capitolo della *Speculazione* ci sia un pur minimo elemento di positività, ma va notato come questo agisca sul protagonista in senso opposto a ciò che avverrà nella *Nuvola* e nello *Scrutatore*: qui l'incontro con Masera non è fonte di conforto, ma al contrario determina la più nera disperazione di Quinto.

Nuvola ci si trova davanti a un'infrazione di questa logica, poiché si assiste continuamente a una regressione di prospettiva da parte del narratore verso il sé direttamente coinvolto negli eventi; il risultato è che il testo appare costruito nel segno di una inguaribile immobilità (*in primis* esistenziale, ma in questo caso anche concreta).

Dalle scarse informazioni riportate dall'io narrante, si ricostruisce che la vicenda della *Nuvola* si svolge tra l'autunno di un anno imprecisato, che vede il trasferimento del protagonista in città, e l'estate successiva: l'ultima indicazione temporale, inserita nel penultimo capitolo, colloca l'azione in giugno²⁰⁰. Praticamente nulla sappiamo invece della stesura del memoriale: il narratore non dà alcuna informazione esplicita in merito al momento o alle ragioni che lo spingono a scrivere. Dal testo non risultano dati espliciti sulla base dei quali fondare un'ipotesi sulla precisa collocazione temporale della scrittura rispetto alle vicende narrate; il passato remoto dei (a dire il vero pochi) brani prettamente narrativi, ossia quelli in cui si raccontano degli eventi e non ci si concentra sulla vita psichica del personaggio, porterebbe a escludere una coincidenza tra gli eventi narrati e l'enunciazione, ma di fatto l'impressione che si ha è proprio quello di una sovrapponibilità tra i due momenti. Del resto, che nel mondo della *Nuvola* lo scorrere del tempo sia come inceppato (con evidenti implicazioni esperienziali) è un dato esplicitamente tematizzato verso la fine dell'opera, proprio in corrispondenza dell'ultima indicazione temporale: «Era giugno avanzato ma l'estate non cominciava [...]. Il corso normale delle stagioni pareva cambiato»²⁰¹. L'effetto è rafforzato dal predominio nel testo dell'imperfetto, che sembra annullare il passare del tempo e proiettare tutta la narrazione in una medesima dimensione temporale indistinta. All'impossibilità di un vero progresso lineare e a una situazione di sostanziale stasi e immobilità rimandano anche altri elementi testuali quali il ritorno circolare dell'ultimo capitolo sull'autunno del trasferimento, rispetto al quale nulla sembra essere cambiato²⁰², e l'inesorabile ripetizione degli stessi gesti: per esempio, l'io narrante percorre sempre le stesse strade e mangia sempre negli stessi ristoranti, ma la

200 Cfr. rispettivamente NS, p. 895: «Era autunno; qualche albero era d'oro» e NS, p. 947: «Era giugno avanzato ma l'estate non cominciava». L'unica altra indicazione temporale si ha in relazione alla seconda visita di Claudia in città, collocata a febbraio (NS, p. 939).

201 NS, p. 947.

202 NS, p. 949: «alle volte ricordavo il giorno d'autunno in cui c'ero venuto per la prima volta, quando in ogni cosa che vedevo cercavo un segno [...]. Anche adesso il mio sguardo cercava solo dei segni».

tematizzazione più evidente si ha nell'insistenza quasi ossessiva con cui il narratore torna sul gesto del lavarsi le mani. L'impressione viene corroborata anche sul piano del discorso narrativo, in particolare, come già accennato, per come si costruisce la relazione tra narratore e protagonista.

Riprendendo una definizione che Calvino formula per lo *Scrutatore*, si può dire che anche la *Nuvola* è un testo «più di riflessioni che di fatti»²⁰³. Gli episodi che costituiscono la trama (l'arrivo in città, le visite di Claudia, l'incontro con Basaluzzi, la visione della nuvola...) sono piuttosto scarni e nel testo vi è dedicato pochissimo spazio; la *Nuvola* è impostata, sempre nelle parole di Calvino, come «narrazione lirico-simbolica del rapporto d'un uomo con una realtà (storico-sociale-esistenziale etc.)»²⁰⁴: vero oggetto della narrazione sono dunque i procedimenti interiori del «nervoso» per come si snodano in relazione al mondo su cui aleggia la nuvola di smog. È un dato che rende ancora più difficile separare nettamente la prospettiva del narratore e quella del protagonista, poiché la vita psichica del personaggio è inevitabilmente condivisa da entrambi, nonostante la loro presunta disparità di esperienza e posizione. Si possono individuare due modalità fondamentali di rappresentazione dell'interiorità nella *Nuvola*; si mescolano costantemente e possono essere considerate due declinazioni di quella *consonant self-narration* definita da Cohn. Si possono distinguere da un lato passaggi in cui la prospettiva del narratore si confonde con quella del protagonista (per esempio perché si regredisce allo stato emotivo vissuto in un momento passato o non si considerano dati che a rigor di logica dovrebbero essere noti a chi scrive), ma la voce narrante rimane solida, pur rinunciando a commentare le proprie reazioni passate sulla base di una presunta maggiore esperienza e maturità (e quindi senza che si sfoci in quella che Cohn chiama *dissonant self-narration*), e dall'altro i passaggi in cui a questa sovrapposizione di punto di vista si aggiunge una contaminazione anche a livello di voce, con il risultato di un discorso indiretto libero che dipende dalla sovrapposizione di due ipostasi del medesimo personaggio. Pur nella possibilità di distinguere tra queste due strategie, il risultato rimane una sostanziale sovrapposibilità tra la condizione del protagonista e quella del narratore, che si configura come un corrispettivo formale dell'inconsistenza della trama della *Nuvola*.

203 GS, p. 4.

204 Dalla risposta di Calvino a Boselli; cito ancora da RR1, p. 1357.

Al primo tipo di strategia, predominante a livello quantitativo, vanno ricondotti i passaggi in cui il narratore riproduce sulla pagina lo svolgersi del proprio procedimento mentale al tempo degli eventi, rappresentato come in presa diretta. In altre parole, il narratore sembra immedesimarsi del tutto con le azioni e le sensazioni del personaggio, ma mantiene il proprio ruolo di regista della narrazione rendendole più accessibili al lettore. In questi passaggi, gli interventi extradiegetici del narratore possono essere considerati sintonici, ossia agevolano il racconto della vita interiore. Numerose sono le occorrenze di verbi come «capivo» o «m'accorgevo», che introducono una descrizione più elaborata dei processi mentali innescati nel personaggio, senza però che siano commentati o che se ne prendano effettivamente le distanze²⁰⁵. Si prenda a esempio l'episodio dell'autoriconoscimento che il protagonista, suo malgrado, sperimenta quando è nella birreria «Urbano Rattazzi»:

Per un momento *speravo* ancora di conservare in mezzo a loro la mia invisibilità da fantasma, poi *m'accorgevo* d'essere diventato anch'io come loro [i visi maschili e femminili descritti poco prima], un'immagine tanto precisa che pure gli specchi la riflettevano con tutti i peli della barba già ricresciuta dal mattino, e non c'era riparo possibile (NS, p. 923, corsivi miei).

Si tratta di un passaggio fondamentale: nella birreria il protagonista si confronta con un mondo diverso da quello governato dallo smog, nel quale cerca costantemente di annullarsi e confondersi. Il narratore propone in maniera ordinata l'evolversi dello stato d'animo del protagonista. Attraverso le indicazioni temporali simmetriche, «per un momento» e «poi», e i corrispettivi verbi «speravo» e «m'accorgevo» si esprime effettivamente la progressiva presa di consapevolezza della nuova realtà (confermata dalla chiusa lapidaria del periodo «non c'era riparo possibile»), ma il narratore si limita a rendere accessibile questa evoluzione al lettore e rinuncia evidentemente all'interpretazione; non si sbilancia in

205 Cfr. tra i molti esempi possibili NS, p. 897: «e intanto continuavamo a sorridere, a sorridere, ad annuire, compiaciuti [...] ma io m'accorgevo che l'ingegnere si sentiva sempre più nervoso e insicuro, e non riusciva a sostenere il mio sguardo trionfante, il mio sguardo trionfante e disperato, perché tutto confermava d'essere veramente come io pensavo»; NS, p. 906: «E io restavo senza parola, perché capivo che la cucina era il solo luogo di tutta la casa in cui quella donna veramente visse, e il resto, le stanze adorne e continuamente spazzolate e incerate erano una specie di opera d'arte [...]»; NS, p. 911: «Capivo, e capivo anche che non avremmo potuto capirci mai»; NS, p. 941-942: «Mi toccò fermarmi a salutarlo [...], ma guardava Claudia, e io capivo che voleva dire che non si sarebbe mai aspettato di vedermi con una donna così».

ulteriori commenti né prende le distanze dall'episodio sulla base del suo stato al tempo dell'enunciazione, schiacciando completamente la propria prospettiva su quella del protagonista²⁰⁶.

Costruendo un personaggio che sembra incapace o disinteressato a qualsiasi maturazione, Calvino porta all'estremo un presupposto della narrazione autodiegetica: da un lato, è naturale che il narratore abbia accesso diretto alla propria vita interiore, ma dall'altro questa accessibilità non è di per sé garanzia di comprensione, la quale dipende piuttosto dal grado di maturità che si possiede. Del resto, come ricorda ancora Cohn, un narratore che parla in prima persona gode di un accesso alla propria vita psichica potenzialmente inferiore a quello che un narratore onnisciente ha rispetto ai suoi personaggi²⁰⁷: non stupisce quindi che il narratore della *Nuvola* spesso si limiti a rappresentare la propria confusione mentale o i dubbi che lo tormentano in un certo punto della storia, senza riuscire a risolverli nel momento in cui li tratta. Si veda per esempio un passaggio dal capitolo centrale della *Nuvola*: «Io cercavo di voltare in caricatura questi aspetti sconnessi, da rottame, che inevitabilmente prendeva attorno a me la vita, ma lei non soffriva [...], come se queste cose non potessero toccarla, e io *non sapevo* se sentirmene sollevato oppure più che mai abbandonato al mio destino»²⁰⁸. Ma ancora più evidente è un passaggio dal capitolo della visita alla «Wafd», in cui l'indecisione viene ulteriormente attualizzata ed è espressa al presente, evidentemente ancora valida nel momento dell'enunciazione: «io lo stavo a sentire *non so* se spaventato o ammirato»²⁰⁹.

Come si è già accennato, ci sono però passaggi in cui non solo si verifica una sovrapposizione tra prospettiva del narratore e prospettiva del personaggio, ma si registra una contaminazione anche a livello di voce. Talvolta il narratore inserisce direttamente sulla

206 Funzionano in modo analogo i brani in cui il narratore descrive le sue sensazioni di fronte alle telefonate di Claudia o alla festa di carnevale: cfr. rispettivamente NS, p. 917: «Alle volte invece Claudia era in preda a un'ansia febbrile e quest'ansia allora si sommava all'aspetto dei luoghi dove abitavo, al mio lavoro di redattore [...] e non riuscivo a liberarmene, vivevo nell'attesa d'una nuova telefonata più drammatica ancora [...], e quando invece la sua voce mi arrivava inaspettatamente diversa, gaia o languida [...] io, ancor prima che liberato, mi sentivo smarrito, spaesato», e NS, p. 942: «Io sentivo solo che avevo, in qualche modo non ben chiaro nemmeno a loro, guastato loro la festa con la mia apparizione di fianco a Claudia». Si tratta di una tendenza trasversale, che arriva fino al finale, sulla visione del borgo di Barca Bertulla: «Io ormai avevo visto, e non avevo niente da dire o da ficcare il naso» (NS, p. 952).

207 Cfr. Cohn, *Transparent minds*, cit., p. 144.

208 NS, p. 925, corsivo mio.

209 NS, p. 933, corsivo mio. Ma l'espressione «non so» ritorna più volte nell'opera (p. 900, p. 925, p. 926).

pagina le proprie parole o i propri pensieri («Tra un piatto e l'altro dovevo aspettare magari un quarto d'ora, perché le camerierine erano lì sedute che mangiavano e chiacchieravano, e finivo per decidermi io a dire: – Signorina, un arancio...»²¹⁰, oppure «E a me venne da pensare: “To’, mi piace”»²¹¹), ma decisamente più interessanti sono i casi in cui l'immissione della voce del personaggio non è segnalata e contamina vistosamente la lingua del narratore²¹².

Segno minuto ma assiduo di questa contaminazione sono i deittici temporali: i numerosissimi «ora» e «adesso» non sono da riferire al momento dell'enunciazione, e quindi al narratore, ma piuttosto al tempo della storia e dunque alla prospettiva del protagonista, come chiarisce il loro costante abbinamento all'imperfetto²¹³. Che questa forzatura della grammatica non sia semplicemente un tratto dell'idioletto del narratore è dimostrato dal fatto che ci sono dei brani in cui la deissi temporale viene rispettata; si tratta dei passaggi più strettamente narrativi, che spiccano rispetto al flusso dei pensieri su cui tendenzialmente si concentra il racconto. A questo proposito, non si può non citare il modo in cui viene introdotta la visione fondamentale dell'opera, appunto quella della nuvola di smog: «Fu allora che vidi quella cosa»²¹⁴ (e bisogna notare che con le stesse parole era

210 NS, p. 921.

211 NS, p. 936.

212 Va detto che questa contaminazione non si verifica solo con il personaggio immerso nelle vicende. Anche Claudia esercita un'influenza simile sulla lingua del narratore, quando vengono rappresentati episodi in cui è coinvolta. Emblematico un passaggio dalla prima visita di Claudia in città: «Prese un appartamento in un grande albergo. Per me entrare nella *hall*, rivolgermi al portiere, farmi annunciare al telefono, seguire il *groom* nell'ascensore, erano cause di continuo disagio e soggezione» (NS, p. 924, corsivi originali, ma cfr. anche l'episodio del veglione, dove la situazione è del tutto analoga, NS, pp. 941-942). I termini stranieri «*hall*» e «*groom*» sono corrispettivo linguistico dei sofisticati ambienti che Claudia, a differenza del protagonista – che infatti dice di sentirsi a disagio e in soggezione –, è abituata a frequentare. La scelta di inserirli è segno della forte tensione che la donna esercita non solo sul personaggio che le sta vicino, ma anche sul narratore nel momento in cui ripercorre i fatti, e ribadisce la differenza sociale e l'incomunicabilità che segnano la relazione.

213 Riporto solo alcuni esempi, tra i moltissimi possibili: «adesso no, non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmi dentro [...]» (p. 895); «Avrei voluto mettermi a leggere ma ora avevo le mani pulite e mi dispiaceva sporcarme di nuovo» (p. 901); «Non me n'era mai importato niente, ma di fronte a Claudia ora mi accadeva di vergognarmene» (p. 925); «Cordà ora stava esaminando con me le bozze de «La Purificazione» e [...] commentava con me e con i dirigenti della Wafd gli articoli del bollettino» (p. 933); «Anche adesso il mio sguardo cercava solo dei segni; altro non ero mai stato capace di vedere» (p. 950); «Ora l'ingegnere, sollevando i fogli, cercava di dar loro una sbattutina, ma appena appena, come non volesse ammettere che erano impolverati, e ci soffiava a fior di labbra» (NS, p. 987).

214 NS, p. 926. Corsivi miei.

stata presentata la scoperta della polvere già nel primo capitolo: «*Fu allora che io vidi da essi sollevarsi una piccola nube di polvere*»²¹⁵).

Si possono poi individuare interi passaggi in cui lo stato d'animo del protagonista non è mediato dal narratore, ma sembra espresso direttamente dal personaggio, con evidenti conseguenze a livello linguistico: in questi casi non solo manca un commento o una presa di distanza, ma viene meno anche l'esposizione tutto sommato ordinata dei pensieri da parte della voce narrante. Si vedano come esempi le rappresentazioni di due scambi con Claudia, uno telefonico, l'altro contenuto nell'episodio della salita in collina, nucleo dell'opera sia a livello di significato sia dal punto di vista strutturale:

Come dirle che rispondevo da un luogo pieno di polvere, che i listelli della persiana erano coperti di una nera crosta sabbiosa, che sui miei colletti c'era l'orma di un gatto, e che quello era l'unico mondo possibile per me, era l'unico mondo possibile al mondo, e il suo, di mondo, soltanto per un'illusione ottica poteva apparirmi esistente? (NS, pp. 913-14)

Come dirle? Dalle altre nuvole o nebbie che a seconda di come l'umidità s'addensa negli strati freddi dell'aria sono grige o azzurrastrae o bianchicce oppure nere, questa non era poi tanto diversa, se non per il colore incerto, non so se più sul marrone o sul bituminoso, o meglio: per un'ombra di questo colore che pareva farsi più carica ora ai margini ora in mezzo, ed era insomma un'ombra di sporco che la insudiciava tutta e ne mutava – anche in questo essa era diversa dalle altre nuvole – pure la consistenza, perché era greve, non ben spiccicata dalla terra, dalla distesa screziata della città sulla quale pure scorreva lentamente, a poco a poco cancellandola da una parte e dall'altra riscoprendola, ma lasciandosi dietro uno strascico come di filacce un po' sudice, che non finivano mai (NS, p. 926).

I due brani presentano diversi tratti in comune. Innanzitutto, entrambi sono introdotti dalla medesima domanda, «come dirle?», che rimarca la profonda difficoltà di comunicazione che caratterizza la relazione con Claudia. La presenza della domanda, insieme ad altri segnali discorsivi come «insomma» o l'indicatore di chiarimento «o meglio», o ancora l'esplicitazione del referente del pronome «suo» tramite l'ennesima ripresa del termine «mondo», e infine il verbo coniugato al presente («non so»), rimandano al momento dell'enunciazione e dunque al narratore. Presto, tuttavia, questa dimensione viene come sommersa dalla voce del personaggio: l'affanno quasi disperato con cui si presenta il

215 NS, p. 897. Corsivo mio.

grigiore della realtà e con cui si tenta di descrivere la nuvola, a differenza dei brani che si sono commentati poco sopra, non è semplicemente riportato, ma influenza direttamente le modalità della narrazione, ora lontana dalla grigia essenzialità che domina la *Nuvola*. La condizione di affanno è resa in particolare dalle figure di ripetizione (il poliptoto di «mondo» nella prima citazione, del verbo abitare nella seconda) e di accumulazione, riscontrabile sia a livello della ricca aggettivazione (evidente nel secondo brano) sia (come si vede chiaramente nel primo) a livello sintattico, nell'accostamento di più completeive dipendenti dalla domanda iniziale. La sintassi della seconda citazione è particolarmente complessa e rende tangibile lo sgomento provato davanti alla nuvola e il tentativo disperato di definirla tramite continue approssimazioni e aggiunte. Il lungo periodo contiene solo due principali. La prima («questa non era poi tanto diversa») è racchiusa tra le due serie di aggettivi, una a definire il colore delle altre nuvole e l'altra a rendere la tinta particolare dello smog. La seconda, invece, («ed era insomma un'ombra di sporco»), coordinata alla prima, chiarisce la natura e gli effetti dell'ombra della nuvola di smog, la quale, introdotta dai pronomi «la» e «ne», diventa il soggetto delle secondarie che seguono con grado di subordinazione sempre crescente: una introdotta da un «perché» che non ha valore causale, ma piuttosto consequenziale (nel senso di 'per cui'), l'altra una relativa con valore spaziale («sulla quale») che indica il movimento della nuvola sulla città (e da cui dipendono ancora le proposizioni implicite rette dai gerundi).

Un effetto analogo si ha in un brano strettamente legato alla salita in collina: il racconto della stesura di un articolo, poi stracciato; questa volta è esplicitamente il protagonista a essere intento in una prova di descrizione della nuvola. Possiamo ragionevolmente supporre che anche questo brano figuri tra le parti «scritte piccolo piccolo» di cui Calvino parla a Boselli nella sua auto-analisi stilistica della *Nuvola*. Di nuovo, come nel caso appena visto, il narratore sembra non essere in grado di mediare e, anche quando per così dire racconta il raccontare la scoperta dello smog, viene travolto dall'affanno provato in quel momento. Vale la pena riportare anche questo brano per intero:

Io cominciai a scrivere uno dei soliti pistolotti, ma poco a poco, da una parola all'altra, mi venne da descrivere la nuvola di smog come l'avevo vista strusciarsi addosso alla città, e la vita come si svolgeva dentro questa nuvola, e le facciate delle case antiche, piene di sporgenze, di incavi, dove s'addensava un deposito nero, e le facciate delle

case moderne, lisce, monocrome, squadrate, sulle quali a poco a poco s'estendevano delle sfumate ombre oscure, come sui colletti bianchi delle camicie del personale impiegatizio, che non duravano puliti mezza giornata (NS, pp. 929-930).

Come nella finzione letteraria il protagonista «poco a poco» scivola verso la descrizione della nuvola, così ancora una volta alla voce del narratore si sostituisce progressivamente quella del personaggio, con il risultato di un'ulteriore attualizzazione del suo stato d'animo (qui almeno in parte più motivata perché l'episodio riguarda esplicitamente il suo tentativo di rendere la visione). Di nuovo l'asciuttezza tipica del narratore viene rimpiazzata da un lungo e complesso periodo, in cui a una principale («mi venne da descrivere») corrisponde un'accumulazione di oggetti («la nuvola», «la vita», «le facciate delle case antiche», «le facciate delle case moderne») ulteriormente specificati da subordinate. L'affastellarsi della congiunzione «e», preceduta dalla virgola, rende bene la tendenza, tipica dell'oralità, alle continue aggiunte e specificazioni e rivela una certa urgenza enunciativa. Il polisindeto funziona di concerto con la ricca aggettivazione; i due elementi comunicano a un tempo l'inquietudine provocata dalla visione e il disperato (e vano) tentativo di definirla razionalmente.

Un altro esempio di contaminazione di voce si ritrova nella conclusione del capitolo ambientato nella birreria «Urbano Rattazzi»:

In trasparenza tra le linee e i colori di questa parte del mondo andavo distinguendo l'aspetto del suo rovescio, del quale soltanto mi sentivo abitatore. Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno d'occhi aperti, mentre invece l'unico lato che contasse in ogni cosa era quello in ombra, e la birreria “Urbano Rattazzi” esisteva solo perché se ne potesse sentire quella voce deformata nel buio: “Una di gnocchi al burro!”, e lo sferraglio dei bidoni, perché la nebbietta della via fosse interrotta dall'alone dell'insegna, dal riquadro di vetri appannati su cui si disegnavano confuse sagome umane» (NS, p. 923).

La citazione presenta elementi simili ai due passaggi già analizzati (ricca aggettivazione, polisindeto, tendenza all'accumulazione di secondarie con grado crescente di subordinazione); va poi notato che la confusione provata dal protagonista di fronte al mondo alternativo della birreria è resa con una serie di contraddittorie avversative che non vengono risolte («ma forse»; «mentre invece», a cui si aggiunge il significato di ribaltamento implicato dal termine «rovescio»). In modo analogo funziona la conclusione

del capitoletto in cui si racconta della visita alla «Wafd», nel quale si scopre che la fabbrica di cui Cordà è consigliere delegato è all'origine dello smog che inquina la città:

E io che tante volte di fronte a lui, negli uffici dell'Ente, sfogavo il mio naturale antagonismo di dipendente dichiarandomi mentalmente dalla parte dello smog, agente segreto dello smog penetrato nello stato maggiore nemico, ora capivo quanto il mio gioco era insensato, perché era l'ingegner Cordà il padrone dello smog, era lui che lo soffiava ininterrottamente sulla città, e l'EPAUCI era una creatura dello smog, nata dal bisogno di dare a chi lavorava per lo smog la speranza d'una vita che non fosse solo di smog, ma nello stesso tempo per celebrarne la potenza (NS, p. 933).

Dopo una prima mediazione del narratore, che spiega il passaggio dall'iniziale posizione di «agente segreto dello smog» alla consapevolezza («capivo») della vanità di quel posizionamento (di nuovo si noti la simmetria delle indicazioni temporali, «tante volte» e «ora»), si impongono direttamente sulla pagina, vorticosi, i pensieri del personaggio. La regressione al punto di vista del protagonista è dimostrata dal mantenimento dell'imperfetto e dal deittico «ora», riferito al momento della storia e non accordato al tempo dell'enunciazione; la contaminazione di voce si vede ancora una volta dall'accumulazione delle proposizioni e da una figura di ripetizione: il ritorno ossessivo della parola «smog», che rende a un tempo la pervasività dell'inquinamento nella città e l'affanno scaturito dalla scoperta della vera identità di Cordà.

Si nota subito che i passaggi più lirici, in cui a prendere il sopravvento è la voce del protagonista, si trovano nei punti nevralgici della storia: il contatto con il mondo della birreria, rovescio dell'alienazione che governa la città; la visione della nuvola e le sue conseguenze; la scoperta della responsabilità di Cordà. Saremmo orientati a porre proprio l'attraversamento di questi episodi a fondamento della distanza tra narratore e protagonista; invece, si tratta precisamente dei brani in cui è massima la sovrapposibilità tra le due istanze. Questa coincidenza è insieme segno della rilevanza di quegli episodi, ancora vividi nella mente di chi scrive, e della mancata maturazione del personaggio: nulla sembra essere cambiato, in termini di acquisizione di consapevolezza e di senso su di sé e sull'esperienza vissuta.

2.5.2 Un narratore tra parentesi

Entrambe le strategie di rappresentazione dell'interiorità analizzate testimoniano di una stretta solidarietà tra il narratore e il sé del passato, ossia il protagonista immerso nelle vicende. Ciononostante non si può dire che la possibilità di distinguere tra le due ipostasi del personaggio si dia esclusivamente per via teorica.

In quanto regista del racconto, la voce narrante dissemina nel testo vari riferimenti meta-narrativi, in cui chiarisce o commenta la sua attività di scrittura; questi elementi sono correttamente inseriti a un presente che rimanda al momento dell'enunciazione²¹⁶. Significativo un passaggio del quinto capitoletto, in cui viene raccontato l'iter di scrittura di uno degli articoli per «La Purificazione»: «E che altro dovevo scrivere? Quel che pensavo io di testa mia? Un bell'articolo ne sarebbe venuto fuori, ve l'assicuro»²¹⁷. Si tratta di un caso isolato, ma è comunque un'indicazione preziosa sulla natura del testo, che possiamo immaginare non concepito come una scrittura privata, bensì, anche nella finzione letteraria, destinato a dei lettori esterni, per quanto non meglio definiti²¹⁸.

Dalla prospettiva del narratore sono scritte gran parte delle parentetiche, secondo un meccanismo che ricomparirà in forma più complessa e articolata nello *Scrutatore*. Quando si inseriscono in segmenti più narrativi, le parentetiche forniscono contestualizzazioni e informazioni di raccordo che aiutano la comprensione da parte del lettore e sono dunque funzionali al buon funzionamento del circuito comunicativo. Anche da questi interventi, pur chiaramente da riferire al momento dell'enunciazione, non si può comunque evincere una netta distanza tra protagonista e narratore (sopra li ho appunto definiti 'sintonici'): non si tratta insomma di veri e propri commenti, né di informazioni necessariamente sconosciute al personaggio in un certo punto della storia. Per esempio, possiamo sì supporre che le ragioni della partenza di Claudia dopo la sua prima visita siano comprese meglio dal

216 Cfr. NS, p. 896: «Io che, *a essere sinceri*, credevo che fosse tutta una storia messa su tanto per fare [...]»; NS, p. 900: «La signora Margariti, *devo dire*, teneva la camera abbastanza pulita»; NS, p. 918: «Era un ometto, *devo dire*, che in un'altra occasione non mi avrebbe fatto nessuna impressione»; NS, p. 950: «*Non saprei* dire quando cominciai ad accorgermene». Tutti i corsivi sono miei.

217 NS, p. 908. Corsivo mio.

218 L'impressione è rafforzata dai molti segnali discorsivi, del tipo «insomma» o «dunque», che si ritrovano nel testo e che suggeriscono la volontà da parte del narratore di costruire un racconto accessibile e di facile fruizione. Questi dati, insieme allo spazio che il narratore lascia ai personaggi della vicenda (attraverso l'inserimento di dialoghi, e quindi di discorso diretto, oppure per contaminazione), problematizzano la natura monologica della *Nuvola*.

narratore²¹⁹, ma già il protagonista è senz'altro al corrente del ruolo di Cordà e Avandero nella redazione, o della profonda fede della signora Margariti²²⁰; rimane tuttavia il fatto che al lettore l'informazione arriva tramite un inserto extradiegetico separato esplicitamente dalla narrazione attraverso il ricorso alle parentesi²²¹. Analogamente vanno interpretate le diverse parentetiche che svolgono una funzione vicina a quella delle didascalie teatrali e descrivono, come secondo un allargamento dell'inquadratura, la scena o i gesti fatti dal protagonista: uno stratagemma a cui Calvino ricorre per rappresentare più efficacemente la dinamica di un episodio senza interrompere la finzione della scrittura in prima persona. È per esempio il caso della scena in cui l'io narrante scopre finalmente come il collega Avandero riesca a mantenere la propria scrivania sgombra da fogli (e dalla polvere): «Una volta lo sorpresi che, non sapendo cosa fare d'alcune lettere che aveva in mano, s'avvicinava al mio tavolo (io ero andato un momento a lavarmi le mani) e le posava lì»²²².

Parzialmente diverso è il ruolo giocato dalle parentetiche nell'episodio della salita in collina e della visione della nuvola di smog. Anche qui i gesti dell'uomo sono rappresentati appunto tra parentesi: «se m'abbandonavo all'amore che lei mi portava, forse mi s'apriva quella vita verde e oro che correva in confuse immagini (m'ero tolto, per abbracciarla, gli occhiali) ai lati della strada», e ancora: «Io saltavo di qua e di là, mostrandole là dove dal cielo emergeva la cresta biancastra delle Alpi (indicavo a caso i nomi dei monti, che non sapevo riconoscere) e di qua il rilievo movimentato e saltuario della collina con paesi e strade e fiumi, e in basso la città come una rete di minute scaglie opache o luccicanti,

219 NS, p. 929: «Dopo che lei fu partita (un po' delusa e annoiata della mia compagnia, nonostante la sua imperturbabile ostinazione e proiettare sul prossimo una luce che era solo sua), mi buttai nel lavoro redazionale [...]».

220 Cfr. NS, p. 896: «Mi mostrò i numeri de "La Purificazione" che erano usciti fin allora, messi insieme da lui (che ne era il direttore) e dal capufficio-stampa dell'Ente, dottor Avandero (me lo presentò; uno di quei tipi che parlano come fosse scritto a macchina)»; NS, p. 899: «[...] mi capitava di sorprenderla che parlava allo specchio con sorrisi e smorfie; allora si ricompondeva d'improvviso e diceva: – Uh! Stavo parlando al gatto, – oppure: – Scusi, non l'avevo vista: stavo pregando, – (era molto devota) [...]».

221 Le informazioni tra l'altro sono complementari ma non sempre legate alla specifica scena raccontata: cfr. NS, p. 905: «del' [...]inquilino conoscevo solo il pesante passo a notte tarda e di mattina presto (era un sottufficiale di polizia, appresi, e non si vedeva mai durante il giorno)»: l'informazione sul lavoro dell'altro inquilino non è strettamente collegata al discorso, ma integra la descrizione della casa in cui risiede l'io narrante. Un altro esempio si ha in NS, p. 920: «Cercavo di sedermi a un tavolino senza nessuno, aprivo il giornale di mattino o della sera (lo compravo andando in ufficio e davvo una scorsa ai titoli, ma per leggerlo aspettavo d'essere al ristorante)»: nonostante sia la frase principale che la parentetica stiano riferendo di azioni ripetute, di abitudini del protagonista, la prima riguarda una scena più ristretta, mentre la seconda la integra con una contestualizzazione più generale.

222 NS, p. 903.

meticolosamente allineate»²²³. In questo caso, che le parentetiche siano riferibili al narratore non si evince solo dal fatto che si collocano su un livello narrativo diverso e superiore rispetto alla scena descritta, ma anche dalla sottile auto-ironia che veicolano; possono per questo essere considerati interventi almeno parzialmente distonici, ossia rivelano una differenza di posizione tra protagonista e narratore. Mentre nella linea principale principale del racconto la voce narrante sembra recuperare il punto di vista e la voce del sé del passato, immerso nella scena e travolto dall'attrazione per Claudia, alle parentetiche affida l'espressione di una prospettiva effettivamente più matura e consapevole. Il verde e oro che il protagonista immagina raggiungibili attraverso l'amore di e verso Claudia, quasi novella Beatrice, cozzano contro la banalità e la concretezza degli occhiali, vero portale per quel misterioso mondo che altro non è che il frutto di una visione sfocata (da notare anche in questo caso la donna sembra evocare la possibilità di una vita diversa per l'io narrante, ma subito la tentazione viene smascherata come un'illusione, una chimera). In modo del tutto analogo la seconda parentetica svela l'inconsistenza dei gesti di innamorato del protagonista, che, per impressionare la donna, cerca goffamente di sfoggiare una familiarità con il paesaggio attorno alla città che in realtà non possiede. È notevole lo scarto linguistico tra la frase principale, nella quale il narratore assume prospettiva e voce del personaggio, trasportato dall'amore per Claudia, e la parentetica, in cui viene rivelato l'auto-inganno: a spiccare, impietosa, è l'espressione «a caso» che rivela la natura artificiosa dei suoi gesti.

Le due citazioni forniscono un ottimo esempio dell'effetto prodotto dalle parentetiche quando sono inserite in passaggi ad alto tasso di lirismo: si tratta dei casi in cui è più facilmente isolabile la voce specifica del narratore, che con il suo tono asciutto e ironico spicca rispetto al registro retoricamente più suggestivo tipico invece della voce del protagonista (che come si è visto in questi passaggi governa il discorso). Si può dunque problematizzare almeno parzialmente la sovrapposibilità tra le due istanze che si è messa in luce nel paragrafo precedente. Alla base dello scarto tra le due ipostasi del personaggio, tuttavia, non sta tanto la sostanza dei ragionamenti, che sembrano condivisi dai due, bensì la modalità con cui vengono presentati. In altre parole, il narratore non si distacca mai dallo stato d'animo del sé del passato (evidentemente ancora attuale, al punto che influenza

223 Entrambe le citazioni si trovano in NS, p. 925.

direttamente le modalità della narrazione) ma ne corregge i toni prendendone almeno in parte le distanze. Al trasporto lirico e sentimentale del protagonista, che si lascia sopraffare dalle proprie sensazioni, il narratore sostituisce una pungente ironia che non di rado sfocia in un'auto-denigrazione volontariamente ricercata, in cui si può scorgere un'estremizzazione di quella ricerca del grigio e dello squallore già tipica del protagonista.

Barengi parla per la *Nuvola* di autodiegesi reticente²²⁴, notando l'assenza di informazioni sul passato del protagonista: in effetti praticamente nulla si sa della sua vita prima del trasferimento. A questo aspetto, però, va aggiunto che il narratore è reticente nell'esercitare il suo ruolo di interprete delle esperienze che rievoca e racconta nel testo; ciò è naturalmente più evidente quando si assiste a una contaminazione con la voce del sé del passato (per cui si assiste a una sorta di attualizzazione di esperienze passate), ma si nota anche nei passaggi in cui il narratore mantiene più saldamente le redini del racconto (fino a ironizzare sui propri comportamenti; si è visto come l'ironia funzioni non tanto come dispositivo di rielaborazione bensì di autodenigrazione, e quindi costituisca l'ennesima declinazione di quell'attrazione per il grigio e lo squallore che caratterizza il personaggio). La reticenza che caratterizza la voce narrante, insomma, conferma l'ipotesi che l'attraversamento di episodi anche ad alta carica emotiva non garantisce un effettivo scatto conoscitivo o esistenziale nel personaggio.

2.5.3 «Assumere il negativo come positivo»: forme dell'impegno nella *Nuvola*

La visione della nuvola di smog che minaccia la città è naturalmente uno degli episodi centrali del testo; benché non si possa dire che inneschi un effettivo processo di cambiamento nel personaggio, neppure lo lascia del tutto indifferente. In effetti, dopo averla vista, il protagonista si butta nel lavoro redazionale alla «Purificazione» con maggiore lena: lui che, fin dal primo incontro con Cordà, lo aveva concepito come «una storia messa su tanto per fare, da parlarne strizzando l'occhio»²²⁵ (e avendo di fatto trovato conferma di quell'atteggiamento nell'ipocrisia dei comportamenti dell'ingegnere e del collega Avandero), dopo la gita in collina afferma di non considerare più lo smog un

224 Barengi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 75.

225 NS, p. 896.

argomento «estraneo come in principio»²²⁶. Ancora più preoccupazione desta la notizia dell'inquinamento dell'aria per le radiazioni atomiche, che presto ridimensiona il pericolo legato allo smog. Anche in questo caso, alla notizia segue un maggior impegno del personaggio nella sua attività di redattore.

La questione della radioattività occupa il penultimo capitoletto della *Nuvola*: si tratta della sezione dell'opera nella quale il personaggio appare più volitivo e in cui sembra concreta la possibilità di una qualche forma di denuncia o di resistenza, che però non si verifica (né nel tempo della storia né, per quello che si può dedurre dalla natura delle considerazioni e dalle modalità narrative dell'io narrante, nel tempo che intercorre tra gli avvenimenti narrati e il racconto). O meglio: una forma di denuncia compare nella storia («Feci un numero de «La Purificazione» in cui non c'era articolo che non parlasse della radioattività. Neanche questa volta ebbi seccature»²²⁷), ma è avanzata in una sede che si sa in partenza non essere determinante e di cui ben si conosce l'ipocrisia di fondo. Se inizialmente il problema sembra essere l'assenza di lettori della rivista, subito si scopre che il vero ostacolo è un altro: «che non fosse letto però non era vero; leggere, leggevano, ma ormai per queste cose era nata una specie d'assuefazione, e anche se c'era scritto che la fine del genere umano era vicina, nessuno ci badava»²²⁸. D'altronde, non si può dire che prima della scoperta della minaccia delle radiazioni atomiche la redazione della «Purificazione» godesse di maggiore stima da parte del personaggio: l'ipocrisia della figura di Cordà viene riconosciuta, con il solito compiacimento auto-distruttivo, fin dal primo capitolo, e la conferma definitiva di quei sospetti si ha dopo la visita alla fabbrica «Wafd». Già impietoso è il quadro che emerge dall'episodio dell'articolo di fondo, oggetto di una serie di correzioni (anche contraddittorie) da parte dell'ingegnere²²⁹: fin da qui si svela tutta l'inconsistenza del lavoro della rivista, ormai individuata come un mero paravento ideologico e programmaticamente fallimentare nei suoi tentativi di fronteggiare la diffusione della polvere e dello smog (in questo senso la stessa «Purificazione» arricchisce

226 Cfr. NS, p. 929; cfr. anche p. 943: «Da quella volta al parco con Claudia, cercavo una nuova immagine del mondo che desse un senso a questo nostro grigiore e valesse tutta la bellezza che si perdeva, salvandola».

227 NS, p. 948.

228 NS, p. 948.

229 Cfr. NS, pp. 907-912.

l'inventario di reazioni dopo gli stratagemmi della signora Margariti e di Avandero, descritti nei capitoli precedenti secondo la già commentata struttura a raggiera). La scelta di parlare della radioattività sulla rivista in questione non può dunque essere ascritta a una fiducia nel progetto, né sembra dovuta allo sviluppo di una qualche motivazione ideale nel personaggio (sebbene si percepisca una certa delusione, a prevalere è un sentimento di rassegnazione): risponde piuttosto alla sua incorreggibile attitudine da 'bastian contrario', che lo fa passare dal voler essere «agente segreto dello smog» all'opporci, pur debolmente²³⁰, al sistema della «Purificazione».

La sterilità della denuncia della radioattività può per certi versi essere messa a sistema con l'altra declinazione della lotta ideologica presente nella *Nuvola*, cioè la lotta sindacalista di Omar Basaluzzi: utopistica e radicale, ma incentrata dogmaticamente solo sul conflitto di classe, rispetto a cui lo smog è considerato un problema secondario. Calvino mette in scena l'anacronismo e dunque l'inevitabile fallimento di queste due espressioni di impegno, che possono essere lette anche in senso metaletterario. L'autore rappresenta nella finzione letteraria le ragioni della propria presa di distanza da un lato dalla denuncia diretta, dall'altro da una lotta che sottometta all'ortodossia delle motivazioni ideali la considerazione delle concrete condizioni di vita che la nuova modernità porta con sé. Alcune perplessità verso il «“romanzo di denuncia” sui problemi sociali» saranno in effetti espresse esplicitamente da Calvino un paio di anni dopo, nel già citato *Dialogo di due scrittori in crisi*, dove, lo ricordiamo, la preferenza dell'autore va invece verso una narrativa che esprima «il nostro inserimento nel mondo», «le nuove situazioni esistenziali»²³¹: un progetto che consuona perfettamente con ciò che viene realizzato nella *Nuvola*, a partire dalla scelta di rimettere al centro dell'opera, anche sul piano della conduzione del discorso, una soggettività. Con qualche anno di anticipo rispetto ai celebri saggi del «Menabò» sulla relazione tra letteratura e industria, nella *Nuvola* (ma in generale nelle *Cronache*) Calvino si pone già l'obiettivo di rappresentare non tanto della nuova realtà industriale e neo-capitalista di per sé, bensì dei suoi effetti sulla vita dell'uomo. Il

230 Di fronte a Cordà in effetti il personaggio non riesce a sostenere le proprie posizioni, ed è curioso che il narratore rimproveri ad Avandero «una finta indifferenza che mi pareva del tutto ipocrita, servile» quando appena prima lo stesso aggettivo, «ipocrita», era stato usato anche per definire il suo scambio di battute con l'ingegnere (cfr. NS, pp. 947-948).

231 S1, p. 89.

rischio da evitare è esattamente quello che si verifica alla riunione di sindacalisti a cui partecipa il protagonista, durante la quale il dilagare della nebbia inquinata della città finisce per inghiottire simbolicamente «anche le loro parole, la loro ostinazione»²³².

Il forte intento politico di fondo che sta alla base della *Nuvola*, denunciato fin dalla scelta di un tema di alta rilevanza sociale come quello dell'inquinamento e della trasformazione dello spazio urbano, non sfocia mai nell'assunzione di un tono dogmatico o moralista, né nella denuncia diretta, ma piuttosto si fonda su un'operazione di stilizzazione su più livelli. Così, sul piano contenutistico, il conflitto di classe viene trattato nell'opera attraverso l'affascinante figura di Claudia, più che dalla lotta sindacale di Basaluzzi, la quale, come si è detto poco sopra, mette piuttosto in guardia dai pericoli di un discorso politico che non sia radicato nella vita concreta; il tema della responsabilità della classe intellettuale passa dalla sgangherata redazione della «Purificazione», mentre gli angoli più logori e marginali della città vengono raccontati senza un filo di pietà o buonismo, ma anzi compaiono nel testo proprio perché sono attivamente ricercati dal protagonista. Ancora: il senso di angoscia e di impotenza che deriva dalla vita nello smog, vero nucleo di significato della *Nuvola*, viene rappresentato attraverso l'azione sinergica di elementi contenutistici (dalla pervasività della polvere alle varie e vane reazioni dei personaggi per arginarla, e quindi gli stratagemmi tragicomici cui ricorre la signora Margariti, l'ipocrisia dell'ingegner Cordà e della sua rivista, l'indifferenza di Claudia, fino alla tematizzazione della ripetizione che si ha per esempio attraverso il lavarsi ossessivo delle mani, e all'inconsistenza del finale), tecniche narrative (che suggeriscono la sovrapponibilità tra narratore e protagonista e aprono all'ipotesi di una formazione mancata) ed elementi linguistici (a partire dal battente ricorso all'imperfetto).

L'operazione stilistica più evidente si ha sulla costruzione del personaggio a cui viene ceduta la penna, che con la sua irrisolta attrazione per tutto ciò che è negativo consente all'autore di smarcarsi dal modello del romanzo di denuncia, che sembra invece venire rovesciato in una paradossale celebrazione della vita nello smog. La *Nuvola*, per dirla con Calvino, si fonda infatti sull'«ipotesi paradossale di assumere il negativo come positivo»²³³. Più volte il narratore insiste sulla sua costante sensazione di disagio e di soggezione: si

232 NS, p. 938.

233 Lo scrive nella già citata risposta a Boselli; cito ancora da RR1, p. 1358.

auto-rappresenta come un «nervoso»²³⁴, scontento di sé e sempre animato da un'incorreggibile tendenza all'auto-distruzione²³⁵. Il giudizio è evidentemente ancora valido al momento dell'enunciazione, perché ritorna in diversi inserti extradiegetici scritti al presente («Io, primo, non conosco nessuno; secondo, non posso soffrire d'attirare l'attenzione», o ancora: «Io non sono tipo da veglioni e mi sentivo a disagio»²³⁶). L'auto-ritratto più impietoso si ha in occasione di una cena con Claudia, dove si presenta come goffo e insulso, esposto com'è agli sguardi degli altri avventori che non si capacitano della bellezza della sua compagna: «A me sembrava che tutti non attendessero altro che il momento in cui Claudia incollerita si sarebbe alzata e m'avrebbe piantato lì solo, facendomi ritornare l'uomo anonimo che ero sempre stato, di cui non ci s'accorge più che di una macchia d'umidità sul muro»²³⁷. Nulla viene fatto per cambiare questo stato, anzi, al contrario: il personaggio pianifica meticolosamente la propria vita affinché questo non accada, dalla scelta della più squallida delle camere in un quartiere altrettanto squallido, fino alla selezione delle strade da percorrere, o ai ristoranti dove mangiare, e addirittura agli orari in cui andarci, così da evitare qualsiasi incontro e da assicurarsi una certa indifferenza financo da parte delle cameriere. A questi dati contenutistici si aggiungono poi le considerazioni sul rapporto tra protagonista e narratore trattato nei paragrafi precedenti. L'impressione è quella di una stabilità grigia e inscalfibile, la rassegnazione e il compimento di quella vita volutamente mediocre che si descrive fin dal primo capitolo.

Ci troviamo insomma davanti a un personaggio che subisce, ma che subisce volontariamente, con consapevolezza (ho già detto come per la tendenza razionalizzante il personaggio ricordi da vicino Amerigo Ormea, ma si può anche considerare una versione più radicale e consapevole di Quinto Anfossi)²³⁸. Tutte le vicende raccontate nella *Nuvola* rispondono a un proposito che il protagonista affida all'articolo poi stralciato: «solo immergendosi nel cuore della nuvola, respirando l'aria nebbiosa di queste mattine (già

234 «(Non che io creda ai segni, ma per uno che è nervoso, in luoghi nuovi, ogni cosa che vede è sempre un segno)» (NS, p. 895).

235 «Ma mi bastava capovolgere il mio stato d'animo (cosa che non m'era difficile perché era come un accanirmi contro me stesso) per ottenere lo slancio necessario [...]» (NS, p. 908).

236 NS, p. 918 e p. 941.

237 NS, p. 927.

238 Del resto, «accanirsi a subire non è più soltanto subire» (Cfr. C. Calligaris, *Italo Calvino*, Mursia, Milano 1973, p. 68 e sgg.).

l'inverno cancellava le vie in un'indistinta bruma), si poteva toccare il fondo della verità e forse liberarsi»²³⁹. La predilezione per gli aspetti più bassi della vita nello smog non dipende tanto da una speranza concreta di redenzione (si noti, anche in questo punto, l'ennesima espressione dubitativa e attenuativa: «forse liberarsi»), ma dalla consapevolezza che non si diano forme di evasione effettivamente soddisfacenti. Detto altrimenti questo desiderio di purezza assoluta non può essere sedato con mezze soluzioni, e da qui il rifiuto ostinato (forse unico «motivo ideale» del soggetto narrante) di qualsiasi attività che potrebbe offrirgli conforto e sollievo: dalla tentazione di una vita diversa da parte di Claudia, all'offerta di Avandero di raggiungerlo nelle sue gite domenicali, fino alla visione del borgo di Barca Bertulla, che è sì occasione di conforto ma solo come immagine, sollievo temporaneo prima del rientro in città. «Da una parte un mondo sfatto, che di giorno in giorno perde forma, senso, valore, dall'altra un pungente struggimento di perfezione: questa è la formula della *Nuvola di smog*», riassume efficacemente Francesca Serra²⁴⁰.

Questo il punto a cui sembra essere giunto Calvino nel '58: una vera denuncia non può essere espressa direttamente, e soprattutto non può che partire da un impenitente riconoscimento dei caratteri più negativi della modernità, perfettamente incarnato dal personaggio. La sua «lucida, onesta depressione»²⁴¹ gli permette di fronteggiare e dire chiaramente ciò che altri non sono in grado, per ipocrisia o per istinto di autoconservazione, nemmeno di riconoscere, e diventa così un efficace strumento di straniamento (tanto all'interno della finzione letteraria, quanto per gli effetti che la frequentazione di quella prospettiva ha sul lettore).

Attraverso la voce e l'accanimento del narratore anonimo, Calvino rappresenta dalla tipica 'distanza' gli aspetti più controversi della nuova realtà industriale e delle condizioni di vita che porta con sé, non cedendo a un rimpianto nostalgico del mondo naturale (si è già visto come il carattere, pur lievemente, positivo del finale non risieda tanto nello spazio della campagna ma piuttosto nella comunità delle donne al lavoro) né a una rappresentazione patetica del negativo: accanto allo squallore viene infatti riconosciuta

239 NS, pp. 929-930.

240 Serra, *Calvino*, cit., p. 143.

241 N. Turi, *Città 'invisibili' vs città 'invivibili': urbanistica utopica e distopica nell'Italia del boom*, in *La città e l'esperienza del moderno*. XII Convegno internazionale di studi MOD (Milano, 15-18 giugno 2010), a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, Tomo I, ETS, Pisa 2012, pp. 167-178, a p. 174.

l'esistenza di spazi di positività, tanto più disponibili nello spazio urbano (per esempio la birreria).

Non c'è dubbio in ogni caso che il nichilismo del personaggio non possa essere traslato sull'autore. L'«ipotesi di assumere il negativo come positivo» ripresa prima, infatti, è definita come «paradossale» dallo stesso Calvino, che insiste poi su come questa, insieme alla «coscienza intellettuale del racconto», venga «continuamente proposta e smontata» attraverso un «continuo intervento riduttore, sottovalutatore, di *understatement*, ironizzante, comicizzante»²⁴²: un intervento che appunto mette in guardia dal sovrapporre all'atteggiamento del narratore-personaggio quello dell'autore, o comunque quello che l'autore intende produrre nel lettore. L'effetto scaturisce innanzitutto dall'interno dell'opera da parte del personaggio, nella doppia declinazione della costante ricerca dello squallido che caratterizza il protagonista e nella tendenza auto-denigratoria del narratore, caratteristiche così estremizzate da rendere caricaturale l'anti-eroismo del «nervoso». Bisogna poi aggiungere la pressione che l'autore esercita sull'impostazione realistica del testo che, per alcuni caratteri inverosimili dell'universo della narrazione e dei suoi abitanti, risulta chiaramente influenzata dal modello della fiaba (secondo un procedimento che è più affine al ciclo degli *Antenati* o a *Marcovaldo*, che al vero inverosimile che sta al centro della *Formica*). Riconoscere la contaminazione fiabesca del testo permette di accettare la (non) reazione di Claudia davanti alla nuvola, ma anche gli stratagemmi tragicomici della signora Margariti, la dichiarata inettitudine della redazione della «Purificazione», la pervasività della polvere che insozza senza possibilità di rimedio qualunque ambiente o la stessa esistenza di una precisa nuvola di smog. Questo scardinamento della verosimiglianza realistica permette l'emersione di una verità più profonda – l'alienazione e il grigiore della modernità – senza per questo conferirle un tono drammatico; la natura di apologo della *Nuvola* rimane confermata dalla coesistenza di elementi ironici e negativi, dall'evidente matrice auto-biografica e dalla riconoscibilità dell'ambientazione e della situazione narrata.

242 RR1, p. 1358.

2.6 Prime conclusioni sulle *Cronache*

Tanto la *Speculazione* quanto la *Nuvola* risultano informati da quel principio dell'«assumere il negativo come positivo» di cui Calvino parla a Boselli: un principio paradossale che, ancora con le parole dell'autore, viene continuamente proposto e smontato nel testo. È smontato nella misura in cui è rintracciabile in filigrana un'istanza di resistenza e di polemica rispetto al negativo celebrato dai protagonisti, che nella *Speculazione* scaturisce innanzitutto dall'interazione tra voce narrante e punto di vista di Quinto, nella *Nuvola* dall'exasperazione di alcuni tratti del «nervoso» che, come si è detto, finiscono per risultare caricaturali. Al netto della preminenza prospettica accordata ai protagonisti, dunque, non si sfocia mai in un assoluto relativismo o nella rinuncia alle potenzialità conoscitive e rappresentative del romanzo. Mettere al centro, anche formale, del discorso la prospettiva e il sistema ideologico sconquassato dei protagonisti significa infatti esplorare nuove forme di rappresentazione della realtà extra-letteraria, poiché quella prospettiva e quel posizionamento ideologico risultano indissolubili dal contesto in cui i personaggi si muovono (di fatto ricalcato su quello extra-letterario in cui si muove Calvino); in altre parole, personaggi e contesto entrano in una sorta di campo relazionale di per sé significativo, in cui si illuminano reciprocamente (si è visto, per esempio, come i protagonisti siano caratterizzati dall'attrazione per certi aspetti e luoghi della città che abitano, e, contemporaneamente, le trasformazioni dello spazio urbano arrivino al lettore necessariamente tramite il filtro deformante del loro sguardo).

Dall'altra parte, il principio è continuamente proposto perché il meccanismo dialettico che si innesca tra individuo e realtà sembra incepparsi al momento dell'antitesi, ovvero del riconoscimento del negativo nell'oggetto osservato, senza che si riesca ad arrivare a una sintesi risolutiva. Ciò si nota a prima vista sul piano della storia dei protagonisti, che appaiono votati al fallimento, incapaci di qualsiasi maturazione e inadatti a trovare una collocazione sociale (in particolare, si è visto come nella *Nuvola* questa immobilità sia rispecchiata anche dall'andamento del discorso); ma è evidente anche per le modalità con cui si esprime quella tensione polemica di matrice sostanzialmente autoriale che pure abbiamo appena detto essere rintracciabile nei testi. Si tratta di una contestazione trasversale, che si abbatte innanzitutto sui protagonisti e fa emergere le criticità del nuovo

assetto sociale, ma colpisce anche la concezione della vita intellettuale di Bensi e Cerveteri e l'impegno politico di Basaluzzi²⁴³. Anche per le modalità opache che assume, tuttavia, si tratta di una contestazione che manca di una *pars construens*, ossia non arriva mai a definire un panorama alternativo o una possibilità di ricomposizione della dialettica.

È fondamentale rilevare come l'enfasi sul negativo evolva e da quali strumenti venga veicolata dalla *Formica argentina* alla *Nuvola*, passando per la *Speculazione*, i tre testi che Calvino raccoglie nel 1958 nella sezione *La vita difficile* dei *Racconti* (nella quale si può individuare una prima messa in forma del progetto delle *Cronache*). Tutti e tre i testi lavorano sulla stessa dinamica di fondo, che può essere riassunta come invasione-paralisi; al netto di questa costante, si individuano due direttrici di evoluzione principali: una riguarda la fiducia nella risolvibilità o comunque la dimostrazione di un certo impegno nella ricerca di una risoluzione del problema di volta in volta affrontato; la seconda il grado di consapevolezza e la natura del rapporto con il polo dialettico dell'invasione da parte dei protagonisti. È notevole che entrambe seguano un andamento regolare, una in senso decrescente e l'altra crescente, secondo l'ordine cronologico delle opere (che è anche quello che Calvino sceglie per la sezione dei *Racconti*).

Al primo aspetto fa specchio il maggiore o minore spazio che viene concesso alle soluzioni o ai tentativi di resistenza sperimentati dai personaggi. Massimo spazio vi viene dedicato nella *Formica*, dove gli stratagemmi contro le formiche sono di più e più sofisticati, e comunque puntano all'eliminazione dei fastidiosi animaletti. Lo stesso protagonista va ostinatamente alla ricerca di una soluzione ed entra così in contatto con quelle elaborate dagli altri abitanti del paese. Nella *Speculazione* la struttura a raggiera si fonda più che su tentativi di soluzione sulle diverse reazioni o opinioni dei personaggi rispetto all'invasione del cemento. Infine, nella *Nuvola* le soluzioni lasciano spazio a tentativi di evasione o di fuga (costituisce almeno una parziale eccezione il personaggio della signora Margariti, che tenta effettivamente di affrontare il problema della polvere, ma

243 Salinari, che pure accoglie favorevolmente la *Speculazione*, legge il romanzo un'espressione del rimpianto maturato in Calvino per la rottura con la politica: «La sfiducia nell'ideale socialista lo porta fuori e lontano dal movimento operaio, ma non può togliergli la nostalgia di quella fiducia, di quella forza, di quella purezza» (cfr. Salinari, *Calvino tra fiaba e realtà*, cit., p. 338); Salinari coglie la critica che Calvino muove alla nuova società del benessere, ma trascura la trasversalità della contestazione portata avanti dall'opera.

il cui tentativo è comunque limitato a una parte di casa che non viene attivamente vissuta; sono emblematici, al contrario, i comportamenti di Claudia e di Avandero).

Questa evoluzione va messa a sistema con quella della seconda direttrice individuata. Al netto della sostanziale inconcludenza a cui tutti e tre i protagonisti sono destinati, si può registrare un grado crescente di consapevolezza sul problema di volta in volta affrontato, nonché di attrazione verso lo stesso (coerentemente a quell'ipotesi dell'assunzione del negativo come positivo che abbiamo visto essere adatta sia alla *Nuvola* che alla *Speculazione*). Il protagonista della *Formica* inizialmente minimizza la gravità del problema; quando prende coscienza dell'entità dell'invasione, poi, si dimostra profondamente repulso dalle formiche. Quinto Anfossi e il «nervoso» della *Nuvola* appaiono invece irrimediabilmente attratti dalle manifestazioni concrete del negativo con cui entrano in contatto, ossia la speculazione edilizia e lo smog. A distinguere i due è il grado di consapevolezza che li caratterizza. Per quanto Quinto sia ben conscio della brutalità del fenomeno della speculazione, finisce per essere vittima del fascino di Caisotti e di un risentimento che, pur volto in negativo, rimane segno di un attaccamento ancora forte o comunque non risolto rispetto al proprio passato, in particolare politico. Quinto ha sì dei picchi di lucidità, ma poi azione e pensiero finiscono sempre per divergere. Il protagonista della *Nuvola* si configura invece come caratterizzato da una profonda consapevolezza e da un altrettanto profondo senso di disillusione: è il più meticoloso e radicale dei protagonisti nella ricerca di strategie che gli permettano di mantenere stabile la sua condizione e appare totalmente «al di là della crisi ideologica»²⁴⁴, come dimostra il suo totale rifiuto delle evasioni nelle quali si rifugiano gli altri personaggi. Dalla difficile accettazione e convivenza con il male della *Formica*, si passa dunque all'enfasi reiterata sul negativo della *Speculazione* e della *Nuvola*. Non stupisce che le due direttrici si muovano per così dire in senso inversamente proporzionale: a una maggiore consapevolezza e attrazione per il negativo corrisponde naturalmente una minore insistenza sulle possibilità di soluzione.

Il distanziamento dal modello di romanzo inseguito nella prima metà degli anni Cinquanta si fa massimamente evidente per come nelle *Cronache* viene gestita la tensione realistica e ideologica: una tensione che evidentemente resiste, ma non cede mai al rifugio

244 Baldini, *Il comunista*, cit., p. 76, nota 29.

in uno schema valoriale netto, nel segno del quale risolvere il testo (è la soluzione, presto giudicata insoddisfacente, tentata nei *Giovani*²⁴⁵). Nel periodo di massima insofferenza nei confronti di un certo ‘uso’ della letteratura, la possibilità di scorgere «un’evoluzione logica e coerente là dove prima non [...] appariva che una confusione cieca e caotica»²⁴⁶ – di poter individuare cioè una certa tendenza storica entro la quale tutti gli elementi della realtà sono inquadrati come in un sistema dotato di senso – doveva apparire a Calvino più illusoria che consolatoria. L’investimento sul negativo individuato come principio fondante della *Speculazione* e della *Nuvola*²⁴⁷ si configura allora come unica opzione eticamente accettabile da cui ripartire per mantenere viva una tensione ideologica che appare tutta da aggiornare: innanzitutto a livello delle forme ritenute in grado di veicolarla, ma anche sulla base dell’evoluzione concreta (e non ideale) della realtà extra-letteraria. In questo senso, il percorso costruito per Amerigo Ormea nello *Scrutatore*, che a livello delle forme è il testo delle *Cronache* in cui più evidentemente si opera una decostruzione del modello romanzesco, si presenta almeno parzialmente più orientato a una prospettiva costruttiva.

245 Già nei *Giovani* si possono individuare almeno due aspetti positivamente eccentrici rispetto al modello: la caratterizzazione di Nino come personaggio irrimediabilmente scisso (*in primis* per la presenza del doppio Nanin, ma poi anche nel suo rapporto con i compagni di sindacato in merito alla questione della legittimità o meno della sua relazione con Giovanna; si tratta di una scissione che non è risolta nemmeno nel momento in cui Nino abbraccia definitivamente la lotta politica, abbandonando la ragazza) e la luce sinistra su cui si chiude il romanzo (data dallo stato di inquietudine in cui versa Nino ma anche dalla soluzione estrema e violenta della morte di Giovanna; il finale può essere letto come un trionfo solo a patto di considerare la ragazza meramente nel suo ruolo simbolico di rappresentante della borghesia). Per un’analisi approfondita di storia, struttura e motivi dei *Giovani* cfr. M. Parigini, *I Giovani del Po di Calvino: storia di una difficile impresa letteraria*, Carocci, Roma 2022.

246 Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 10.

247 Da questo punto di vista si può proporre di inquadrare la produzione calviniana degli anni Cinquanta non secondo il classico binomio vittoriniano tra realismo a carica fiabesca/fantastico a carica realistica, ma piuttosto rispetto all’opposizione pessimismo/ottimismo. A rendere complementari le due trilogie degli *Antenati* e delle *Cronache* non sarebbe dunque l’ambientazione, né la natura della situazione-chiave, bensì l’atteggiamento di fondo che si ha nei confronti della questione di volta in volta affrontata. Già Barenghi, per illustrare il dittico *Speculazione edilizia/Barone rampante*, ricorre al binomio «pessimismo dell’intelligenza, ottimismo della volontà», dove «il polo pessimistico consiste nella presa di coscienza della situazione reale; quello ottimistico, nello scatto immaginativo che la mette in discussione, contrapponendo allo stato presente delle cose la capacità di concepire alternative sotto forma di ipotesi, emblemi, utopie» (Barenghi, *Calvino*, cit., p. 42). Di «intelligenza del negativo» parla Ferretti, riprendendo un’espressione dello stesso Calvino: cfr. G. C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Mursia, Milano 1981, pp. 177-186.

2.7 Forme della paralisi, forme dell'azione: *La giornata d'uno scrutatore*

2.7.1 Gestione della referenzialità

Delle *Cronache*, *La giornata d'uno scrutatore* è senza dubbio quella caratterizzata dal maggior grado di referenzialità. Non viene compromessa la verosimiglianza della narrazione come succede nella *Nuvola*, e all'ambiguità dei riferimenti geografici e temporali della *Speculazione* si sostituisce un'estrema precisione, rivendicata esplicitamente: le vicende sono ambientate in una specifica giornata – l'unità di tempo è annunciata fin dal titolo – del 1953 e si svolgono a Torino, per la maggior parte all'interno del «Cottolengo». Nonostante questa precisione, l'effetto generale che si ha dalla lettura dello *Scrutatore* non è affatto di trasparenza o immediatezza. Sull'ambiente e gli abitanti del «Cottolengo», veri ma quasi inverosimili, la precisione delle descrizioni si rivela piuttosto un dispositivo straniante; i ragionamenti di Amerigo, che nella costruzione dell'intreccio sovrastano nettamente i fatti, sono così densi di dubbi e perplessità che finiscono per smontare, più che definire, l'integrità ontologica del mondo descritto²⁴⁸. Nel testo e nel paratesto, poi, si ha un'esplicita messa in discussione del valore e del significato di quella precisione: si veda a questo proposito il già citato inizio del secondo capitolo: «Se si usano dei termini generici come “partito di sinistra”, “istituto religioso”, non è perché non si vogliono chiamare le cose con il loro nome, ma perché anche dichiarando *d'emblée* che il partito di Amerigo Ormea era il partito comunista e che il seggio elettorale era situato all'interno del famoso “Cottolengo” di Torino, il passo avanti che si fa sulla via dell'esattezza è più apparente che reale»²⁴⁹. Va inoltre ricordato che nella presentazione che accompagna la pubblicazione del '63 Calvino dichiara come non fosse suo interesse scrivere una «fredda cronaca indiretta»²⁵⁰.

L'opera rispetta tendenzialmente anche il criterio dell'unità di luogo; di nuovo, però, la precisione non è indice di una ricerca di trasparenza rispetto agli eventi narrati e convive con una costruzione stilisticamente marcata della struttura complessiva, resa di per sé

248 Cfr. G. Iacoli, Hortus conclusus, *rupe. Modelli per un accerchiamento testuale nella «Giornata d'uno scrutatore» di Italo Calvino*, «Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2 (2005), paragrafo V. Lo studio è consultabile al link: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Iacoli.html>.

249 GS, p. 7.

250 Cito ancora dalla *Presentazione* a Calvino, *La giornata d'uno scrutatore* (2016), cit., p. VII.

significante. Per esempio, la pausa pranzo – un momento notevole sia a livello temporale (divide a metà la giornata) sia perché costituisce l'unica infrazione all'unità di luogo – si rivela particolarmente significativa: attraverso la lettura del testo di Marx e il colloquio con Lia il capitolo XI presenta esplicitamente al lettore i nuclei di significato centrali dell'opera, ossia il crollo degli strumenti della dialettica e il confronto con il caotico e l'informe (che quindi non avviene esclusivamente tramite l'ingresso al «Cottolengo», ma riguarda anche la vita privata di Amerigo).

2.7.2 Autore, narratore, personaggio

Il racconto dello *Scrutatore* è condotto da un narratore extra ed eterodiegetico che, per certi aspetti, si comporta come un classico narratore onnisciente: si pensi al commento metanarrativo sulla scelta di inserire o meno nomi propri o riferimenti precisi all'interno del testo; conosce e ricostruisce il passato del «Cottolengo»²⁵¹, così come il futuro risultato delle elezioni²⁵². D'altra parte, è anche vero che questi interventi sono piuttosto rari e che la focalizzazione rimane perlopiù interna: la voce narrante sceglie infatti di raccontare i fatti attenendosi meticolosamente al punto di vista del protagonista, con frequenti contaminazioni anche sul piano della voce attraverso un massiccio ricorso all'indiretto libero. Per riprendere un'espressione di Barengi, il narratore dello *Scrutatore* si presenta insomma come particolarmente «acquattato»²⁵³ (anche se, come si è visto, non si può sostenere che sia del tutto azzerato). La relazione ambigua che si costruisce tra queste due istanze, una di matrice narratoriale-autoriale e una rappresentata dal protagonista, può essere seguita con profitto sulle parentetiche, senz'altro l'elemento stilistico più caratteristico dello *Scrutatore*, e hanno coerentemente ricevuto una grande attenzione da parte della critica²⁵⁴. Già nella *Nuvola di smog*, come si è visto, Calvino ricorre diffusamente all'inserimento di parentesi; se però nella *Nuvola* queste sono sistematicamente da attribuire alla voce narrante, ossia al personaggio che racconta le

251 GS, pp. 8-9.

252 GS, p. 76.

253 Barengi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 74-75: «L'eterodiegesi "acquattata" è quella, ad esempio, del *Sentiero*, della *Speculazione*, della *Giornata di uno scrutatore*».

254 Cfr. almeno Serra, *Calvino*, cit., p. 146; l'*Introduzione* di Milanini a RR2, in particolare p. XVII, o ancora la sezione *Note e notizie sui testi* relativa allo *Scrutatore*: qui Falchetto individua nelle parentetiche la soluzione trovata da Calvino per rispondere a un tempo a un bisogno di logica e di complessità (RR2, p. 1313).

vicende passate da una posizione ulteriore, solo in alcuni casi lo stesso meccanismo si ritrova anche nello *Scrutatore* (si prenda di nuovo a esempio la prolessi del XV capitolo²⁵⁵). In altri casi, all'opposto, le parentetiche isolano un cambiamento di prospettiva e talvolta anche di voce rispetto ai passaggi che le ospitano: per esempio, nel corso dell'intero quinto capitolo contengono il punto di vista e i ragionamenti di Amerigo, mentre il discorso generale, fuori dalle parentetiche, è condotto dal narratore eterodiegetico²⁵⁶. Già l'alternanza di queste soluzioni denuncia una profonda solidarietà tra l'istanza narrante e il personaggio; solidarietà che è ulteriormente rimarcata dal fatto che in alcuni passaggi la sostanza e la prospettiva delle parentetiche si mescolano e si confondono con quelle del discorso principale. Si consideri ad esempio il capitolo IX, che ospita la «crisi religiosa» di Amerigo:

Le elezioni, qui, a non starci attenti, diventavano una specie di atto religioso. Per la massa dei votanti, ma anche per lui: l'attenzione dello scrutatore ai possibili brogli finiva per esser catturata da un broglio metafisico. Visti da qui, dal fondo di questa condizione, la politica, il progresso, la storia, forse non erano nemmeno concepibili, *(siamo in India)* [1], ogni sforzo umano per modificare ciò che è dato, ogni tentativo di non accettare la sorte che tocca nascendo; erano assurdi. *(È l'India, è l'India, pensava, con la soddisfazione d'aver trovato la chiave, ma anche il sospetto di star rimuginando dei luoghi comuni)* [2].

Quest'accolta di gente menomata non poteva esser chiamata in causa, nella politica, che per testimoniare contro l'ambizione delle forze umane. Questo voleva dire il prete: qui ogni forma del fare *(anche il votare alle elezioni)* [3] si modellava sulla preghiera, ogni opera che si compiva qui *(il lavoro di quella piccola officina, la scuola di quell'aula, le cure di quell'ospedale)* [4], aveva solo il significato di variante dell'unica

255 L'anticipazione del risultato delle elezioni è tutta contenuta in parentetiche dall'ampiezza crescente, le quali contraddicono le specifiche previsioni del protagonista, anche se di fatto esprimono dubbi e perplessità del tutto analoghi a quelli che innervano i suoi ragionamenti. Si veda in particolare l'ultima (GS, p. 76): «(invece ogni cosa si mostrò sempre più complessa, e fu sempre più difficile distinguere il positivo e il negativo all'interno d'ogni cosa positiva e negativa, e più necessario scartare le apparenze e cercare le essenze non provvisorie: poche e ancora incerte...)»

256 Si tratta del capitolo in cui si descrivono più diffusamente le operazioni di voto e le dinamiche interne al seggio; parallelamente, i pensieri di Amerigo si concentrano sul tema della bellezza e ruotano attorno alla figura dell'amante Lia (GS, p. 23 e sgg.).

attitudine possibile: la preghiera, ossia il farsi parte di Dio, ossia (*Amerigo azzardava definizioni*) [5] l'acceptare la pochezza umana, il rimettere la propria negatività nel conto d'una totalità in cui tutte le perdite s'annullano [...]. Certo, una volta ammesso che quando si dice «uomo» s'intende l'uomo del «Cottolengo» e non l'uomo dotato di tutte le sue facoltà (*ad Amerigo adesso, suo malgrado, le immagini che venivano in mente erano quelle statuarie, forzute, prometeiche, di certe vecchie tessere di partito*) [6], l'atteggiamento più pratico diventava l'atteggiamento religioso, cioè lo stabilire un rapporto tra la propria menomazione e un'universale armonia e completezza [...] Dunque progresso, libertà e giustizia erano soltanto idee dei sani (*o di chi potrebbe – in altre condizioni – essere sano*) [7] cioè idee di privilegiati, cioè idee non universali?

Già il confine tra gli uomini del «Cottolengo» e i sani era incerto: cos'abbiamo noi più di loro? Arti un po' meglio definiti, un po' più di proporzione nell'aspetto, capacità di coordinare un po' meglio le sensazioni in pensieri... poca cosa, rispetto al molto che né noi né loro si riesce a fare e a sapere... poca cosa per la presunzione di costruire noi la storia...

Nel mondo-Cottolengo (*nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, «Cottolengo»*) [8] Amerigo non riusciva più a seguire la linea delle sue scelte morali (*la morale porta ad agire; ma se l'azione è inutile?*) [9] o estetiche (*tutte le immagini dell'uomo sono vecchie, pensava, camminando tra quelle madonnette di gesso, quei santini; non a caso già i pittori coetanei d'Amerigo a uno a uno s'erano risolti all'astrattismo*) [10] (GS, pp. 40-42; corsivi miei).

Lungo il capitolo, in alcuni punti le parentesi sembrano isolare la prospettiva, i pensieri e le parole di Amerigo, che vengono inseriti direttamente o sono introdotti attraverso verbi o locuzioni dichiarativi (parentesi [1], [2], [6], [9], [10]); non si tratta però di una soluzione sistematica o regolare, e infatti in altri passaggi l'espressione dei pensieri e della prospettiva del personaggio non è più affidata alle parentesi, bensì al testo principale (si prenda a esempio l'interpretazione dell'affermazione del prete nel secondo capoverso

citato e la dichiarazione della confusione di Amerigo nell'ultimo). L'ultima parentetica ([10]) contenuta nella citazione è addirittura mista: contiene sia un pensiero del personaggio sia una considerazione del narratore, che contestualizza e amplia il discorso. Si aggiunga poi il fatto che i confini tra parentesi e testo appaiono estremamente porosi: la parentesi [5] – «Amerigo azzardava definizioni» – è riferita dalla voce narrante e chiarisce inequivocabilmente che tutto il paragrafo è costituito dai tentativi di Amerigo di definire il significato della preghiera. In questo caso, insomma, le parentetiche non si contrappongono né rimangono indipendenti, ma si legano e complicano ulteriormente il ragionamento condotto nella porzione di testo che le contiene.

Sulla base di alcuni elementi testuali si potrebbe leggere tutto il capitolo come un esempio di discorso indiretto libero continuato. Il ragionamento in effetti si innesca a partire dall'affermazione («– Gratitudine a Dio nostro Signore, e basta»²⁵⁷) con cui il prete che accompagna gli scrutatori risponde al timido tentativo di Amerigo di impedire il voto di una paziente nel capitolo precedente; si notino poi la scelta dei deittici («qui» compare più volte a breve distanza); l'uso del «ci» attualizzante («a non starci attenti»); il ricorso alla prima persona plurale. Il fatto che in alcuni punti ci sia un'esplicita denuncia dell'immissione della voce o dei pensieri del personaggio, tuttavia, legittima l'ipotesi che questi rimangano, per quanto analoghi nella sostanza, isolabili rispetto a quelli del narratore. A questo proposito, è utile considerare per esempio come la «crisi religiosa» di Amerigo venga introdotta due volte nel testo, una di seguito all'altra: dapprima, è la voce narrante a ipotizzare che Amerigo stia attraversando una crisi religiosa, dopo aver descritto il suo stato d'animo; subito dopo, è lo stesso protagonista a commentare ironicamente: «“Ecco, uno esce un momento a fumare una sigaretta, – pensò, – e gli prende una crisi religiosa”»²⁵⁸. Come detto poco sopra, il ruolo del narratore dello *Scrutatore*, per quanto acquattato, non è affatto azzerato. Ciò significa che il dubbio e la perplessità che governano l'opera non dipendono esclusivamente dall'assunzione del punto di vista del personaggio, procedimento che pure va riconosciuto come costante del testo, ma sono propri anche della voce narrante. Il dato è di per sé notevole perché l'impossibilità di stabilire chiaramente a chi siano da imputare alcune dichiarazioni o domande, laddove non ci sia un'indicazione

257 GS, p. 39.

258 GS, p. 42.

testuale esplicita, ne amplifica il valore e la portata e fa sì che, non essendo strettamente limitate al personaggio, abbiano un impatto decisamente maggiore sul lettore, al di là della sua propensione o meno a empatizzare con Amerigo. Per esempio, le espressioni alla prima persona plurale finiscono per coinvolgere più da vicino chi legge («cos'abbiamo noi più di loro?»; «(nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, “Cottolengo”»)), a differenza di quanto accadrebbe se fosse chiaro che il «noi» è pronunciato inequivocabilmente dal protagonista e dunque rimane del tutto interno all'universo narrativo. L'effetto agisce in maniera ancora più decisiva se si accetta l'ipotesi che la voce narrante possa essere riferibile non tanto a una funzione testuale astratta bensì, anche se ovviamente in maniera mediata, all'autore storico. Già Milanini d'altronde riconosceva nel narratore una sorta di doppio più maturo del protagonista, e quindi una figura del tutto accostabile al Calvino che nel 1963 completa finalmente lo *Scrutatore* e riguarda all'esperienza passata con una nuova consapevolezza²⁵⁹: oltre l'evidente matrice autobiografica di Amerigo, a legittimare questa ipotesi sta anche l'effetto amplificante e attualizzante dato dalla solidarietà tra protagonista e voce narrante (che è tanto più significativo se le due istanze si riconoscono come distinte e dotate di una fisionomia autonoma).

2.7.3 Ambivalenza e principio binario: la paralisi dello *Scrutatore*

Attraverso l'adesione pressoché costante alla prospettiva del comunista Amerigo Ormea, «che si vedeva – un po' ironicamente un po' sul serio – nella parte d'un ultimo anonimo erede del razionalismo settecentesco»²⁶⁰ e che si presenta «sempre pronto a comporre gli estremi»²⁶¹, Calvino costruisce lo *Scrutatore* come un esercizio di applicazione estesa delle leggi della dialettica; risultato di questo esercizio, tuttavia, non sarà affatto uno scatto di comprensione, bensì la constatazione della non spendibilità, almeno non in assoluto, di quell'apparato interpretativo.

A reggere il testo, più che un principio triadico di composizione degli opposti, è un principio binario e simmetrico, che agisce su contenuto e forma del discorso narrativo. Dietro la prima impressione di caos che si ha dalla lettura, infatti, nell'opera può essere

259 Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 81.

260 GS, p. 9.

261 GS, p. 35.

rintracciato un serrato sistema di coppie oppositive, sia all'interno del sistema dei personaggi o nell'insieme degli elementi concretamente presenti nell'universo narrativo, sia sul piano dell'organizzazione del discorso. L'effetto finale di perplessità e di disordine allora non deriva dall'assenza di un principio strutturante, ma proprio dal continuo fallimento del meccanismo dialettico – che si lascia dietro un'opposizione irrisolta, come tra forze equivalenti giunte a un punto di equilibrio inscalfibile²⁶² – e insieme dal tentativo di riapplicarlo ogni volta, da cui consegue l'accumulazione di nuove contraddizioni²⁶³.

È difficile imputare al caso il fatto che il numero due ricorra insistentemente nel testo, anche laddove non sia determinato per natura. Se la presenza del numero non è naturalmente rilevante rispetto a gambe o moncherini²⁶⁴, appare invece significativo che venga utilizzato per indicare una numerosa serie di gesti e atteggiamenti: due sono le chiamate di Lia che vengono riferite ad Amerigo dalla donna di servizio, due i desideri dello scrutatore durante la sua pausa pranzo (una doccia e un libro); due i minuti necessari secondo Lia per esprimere la propria preferenza alle elezioni; due le file di letti nel reparto visitato dal seggio distaccato (e qui rendono il carattere asettico e simmetrico del mondo ospedaliero)²⁶⁵. Ancora, in casi anche più significativi poiché il doppio si accompagna esplicitamente con la notazione del carattere antinomico degli elementi della coppia: Amerigo è animato da due principi («non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire»); nel tentativo di definire il significato di dirsi «comunista», ottimismo e pessimismo si rivelano nel corso del discorso «se non la stessa cosa, le due facce della stessa foglia di carciofo»; i vecchietti che spiccano tra i primi votanti che si presentano al seggio sono «ricoverati, o artigiani al servizio dell'istituto, o le

262 «Quand j'ai déclaré une idée, un principe, je pense toujours: et si le contraire était vrai? Et je me pose toujours des objections pour voir si ce que je viens de dire tient encore. Et parfois j'arrive, non pas à une synthèse, mais à voir qu'un raisonnement et le raisonnement opposé ont un point commun» (da un'intervista a Marianne Alphant; cito da D. Scarpa, *Il fotografo, il cavaliere e il disegnatore. Italo Calvino nel 1964*, «Belfagor», 48, 1993, pp. 519-532, p. 520).

263 Già Asor Rosa individua nella trama di contraddizioni irrisolte che si susseguono nel testo uno dei principi fondanti dello *Scrutatore* (cfr. A. Asor Rosa, *Il carciofo della dialettica*, in Id. *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, pp. 31-40, in particolare pp. 32-35). Cfr. anche Baldini, *Il comunista*, cit., p. 81. La notazione trova un riscontro preciso nel testo. Sull'accumulazione di antitesi e sulla condizione di paralisi vissuta da Amerigo tanto nella sua attività di scrutatore letterale quanto nel senso di osservatore di sé e della realtà che lo circonda cfr. V. Gigliotti, *Italo Calvino «scrutatore» dell'aporia di una giustizia giusta*, «Lettere italiane», vol. 71, n. 2 (2019), pp. 316-345.

264 GS, pp. 18, 76.

265 Cfr. rispettivamente GS, pp. 48, 51, e 60.

due cose insieme»²⁶⁶. L'insistenza sulla creazione di coppie (di elementi, di gesti, ma anche di caratteristiche) è certo un elemento minuto, ma si rivela spia di un principio compositivo dell'opera, fondamentale sia a livello strutturale sia perché compendia il nucleo di significato più profondo dello *Scrutatore*, ossia la problematizzazione delle leggi della dialettica e l'*impasse*, apparentemente irrisolvibile, della politica davanti a certe manifestazioni della natura.

La prima, e la più evidente, opposizione vede contrapposti il mondo esterno, innanzitutto Torino, e l'istituto del «Cottolengo», definito fin dal primo capitolo come un mondo altro rispetto alla città. A sfilare nella sezione elettorale è infatti «un'Italia nascosta [...], il rovescio di quella che si sfoggia al sole, che cammina le strade e che pretende e che produce e che consuma, [...] il segreto delle famiglie e dei paesi, [...] il Piemonte disperato che sempre stringe dappresso il Piemonte efficiente e rigoroso»²⁶⁷. Torino, città che contiene a sua volta una doppia anima, essendo tradizionalmente simbolo da un lato di raffinatezza e decoro e dall'altro di operosità, produttività e disciplina, trova un suo preciso ribaltamento nell'istituto, che contraddice entrambi questi aspetti; l'orgoglio e la rivendicazione del progresso si scontrano con un mondo «nascosto», di cui tutti sono a conoscenza ma che collettivamente si sceglie di mantenere segreto. L'opposizione tra le due città riassume e sintetizza in sé una serie di altre coppie oppositive: ordine-caos, Storia-Natura, bellezza-deformità (va considerato in questo senso il confronto implicito tra i corpi menomati che popolano l'istituto e quelli funzionali e proporzionati che abitano il mondo 'di fuori', di cui le forme della bella Lia rappresentano l'epitome). Anche il seggio incaricato di gestire le elezioni al «Cottolengo» pare rispondere a questo principio compositivo, spaccato com'è tra «due razze»: da un lato «i credenti nell'ordine divino, nell'autorità che non proviene da questa terra», dall'altro «i compagni suoi, ben coscienti dell'inganno borghese di tutta la baracca»²⁶⁸; una opposizione particolarmente forte che spicca nella composizione del seggio è tra la scrutatrice socialista, in arancione, e quella

266 Cfr. rispettivamente GS, pp. 6, 10, e 18.

267 GS, p. 20. Sul «Cottolengo» come luogo-margine cfr. I. Pugliese, *Ai margini del mondo: il "Cottolengo" di Italo Calvino*, «Critica letteraria», a. XXXVIII, fasc. III, n. 148 (2010), pp. 509-533; B. Weiss, *Cottolengo: Calvino's Living Hell. The Speculating Intellectual at the Crossroads*, «Italian Culture», vol. 10,1 (1992), pp. 145-158.

268 GS, p. 20.

democristiana, in blusa bianca. A due razze diverse, poi, sembrano appartenere il razionalissimo Amerigo e la «prelogica» Lia.

Un passaggio rivelatore, che tematizza e riflette esplicitamente sulla costruzione di coppie oppositive, si ha nel X capitolo, in cui si racconta la visita dell'onorevole democristiano al «Cottolengo». Mentre Amerigo guarda da una finestra verso il cortile in cui il parlamentare attende la macchina per lasciare l'istituto, si accorge che la stessa scena è osservata da un paziente: un nano. Con il pensiero, Amerigo vaglia tutte le alleanze possibili tra sé e gli altri due personaggi²⁶⁹; il gioco di alleanze segue una base binaria e dà origine a un'ulteriore coppia, questa oppositiva, tra i due personaggi che di volta in volta si immaginano alleati, e quindi coesi verso un polo, e il terzo, all'estremo opposto. Oltre a dare un ottimo esempio del cerebralismo di Amerigo, l'episodio del X capitolo aiuta a comprendere meglio il funzionamento del principio binario su cui si fonda lo *Scrutatore*, vale a dire il fatto che, come si anticipava, questo principio regge non solo elementi dell'universo narrativo, bensì è evidente anche a livello della conduzione del discorso. In secondo luogo, il passaggio del X capitolo dimostra bene come il binarismo dello *Scrutatore* non si manifesti solo sotto forma di coppie oppositive, in cui un elemento rappresenta il rovescio dell'altro, ma prenda sovente le forme dell'ambivalenza, e cioè si dia tra caratteristiche e interpretazioni ancora una volta oppositive, e quindi teoricamente incompatibili, associate al medesimo luogo, oggetto o persona. Tutte e tre le combinazioni vagliate da Amerigo nel capitolo X, per esempio, sembrano ugualmente fondate, nessuna annulla o rende meno valida le altre.

In effetti, fin dall'inizio dell'opera, oltre che in aperta opposizione a Torino, il «Cottolengo» si presenta come un epicentro di ambivalenze²⁷⁰. Tra i cittadini, l'istituto

269 «“Io e l'onorevole siamo da una parte, e il nano dall'altra”, e se ne sentì rassicurato»; «Amerigo adesso si sentiva tutto dalla parte del nano, s'identificava con quello che il “Cottolengo” testimoniava contro l'onorevole, contro l'intruso, il solo vero nemico infiltratosi là dentro»; «Ecco, adesso il nano e l'onorevole confermavano d'essere dalla stessa parte, e Amerigo adesso non poteva starci, era fuori...» (GS, pp. 46-47).

270 La popolazione che abita l'istituto è «anche (ma non solo) la campagna povera col suo sangue avvilito, i suoi connubi incestuosi [...], era anche (ma non solo) la fine delle razze quando nel plasma si tirano le somme di tutti i mali dimenticati d'ignoti predecessori [...], era il rischio d'uno sbaglio che la materia di cui è fatta la specie umana corre ogni volta che si riproduce» (GS, pp. 20-21). In questo caso non si possono distinguere delle coppie oppositive, ma la ripetizione dell'espressione «ma non solo», che ricorre quattro volte nel giro di poche righe, ribadisce il carattere ambivalente del «Cottolengo». L'accumulazione dà il senso dell'esplosione, quasi inarrestabile, della definizione e di ciò che

suscita rispetto «anche nei più distanti da ogni idea religiosa» ma «nello stesso tempo» aveva assunto un «posto tutt'affatto diverso», divenendo in tempo di elezioni un «sinonimo di truffa, di broglio, di prevaricazione»; «Sommava dunque, il nome “Cottolengo”, un'immagine di sventura a un'immagine ridicola [...], e insieme di provvidenza benefica, e insieme di potenza organizzativa, e adesso poi, con lo sfruttamento elettorale, d'oscurantismo, medioevo, malafede...»²⁷¹ In modo più determinante rispetto al significato complessivo dell'opera, poi, l'ambivalenza del «Cottolengo» si manifesta in relazione alla questione, centrale nello *Scrutatore*, dell'inutilità del fare: «Della inutilità del fare, il “Cottolengo” era la prova e insieme la smentita. [...] La vanità del tutto e l'importanza d'ogni cosa fatta da ognuno erano contenute tra le mure dello stesso cortile»²⁷².

La natura della Piccola Casa della Divina Provvidenza appare da subito più complessa e produttiva di quanto non vorrebbe lo stereotipo, con il risultato che l'istituto risulta irriducibile a mero rovescio di una realtà 'normale' e acquisisce progressivamente la dignità di mondo autonomo, per certi versi parallelo al mondo esterno, ma non esistente solo in quanto sua deformazione. Specularmente, nel corso dell'opera cade anche la maschera di ordine ed efficienza della realtà esterna all'istituto: la stessa ambivalenza che lo caratterizza si ritrova anche al di fuori di esso. Non rispondono infatti a un principio di ordine o di ragione le elezioni in corso, per le quali entra in vigore la cosiddetta «legge-truffa»; non soddisfano un criterio di efficienza i ragionamenti, razionali ma inconcludenti, di Amerigo, così come la sua incapacità di chiarire anche a sé stesso le ragioni della sua fede politica, o la natura instabile e contraddittoria della relazione con Lia.

Se non si può negare che il confronto con la realtà dell'istituto costituisca l'elemento più determinante per la crisi conoscitiva e ideologica del protagonista, a ben guardare molti scricchiolii si avvertono anche rispetto a questioni non prettamente legate alla sua esperienza di scrutatore, tanto sul piano politico quanto su quello privato e personale. Le

rappresentano gli abitanti dell'istituto; si può comunque individuare una ratio ordinata dell'argomentazione: le condizioni dei pazienti sono messa in relazione a dati e circostanze che si allargano come per centri concentrici, in modo ordinato (a controbilanciare lo strapotere del caos su cui si chiude il ragionamento). I mali dei pazienti sono dapprima collegati a questioni socio-economiche (la campagna povera), poi a questioni biologiche (per cui la malattia trova spiegazione scientifica nella trasmissione di geni non sani), e, infine, semplicemente al caso, ossia alla percentuale di rischio, variabile ma sempre presente, connaturata alla procreazione.

271 GS, pp. 7 e 9.

272 GS, pp. 42-43.

tensioni contrastanti che vivono in Amerigo esplodono evidentemente nei passaggi dedicati alla sua relazione con Lia. La natura «prelogica» della donna sembra informare le conversazioni tra i due, che non seguono un filo razionale, e lo stato d'animo di Amerigo. Alla notizia della gravidanza, per esempio, il protagonista è avvinto allo stesso tempo da una forte ira e avversione per la donna²⁷³, e dal «rimorso d'essere così egoista» da preoccuparsi per la propria situazione, più che di quella – oggettivamente più scomoda – di lei. Una circostanza analoga si ha nell'ultima conversazione telefonica con l'amante: tentando di telefonarle e trovando sempre la linea occupata Amerigo avverte «insieme contrarietà e sollievo»²⁷⁴. Quando finalmente riesce a mettersi in contatto con la donna, poi, il protagonista si presenta inizialmente animato da una profonda commozione e, solo pochi istanti dopo, appare invece «pieno d'irritazione e furia». È esemplificativo il passaggio in cui Amerigo scopre l'intenzione di Lia di fare un viaggio a Liverpool: nel giro di poche righe appare «allarmato [...] ma anche rassicurato [...], e anche disorientato [...], e anche rassicurato»²⁷⁵, dove la stratificazione di stati d'animo contraddittori è data dalla ripetizione battente dell'avverbio «anche»²⁷⁶. La relazione con Lia, insieme alle dinamiche psicologiche e agli eventi correlati, sfuggono a una sistemazione razionale in modo sostanzialmente analogo alle forme di vita incontrate nell'istituto, e rivelano come il caotico e l'irrazionale permeino anche il mondo al di fuori delle mura del «Cottolengo»; se ne deduce che la vicenda amorosa dello *Scrutatore* non è affatto eccentrica rispetto al nucleo di significato dell'opera.

La rete di contraddizioni non si manifesta solo sulla sfera emotiva e relazionale di Amerigo. Non meno ambivalente si presenta infatti la sua fede politica, che il protagonista tenta, senza successo, di fondare su basi razionali. Di nuovo, il dubbio e l'ambivalenza che emergono e informano i ragionamenti di Ormea sono svincolati dalla visita al «Cottolengo»

273 GS, p. 56.

274 GS, p. 72.

275 GS, p. 73.

276 Si noti in particolare la combinazione «ma anche», che somma valore aggiuntivo e valore avversativo. Nel testo sono numerose le espressioni che tematizzano o veicolano contraddittorietà e ambivalenza: cfr. le molte occorrenze del termine «contrasto» (pp. 7, 13, 25, 71), ma anche «rovescio» (p. 20) o «opposto» (p. 10); frequentissima la locuzione «nello stesso tempo», usata sempre in senso figurato (pp. 7, 10, 38, 53, 56, 73); significativa anche la folta presenza di segnali discorsivi attenuativi e dubitativi (spicca il «forse»), o di avversativi che smentiscono ogni (rara) dichiarazione dotata di un qualche grado di certezza («Avevo deciso di non dirti ancora niente e invece te lo dico»; «Amerigo in questi casi avrebbe voluto restar calmo [...]. Invece perdeva subito la testa», pp. 55-56).

(nel testo precedono l'ingresso): ennesimo segno che l'istituto non è che la manifestazione più estrema di una serie di contraddizioni insite nell'universo narrativo in maniera trasversale (e in virtù della precisione referenziale del testo e alla matrice autoriale della voce narrante anche nella realtà extra-letteraria). Già l'anima del partito viene descritta come scissa («il partito comunista s'era assunto, tra i molti altri compiti, anche quello d'un ideale, mai esistito, partito liberale. E così il petto d'un singolo comunista poteva albergare due persone insieme: un rivoluzionario intransigente e un liberale olimpico»²⁷⁷); altrettanto diviso appare Amerigo, sulla cui adesione al Pci si ragiona nel lunghissimo periodo che chiude il secondo capitolo.

«Anche nel suo dirsi “comunista” [...] non si distingueva fin dove arrivasse un dovere tramandato di generazione in generazione [...] e fin dove lo sbocco in un'altra storia, [...] l'avanzata del proletariato socialista»: questa la prima opposizione individuata e non risolta. Dopo una specificazione del secondo polo, che chiarisce la specifica declinazione di quell'avanzata con cui entra in contatto Amerigo («o meglio la più recente [...] incarnazione di quella lotta di classe»²⁷⁸), il ragionamento sembra ricominciare dal punto di partenza, aprendo però a una nuova coppia oppositiva: «All'interno di quella partecipazione al comunismo, era una sfumatura di riserva sulle questioni generali, che spingeva Amerigo a scegliere i compiti di partito più limitati e modesti come riconoscendo in essi i più sicuramente utili, e anche in questi andando sempre preparato al peggio, cercando di serbarsi sereno pure nel suo [...] pessimismo». Dunque da un lato Amerigo è animato dalla speranza di ottenere qualche risultato, pur scegliendo per sé i compiti più contenuti, dall'altro vive un pessimismo di fondo rispetto alla loro utilità e alla sua capacità di assolverli. Come secondo un andamento circolare, si ritorna però immediatamente all'ottimismo, «l'ottimismo senza il quale non sarebbe stato comunista» e che per un attimo sembra soppiantare il pessimismo di cui sopra (che sta «sempre in linea subordinata a un ottimismo altrettanto e più forte»): l'impressione di essere giunti a una sintesi, ovvero a una riaffermazione più matura e convinta attraverso il superamento dell'antitesi, però, dura

²⁷⁷ GS, p. 29.

²⁷⁸ Va notato come si apra qui un'ulteriore opposizione che complica ulteriormente il discorso: nella più recente declinazione del comunismo «molte regole parevano fissate e imperscrutabili e oscure ma molte si aveva il senso di partecipare a stabilirle».

appena un attimo. Subito infatti si immette nel ragionamento un nuovo polo antitetico, che agisce «nello stesso tempo, al suo opposto» rispetto all'ottimismo, ossia «il vecchio scetticismo italiano, il senso del relativo, la facoltà d'adattamento e attesa». Il ragionamento di Amerigo segue uno schema tutto sommato regolare, organizzato ancora una volta su base binaria: senso del dovere-genuina partecipazione alla missione socialista; ottimismo-pessimismo; ottimismo-scetticismo sono le coppie oppositive fondamentali che reggono la cervellotica argomentazione del protagonista, inserita sulla pagina dalla voce narrante attraverso il ricorso all'indiretto libero. È la frenetica accumulazione di queste coppie oppositive mai risolte, che danno luogo a una serie di specificazioni e riformulazioni, a determinare l'impressione di caos che accompagna la lettura; la sintassi si presenta esplosa e patologicamente generativa non per un intento espressionistico, ma precisamente per l'exasperazione dello strenuo tentativo di inquadrare la realtà secondo le leggi della dialettica²⁷⁹.

L'impossibilità di chiudere un ragionamento e di giungere a una sintesi è dunque denunciata sia dall'emersione del principio binario oppositivo, che rimpiazza quello triadico, sia dall'effetto caotico finale che risulta dalla pagina. Va notato che questa combinazione non agisce solo su singoli passaggi, ma anche a livello più generale, per come sono costruiti i brevi capitoli dell'opera; ciascuno è dedicato a un nucleo concettuale²⁸⁰, osservato da più angolazioni senza che si giunga mai a un giudizio definitivo

279 Asor Rosa parla di una «impossibilità di far funzionare in assoluto la dialettica marxiana come strumento d'interpretazione e spiegazione del reale» (A. Asor Rosa, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale di Firenze, Palazzo Medici - Riccardi, 26-28 febbraio '87*, a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988, pp. 261-276, a p. 267); cfr anche. L. De Federicis, *Italo Calvino e La giornata d'uno scrutatore*, Loescher, Torino 1989, p. 68 e sgg.; U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 193-194; Baldini, *Il comunista*, cit., p. 81. Il fallimento e l'inceppo della dialettica sono esplicitamente tematizzati: «Però, qualcosa in lui faceva resistenza. Cioè: non in lui, nel suo modo di pensare, ma lì intorno, proprio nelle stesse cose e persone del "Cottolengo"» (GS, p. 42). Nel tentativo di elaborare l'esperienza vissuta durante la mattina, ma poi anche la notizia della gravidanza di Lia, che lo getta nella medesima confusione, «il comunista Amerigo Ormea cercò in Marx»; la lettura, tuttavia, non riesce a placare i suoi dubbi. «Come poteva tornare alle letture ormai, alle riflessioni universali? Anche i libri aperti davanti a lui gli erano nemici: la Bibbia con tutto quel problema del perpetuare tra carestie e deserti le generazioni di una specie umana che vuol salvare ogni goccia del suo seme, incerta ancora sulla propria sopravvivenza; e Marx, anche lui che non vuol freni alla seminazione umana, persuaso dell'infinita ricchezza della terra, anche lui: allez, tutto irrorante fecondità; giù! evviva! allegri! Ve li raccomando tutti e due!» (GS, pp. 49 e 58).

280 Cfr. De Federicis, *Italo Calvino e La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 12.

o a un qualsiasi tipo di certezza. Non a caso, Domenico Scarpa definisce lo *Scrutatore* come il «libro dell'autolesionismo della ragione»²⁸¹.

La trasversalità e la predominanza del principio binario individuato nel testo costituiscono il corrispettivo stilistico della paralisi in cui si ritrova il protagonista, che emerge con particolare veemenza di fronte alla realtà del «Cottolengo» ma che di fatto riguarda anche il mondo 'di fuori', come dimostrano emblematicamente la conclusione del secondo capitolo, precedente l'ingresso all'istituto, e la conversazione con Lia durante la pausa pranzo, durante la quale Amerigo si trova a casa propria. La Piccola Casa della Divina Provvidenza, mondo simmetrico in cui cade il principio di non contraddizione, funziona insomma come uno strumento di straniamento che getta nuova luce su ciò che lo circonda, di fatto non meno problematico né più facilmente inquadrabile in rigidi schemi razionali. L'espansione e il carattere quasi fagocitante del «Cottolengo» (si pensi a come l'istituto tenda a inglobare in sé il quartiere torinese in cui è collocato²⁸²) sembrano così avere un effetto anche sul piano della percezione e della comprensione della realtà in generale.

Quando Ormea tenta di ricondurre l'ambivalenza a un ordine razionale, sistema i dati della realtà in una griglia sì ordinata ma altrettanto inconcludente; il sistema di opposizioni, infatti, non sta tanto nelle cose, bensì nell'apparato conoscitivo con cui prova a interpretarle; il fatto che il ragionamento non sia produttivo e non riesca a procedere oltre la definizione di coppie oppostive, che finiscono così per accumularsi nel testo, è in sé prova del fallimento di quello schema. Detto altrimenti, l'operazione di sistemazione non porta a uno scatto conoscitivo, a una conquista di senso, bensì a una condizione di stallo. Sarà solo abbracciando l'alterità delle forme di vita del «Cottolengo» senza ridurle a una deformazione di quelle del mondo esterno e accettando la quota di imperscrutabilità e

281 Scarpa, *Il fotografo, il cavaliere e il disegnatore*, cit., p. 520. Debenedetti parla del romanzo moderno come di un'opera che «dà atto di alcuni comportamenti possibili in una situazione che poteva vederne nascere altri, e tutti diversi, eppure altrettanto probabili» (G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1976], con una presentazione di Eugenio Montale e testi introduttivi di Mario Andreose e Massimo Onofri, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 107); nello *Scrutatore* Calvino sembra invece fare un ulteriore passo in avanti, non rinunciando a nessuna delle possibili reazioni o chiavi di interpretazione del reale, riconosciute come egualmente valide, e rappresentandole tutte sulla pagina, nella loro ambivalenza.

282 Cfr. GS, p. 8.

ambivalenza connaturata alla realtà tutta che Amerigo potrà superare la paralisi che sperimenta nella prima parte dell'opera.

2.7.4 «Gli occhi siamo qui per tenerli aperti»: la formazione di Amerigo Ormea

Per tutta la prima parte dello *Scrutatore* Amerigo sembra bloccato in uno stato di paralisi. La condizione si riflette sull'intreccio e sulla forma del testo, che segue semplicemente la giornata del protagonista senza concentrarsi su un evento centrale preciso, e si manifesta nel carattere circolare e inconcludente dei suoi ragionamenti; la paralisi è però anche esplicitamente tematizzata e infatti Amerigo non riesce, almeno inizialmente, ad adempiere al suo compito di controllo delle elezioni in corso.

Nella prima parte del testo Amerigo non si oppone alle pressioni degli altri scrutatori, determinati a far valere il voto di tutti i pazienti del «Cottolengo», anche di coloro che chiaramente non sarebbero stati qualificati a votare. Il conflitto interno ai componenti del seggio si mostra per la prima volta in occasione del voto di una donna che esce dalla cabina elettorale mostrando la scheda aperta. Mentre la scrutatrice in arancione, socialista, si dimostra dura e inamovibile («– Voto nullo! Ha mostrato il voto!»), il presidente e un altro scrutatore democristiano si dimostrano decisamente più accondiscendenti: «– Se non c'è cattiva intenzione, disse uno scrutatore, uno smilzo, occhialuto, – si può chiudere un occhio...». La dichiarazione apre alla (non) presa di posizione di Amerigo, tutta mentale: «“Gli occhi siamo qui per tenerli aperti”, avrebbe potuto intervenire Amerigo, a quel punto, a sostegno della donna col golf arancione, ma sentiva desiderio, invece, di socchiuderli, gli occhi, come se quella processione di ricoverati emanasse un fluido ipnotico, lo facesse prigioniero d'un mondo diverso»²⁸³.

Il suo comportamento di fronte all'ennesimo broglio costa ad Amerigo un rimprovero da parte della scrutatrice socialista, l'«arancione»: «– Certo se a far rispettare la legalità in questo seggio ci sono io sola... – diceva l'arancione, volgendosi intorno con disappunto»²⁸⁴. La risposta di Amerigo traveste la sua inazione da radicalismo e rimanda le proteste al sollevamento di un fantomatico «caso generale». Tuttavia, il sesto capitolo, che inizia subito dopo e nel quale il focus ritorna sui ragionamenti di Amerigo, svela presto il vero

283 GS, pp. 23-24.

284 GS, p. 27.

stato mentale del protagonista, ancora una volta governato dal dubbio e dall'ambivalenza. Si può notare come nel passaggio agisca chiaramente quel principio di opposizioni e contraddizioni descritto nel paragrafo precedente, insieme origine e conseguenza dell'immobilità del personaggio.

Ancora una volta il ragionamento di Amerigo e il discorso narrativo seguono una logica binaria paralizzata. In un primo momento, l'incapacità di agire di fronte agli abusi elettorali è imputata alla volontà di mantenere un certo autocontrollo, in adesione alla «diffidenza tanto dall'entusiasmo, sinonimo d'ingenuità, quanto dall'astiosità faziosa, sinonimo d'insicurezza, debolezza»: un atteggiamento che ad Amerigo «serviva da corazza psicologica, per dominare gli ambienti estranei e ostili»²⁸⁵. Presto, tuttavia, in Amerigo sorge il dubbio che il suo comportamento sia invece sintomo di disillusione e indolenza: «Però, ripensandoci, questo suo desiderio d'aspettare, di non intervenire di puntare su “un caso” generale”, non erano dettati da un suo senso di inutilità, di rinuncia, in fondo di pigrizia? Amerigo si sentiva già troppo scoraggiato per sperare di prendere qualsiasi iniziativa»²⁸⁶. La prima opposizione si ha dunque tra la presunta volontà di mantenere un certo autocontrollo per garantirsi una pur limitata finestra d'azione e, all'altro opposto, un senso di sfiducia irrimediabile, nella consapevolezza che «non era con le limitate ragioni formali di cui disponeva uno scrutatore che la valanga poteva essere fermata»²⁸⁷. Come così spesso avviene nello *Scrutatore*, però, questo secondo polo dà origine a una seconda fase del ragionamento, nella quale è di nuovo possibile scorgere un contrasto tra due opposti. Da un lato, la sfiducia è considerata l'inevitabile esito di un atteggiamento radicale – Amerigo «con l'estremismo riusciva a giustificare l'abulia e l'accidia, metteva subito a posto la sua coscienza» –; dall'altro, il protagonista desidera prendere le distanze dall'intransigenza della scrutatrice socialista e si risolve per buttarsi (mentalmente, s'intende) «nella direzione d'un possibilismo tanto agile da permettergli di vedere con gli occhi stessi dell'avversario le cose che dianzi l'avevano sdegnato, per poi tornare a sperimentare con più freddezza le ragioni della sua critica e tentare un giudizio finalmente sereno»²⁸⁸.

285 GS, p. 28.

286 *Ibidem*.

287 *Ibidem*.

288 GS, p. 29.

Alla fine del ragionamento, insomma, non si è giunti a nessuna conclusione; al contrario, sembra di essere tornati al punto di partenza, ossia all'autocontrollo e al razionalismo su cui era iniziato il capitolo, ma addirittura anche al ritorno dell'aspirazione di giungere a un giudizio sereno attraverso un procedimento di attraversamento e composizione degli opposti (esattamente quel tipo di ragionamento di cui si è appena provata l'inapplicabilità). Che questo ritorno non vada affatto inteso come il raggiungimento di una sintesi, al netto del «possibilismo» da cui si sente all'improvviso colto Amerigo, è denunciato dal fatto che il ragionamento non ha alcun impatto sul piano dell'azione. Semmai, al contrario, le due pagine in cui il lettore segue i tentativi di Amerigo di spiegare e giustificare la sua inazione non fanno che metterla ulteriormente in evidenza e danno l'impressione che si tratti di una condizione irrisolvibile. Sotto questo aspetto, il personaggio di Ormea si configura come un parente prossimo dei due intellettuali della *Speculazione*, Bensi e Cerveteri, con i quali condivide l'incapacità di muoversi nella realtà concreta, o del protagonista della *Nuvola*, refrattario a qualsiasi forma di compromesso e perciò ostinatamente affezionato al grigiore della propria esistenza.

La questione del contrasto agli abusi elettorali è affrontata di nuovo esplicitamente nell'ottavo capitolo e, di nuovo, Amerigo dimostra una certa inettitudine verso il compito. Il caso in questione riguarda la capacità di un elettore, affetto da una cecità clinicamente certificata ma smentita dalle sue azioni, di votare o meno da solo. Amerigo cerca timidamente di intervenire (e comunque dopo la contestazione ben più animata da parte della scrutatrice in arancione): «Era il momento in cui interveniva Amerigo: – Si potrebbe provare se veramente la vista...»²⁸⁹. Anche in questo caso, di fronte alla resistenza del presidente e degli altri scrutatori, nulla può l'opposizione, pur registrata a verbale, di Amerigo e della scrutatrice socialista. Ancora una volta, il protagonista dello *Scrutatore* si conferma decisamente più attivo a livello del pensiero che sul piano pratico («Amerigo *mentalmente* ricostruì il loro pensiero, registrò la loro implicita calunnia, [...] se ne adontò e, nello stesso tempo, [...] la cancellò come se non fosse mai esistita, tutto nello spazio d'un secondo, [...] *ma* ciò che disse fu [...]»²⁹⁰).

289 GS, p. 37.

290 GS, pp. 38-39 Corsivi miei.

Bisogna fare un salto al tredicesimo capitolo per trovare un Amerigo dall'atteggiamento completamente diverso:

Amerigo vigilava; la malata doveva restar sola dietro il paravento; quella storia della vista o delle mani impedito non attaccava più; ormai di far fare la crocetta alla monaca non se ne parlava nemmeno; Amerigo era *inflexibile*; chi non riusciva a far da sé, pazienza, non votava.

Dal momento in cui s'era sentito meno estraneo a quegli infelici, anche il rigore della sua mansione politica gli era divenuto meno estraneo. Si sarebbe detto che in quella prima corsia la ragnatela delle contraddizioni oggettive che lo teneva avvilluppato in una specie di rassegnazione al peggio si fosse rotta, e adesso si sentiva *lucido*, come se ormai tutto gli fosse chiaro, e comprendesse cosa si doveva esigere dalla società e cosa invece non era dalla società che si poteva esigere, ma bisogna arrivarci di persona, se no niente (GS, p. 70, corsivi miei).

Il cambiamento, come indicato apertamente, va messo in relazione al mutato sentimento nei confronti dei pazienti del «Cottolengo». La chiave di volta del testo, e dell'atteggiamento di Amerigo, si ha nei capitoli precedenti, il XI e il XII. Nei capitoli si raccontano la pausa pranzo, durante la quale il protagonista apprende da Lia che potrebbe diventare padre, e la costituzione del seggio distaccato, la visita ai reparti dove sono accolti i pazienti più gravi e, soprattutto, la celebre visione del contadino in visita al figlio ricoverato al «Cottolengo». Quest'ultima scena acquista valore quasi epifanico e rinnova la percezione che Ormea ha del «Cottolengo»: «il pensiero che lo rodeva lì nella corsia era un altro, era ancora la presenza di quel contadino e di suo figlio, che gli indicavano un territorio per lui sconosciuto»²⁹¹. Come è stato riconosciuto in più occasioni dalla critica, la visione porta Amerigo a confrontarsi con la questione dell'amore (anagramma di Ormea); la scena ha però anche un effetto sull'atteggiamento di Amerigo nei confronti dei brogli elettorali e dunque, oltre che aprire al piano metafisico della *caritas*, agisce anche sulla questione più strettamente politica e pratica trattata nello *Scrutatore*. Per la prima volta, il protagonista accetta di guardare all'alterità rappresentata da quella relazione senza cercare

291 GS, p. 68. La descrizione della scena peraltro è decisamente più delicata rispetto a quelle di cui sono protagonisti altri pazienti del «Cottolengo»: il contadino e il figlio sono pacifici, stanno in silenzio, si muovono lentamente, il padre in visita è vestito a festa. La lentezza dei movimenti e la calma generale nella quale si svolge la muta interazione tra i due si contrappongono all'agitazione che regna nel reparto, ai movimenti scomposti e alle grida acute dei «ragazzi-pesce», inserite nel testo attraverso onomatopee.

di comprenderla razionalmente o di inquadrarla in schemi precostituiti, ed è proprio questa nuova consapevolezza a sbloccare la sua paralisi, come nessun tentativo di ragionamento dialettico era riuscito a fare. Mentre Amerigo è intento a osservare la scena, gli altri scrutatori procedono imperterriti con le operazioni di voto. Solo a questo punto, lo scrutatore sembra risvegliarsi, si solleva dal vortice dei propri pensieri e, finalmente, agisce: «Ma cosa hanno il coraggio di far votare? si domandò Amerigo, e solo allora si ricordò che toccava a lui impedirlo. [...] Amerigo, ora toccava a lui. Si strappò con sforzo dai suoi pensieri»²⁹². La ripetizione, a breve distanza, dell'espressione «toccava a lui» rimarca il risveglio di Amerigo, l'estemporanea presa di coscienza della sua responsabilità individuale. Si potrebbe dire che nel dodicesimo capitolo si rappresenti l'apertura degli occhi di Amerigo, sia in senso metaforico che in senso letterale: se nel quinto capitolo la tentazione del protagonista è di tenere chiusi gli occhi, il dodicesimo capitolo è quello più ricco di dati visivi²⁹³; a livello metaforico, l'apertura degli occhi consiste invece per il protagonista nel recupero di una certa capacità di agire autonomamente e con una certa decisione, in aderenza ai propri valori. Al mutato atteggiamento corrisponde a livello testuale una netta accelerazione e semplificazione del racconto. Il capitolo XII si chiude su una delle poche sentenze presenti nello *Scrutatore* («E penso: ecco, questo modo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo»²⁹⁴). L'intero pomeriggio è contenuto in quattro capitoli (contro i dieci nei quali si racconta la prima parte della giornata), nei quali non c'è più spazio per i ragionamenti cervellotici della prima parte dell'opera, ma solo per una contemplazione del mondo-«Cottolengo», di cui si inizia finalmente a cogliere la fisionomia autentica nella sua complessità. Diminuisce sensibilmente l'uso delle parentetiche (le quali, come indica con precisione Roberta Favia nella sua proposta di lettura dello *Scrutatore*, «non si trovano distribuite ugualmente in tutti i capitoli, ma presentano dei picchi di concentrazione nei luoghi testuali meno narrativi»²⁹⁵), quasi che la presa di coscienza di Amerigo, il suo

292 GS, p. 63.

293 Cfr. P. Russo, *L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino*, «Sinestesie», XVII (2019); *Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila. Temi e stili*, a cura di C. Tavella), pp. 421-430, in particolare pp. 426-427.

294 GS, p. 69.

295 R. Favia, *Il linguaggio del mondo senza parole: una proposta di lettura de La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*, «Critica letteraria», a. XXXVI, fasc. III, n. 140 (2008), pp. 557-579, a p. 564.

ri guadagnare un certo potere d'azione, producano parallelamente lo sblocco del meccanismo narrativo.

È sicuramente vero che è proprio la serena accettazione di quel «territorio sconosciuto», retto non da leggi razionali bensì da una carità disinteressata e che va oltre la logica, a provocare l'evoluzione del personaggio di Amerigo e a rendere possibile l'apertura utopica del finale, nella quale la critica riconosce il nucleo positivo dello *Scrutatore*. Tuttavia, il conforto offerto dall'immagine conclusiva si configura come molto limitato e non si può non tenere conto del fatto che, sul piano personale, il protagonista non è totalmente disposto a gettarsi senza remore nel nuovo ordine: pur con uno stato d'animo rinnovato, rifiuta la sfida (e i rischi e le responsabilità) della paternità. I risultati più positivi dello *Scrutatore* e la conferma della notazione di Calvino, secondo cui «lo scrutatore arriva alla fine della sua giornata in qualche modo diverso da com'era al mattino»²⁹⁶, si hanno piuttosto sul piano della storia e dell'azione concreta. La liberazione dalla gabbia della dialettica e il riconoscimento della necessità di valutare le cose «su una scala più vasta»²⁹⁷, secondo la quale le contraddizioni smettono di essere tali o comunque nella quale cessa l'urgenza (ingenua) di volerle risolvere a tutti i costi, hanno come primo e fondamentale risultato il cambiamento di atteggiamento di Amerigo rispetto ai brogli elettorali.

Se inizialmente il confronto con le forme di vita del «Cottolengo», nell'impossibilità di inquadrarle razionalmente, è causa della paralisi di Amerigo e gli offre un alibi per la sua incapacità di agire, la visione del contadino e del figlio, simbolo di un amore del tutto gratuito e disinteressato, porta il discorso su un territorio del tutto sconosciuto e permette al protagonista di individuare un'opposizione finalmente produttiva, quella tra «cosa si doveva esigere dalla società e cosa non era dalla società che si poteva esigere, ma bisognava arrivarci di persona»²⁹⁸. La definiamo opposizione produttiva perché garantisce uno scatto di maturazione in Amerigo. La distinzione tra un piano irrazionale – quello dell'amore (nel senso più ampio di *caritas*), nel quale «potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al “Cottolengo” del contadino al

296 Calvino, *Presentazione a La giornata d'uno scrutatore* (2016), cit., p. VII.

297 GS, p. 11.

298 GS, p. 70.

figlio»²⁹⁹ – e il piano della morale della storia – nel quale non solo è possibile ma doveroso (si noti il verbo «dovere») ritagliarsi uno spazio di azione – non è un’opposizione inerte, senza conseguenze. La circoscrizione del piano dell’amore, irriducibile in termini razionali, non dà luogo a un rivolgimento tutto interiore o alla dismissione della dimensione storico-sociale, secondo un meccanismo opposto a quello del capitolo IX, nel quale il «broglio metafisico» evocato dall’esperienza al «Cottolengo» aveva provocato in Amerigo il dubbio che qualsiasi tipo di azione politica perdesse di utilità e di consistenza (si pensi anche alla stretta separazione operata da Amerigo tra la propria attività politica e la relazione con Lia, ritenuti inconciliabili). Al contrario, è il passaggio che consente ad Amerigo di mettere meglio a fuoco quelle zone dove ancora si danno la ragione e l’azione eticamente orientata, e in ultima istanza che garantisce la salvaguardia di una prospettiva in senso lato politica (tanto all’interno del «Cottolengo» quanto nella realtà esterna all’istituto). Non a caso, la quota di positività del finale si ha in relazione all’ambito del lavoro: quello condiviso dalle donne nane che spingono insieme il carico di fascine, quello dell’umanità operaia ricordata dall’uomo senza mani dalla nascita, quello dell’homo faber che viene alla mente di Amerigo nell’ultimo capitolo.

A conti fatti, lo scrutatore è il protagonista più maturo tra quelli delle *Cronache*: è l’unico ad affrontare interrogativi filosofici ed esistenziali di così ampio respiro, ma soprattutto è il solo ad agire concretamente e ad attraversare un effettivo percorso di formazione, seppure per certi versi rimasta incompleta (si pensi ancora una volta alla sua posizione rispetto alla paternità). Sul piano del senso esistenziale, lo scatto di maturazione è alluso (riguarda il riconoscimento di quel fuoco segreto che agisce da vero motore di tutte le attività umane; il fuoco è «segreto» anche in quanto imperscrutabile, non definibile o comprensibile in termini logici), mentre a livello storico-sociale la maturazione di Amerigo è esplicitamente tematizzata nel testo, attraverso la concretizzazione di quei principi con i quali era stato presentato nel primo capitolo: «non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire». La sostanziale imperscrutabilità e il predominio assoluto del caso che si accettano in relazione a questioni etico-metafisiche (in altre parole l’irrisolvibilità di quel «broglio metafisico» che aveva portato alla rinuncia

299 GS, p. 72.

all'azione nel capitolo IX) non minano, ma al contrario delimitano uno spazio di azione e di ricerca di senso a livello storico-sociale (Ormea è anche l'unico dei protagonisti delle *Cronache* a rimanere iscritto al partito: un dato solo in parte attribuibile al fatto che la genesi dell'opera risalga al 1953), in aderenza ai valori che avevano animato la stagione del (neo)realismo e la partecipazione politica dello stesso Calvino negli anni Cinquanta, pur depurati da ogni pretesa di assolutezza e dogmatismo.

Conclusioni, a partire da *Calvino*

Nelle *Cronache* Calvino collauda soluzioni formali che si ritroveranno trasversalmente nei romanzi sperimentali degli anni Sessanta; d'altronde, quando elabora il progetto del ciclo a metà anni Cinquanta, l'autore sta già assumendo una posizione polemica precisamente verso una certa idea di romanzo realistico (quella propagandata dagli organi culturali del Pci e inseguita da Calvino con le sue cosiddette 'prove di romanzo') che sarà definitivamente accantonata con la svolta sperimentale del decennio successivo. La totalità e la tensione ideale che avrebbero dovuto animare il modello vengono ridimensionate su più livelli: attraverso la selezione di vicende mediocri e tutto sommato marginali; la sostanziale inconsistenza e inconcludenza della trama (evidente nei finali ma data dalla riproposizione di uno schema a raggiera che preclude le interazioni tra i personaggi e depotenzia ogni possibile sviluppo articolato dell'intreccio); la rinuncia a un principio uniformante – tanto in senso formale quanto ideologico – insita nella polifonia su cui si regge il testo, nel carattere ambivalente delle voci narranti, nella preferenza per personaggi dall'identità tutt'altro che solida¹.

Delle *Cronache*, lo *Scrutatore* è senz'altro il testo in cui queste soluzioni sono più marcate. Non a caso, si tratta di un'opera spesso interpretata come punto di svolta nella

1 Nemmeno la dimensione temporale costituisce un asse di regolarità della narrazione e anzi è gestita a fare da specchio all'opacità nel segno della quale procedono le vicende; la tendenziale linearità cronologica del discorso infatti non solo non è insistita, ma è svuotata di senso a livello esperienziale, in quanto non garantisce un carattere progressivo al racconto. Lo *Scrutatore* costituisce una parziale eccezione a questo meccanismo (si è già detto di come l'intera giornata di Amerigo possa essere letta nel suo complesso come un'esperienza diciamo epifanica e Ormea sia l'unico dei protagonisti a vivere un effettivo scatto di maturazione; coerentemente, l'avanzamento temporale della giornata è ben scandito e reso significativo), mentre il fenomeno è massimamente evidente nella *Speculazione* e nella *Nuvola*: nel romanzo di Quinto l'analessi che occupa i capitoli dal secondo all'ottavo complica la linearità cronologica del racconto; va poi notata una certa ambiguità nelle indicazioni temporali inserite nel testo, fatta eccezione per il riferimento alla morte di De Gasperi, che non a caso fa parte di quegli elementi che vengono espunti per la versione pubblicata nei *Racconti*; nella *Nuvola* la linearità cronologica è controbilanciata dall'assenza di elementi precisi per la localizzazione temporale delle vicende, ma soprattutto dal ricorso costante al tempo imperfetto e dalla combinazione con elementi stilistici che traducono la mancata maturazione del protagonista-narratore e di fatto minano le ricadute esperienziali teoricamente implicate dallo scorrere del tempo.

produzione calviniana, uno spartiacque tra un ‘primo’ e un ‘secondo’ Calvino². E in effetti, al centro della *Giornata* sta esplicitamente una riflessione sull’esperienza politica lasciata alle spalle (l’uscita del Pci, lo ricordiamo, si situa pressoché a metà tra la prima ideazione del romanzo, risalente al 1953, e la sua pubblicazione, dieci anni dopo). Il bilancio che ne risulta è tutt’altro che positivo: lo si evince dalla caratterizzazione del protagonista – il cui tratto principale è un razionalismo paralizzante – e dalla tematizzazione esplicita se non del fallimento almeno della constatazione della non assolutezza del suo apparato conoscitivo e ideologico. Emblematico in questo senso, nel capitolo XI, è l’episodio della lettura del brano di Marx: Amerigo consulta i *Manoscritti*, che però appaiono del tutto muti e privi di applicabilità di fronte alla complessità del reale (non solo del mondo-«Cottolengo»)³. È lo stesso andamento del discorso narrativo – retto, come si è messo in evidenza, da un principio binario – a testimoniare lo scacco in cui è inevitabile incorrere quando si guarda con fede assoluta a un certo apparato ideologico. Allo stesso tempo, però, lo *Scrutatore* si configura come il testo più propositivo del ciclo: nella seconda parte della giornata, Amerigo riesce finalmente a scuotersi e ad agire, per quanto nella coscienza della limitatezza della propria azione (ma il fatto che il premio di maggioranza garantito dalla ‘legge truffa’ non sia stato raggiunto per uno scarto di appena qualche migliaio di voti suggerisce di rivalutare la rilevanza delle azioni dei singoli e segnatamente del risveglio del protagonista). Si tratta, tra l’altro, di un’azione che pertiene esplicitamente alla sfera collettiva e politica (diverso è invece il comportamento di Amerigo sul piano personale, segnato dal rifiuto deciso dell’impegno della paternità)⁴. Come Calvino trova finalmente una personale via di accesso al romanzo realistico quando decide non solo di accogliere ma anzi di investire sulla parzialità piuttosto che sulla totalità della narrazione, così Amerigo

2 Cfr. per esempio Serra, *Calvino*, cit., p. 147: «*La giornata d’uno scrutatore* aveva il compito davvero non facile di chiudere una stagione [...]. Ultima e più ambiziosa opera realista, nata in seno a quella famiglia dei romanzi-racconti geneticamente adattatasi a rimediare alla mancanza del grande romanzo a venire, che non era mai venuto, guardava più indietro che in avanti, recando un mancato molto calviniano: quello di metterci una pietra sopra».

3 Non a caso nel brano è evidente una certa carica ironica: si pensi all’accostamento Marx-Bibbia, che sottolinea l’atteggiamento di fede quasi religiosa con cui Amerigo si avvicina ai *Manoscritti*, ma anche a come la voce narrante introduce la lettura: «Tanto per tenersi a quei testi che appena a sfogliarli trovi sempre qualcosa che ti prende, il comunista Amerigo Ormea cercò in Marx» (GS, p. 49).

4 Analogamente, la positività dell’immagine finale è data dall’osservazione del «Cottolengo» in termini di *polis* (cfr. Barenghi, *Calvino*, cit., p. 62), perché vi si riscontrano dinamiche di collaborazione sociale fondate sul lavoro. Lo stesso avviene d’altronde nel finale della *Nuvola*.

riesce finalmente ad agire quando rinuncia a uno schema totalizzante entro il quale le convinzioni sono assolute e le mosse predefinite; in questo senso, il compromesso raggiunto da Ormea ricorda l'approccio di Masera rispetto alla speculazione edilizia, ideologicamente orientato ma a un tempo ragionevole e pragmatico. Per riprendere le parole di Milanini, «solo a patto di riconoscere, in via preliminare, quanto siano limitati gli orizzonti di chi vive nel labirintico mondo contemporaneo, il realismo letterario poteva rimanere fedele all'istanza rivoluzionaria della marxiana critica delle ideologie»⁵. Si può dunque parlare di una continuità ideologica rispetto agli anni a cui risalgono le 'prove di romanzo' nella misura in cui resiste una tensione alla rappresentazione e la letteratura continua a essere considerata come una forma di conoscenza o almeno di esplorazione della realtà extra-letteraria; le forme con cui quell'obiettivo viene perseguito tuttavia sono radicalmente diverse nelle *Cronache*, e a cambiare è innanzitutto la natura del lavoro sulla dimensione formale, che non si aspira a rendere trasparente ma di cui si valorizza il carattere a un tempo obliquo (poiché inevitabilmente mediato e indiretto, dunque separato dal 'mondo non scritto') e significante (in grado di rendere il carattere contraddittorio e la complessità del reale). Proprio la forza stilizzante che si imprime sui testi, insomma, consente di restituire l'opacità, anche morale, delle situazioni descritte, e allo stesso tempo permette di definire uno spazio in cui una forma di denuncia (pur indiretta ed eccentrica rispetto a schemi formali e ideologici predefiniti) è ancora possibile.

Sebbene le *Cronache* si mantengano complessivamente fedeli alla tipica leggibilità calviniana – la forza comunicativa dei testi è garantita dall'assenza di picchi espressionistici e dall'adozione di una lingua media e colloquiale⁶ –, l'analisi stilistica dei testi ha rivelato

5 Milanini, *Il realismo speculativo*, cit., p. 70.

6 In questo senso, la prosa di Calvino può essere ricondotta allo «stile semplice» oggetto di un fondamentale saggio di Enrico Testa (E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997; per Calvino cfr. le pp. 237-244 e 284-291). Sulla lingua di Calvino cfr. almeno V. Coletti, *L'italiano di Italo Calvino*, «Nuova corrente», XXXIV (1987), pp. 283-296; Id., *Calvino e l'italiano «concreto» e «preciso»*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*. Atti del Convegno internazionale di Sanremo, 28-29 novembre 1986, a cura di G. Bertone, Marietti, Genova 1988, pp. 36-43; Id., *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino 1993, pp. 352-354 e 367-371; L. Matt, *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 79-82; P. V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 227-291; N. Scaffai, *Calvino e la «nuova questione della lingua»*, in Id., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2007, pp. 221-235; P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 93-118. Gli studi sulla lingua di Calvino evidenziano come la predilezione per una

un carattere decisamente sperimentale del discorso narrativo delle opere della trilogia, riscontrabile sul piano delle strutture narrative e specialmente a livello della gestione dell'istanza ideologica ancora chiaramente individuabile nei testi⁷. Ne consegue pertanto la necessità di problematizzare la riconducibilità delle *Cronache* alla stagione (neo)realistica (a cui in maniera più o meno diretta vengono tendenzialmente ascritte dalla critica e nella quale sono invece pienamente inquadrabili, per esempio, *I giovani del Po*)⁸. Del resto è lo stesso Calvino a definire, nel quinto numero del «Menabò», una doppia linea polemica con la cultura neocapitalistica da un lato e con quella socialista dall'altro. In questo senso le *Cronache* appaiono decisamente più vicine allo sperimentalismo romanzesco che fiorirà più evidentemente negli anni Sessanta (appaiono allora tanto più significative la pubblicazione dello *Scrutatore* e la ripubblicazione in volume della *Speculazione* nel 1963, un anno caldo della storia letteraria italiana, che detiene un valore simbolico evidente, a partire dalla fondazione della Neoavanguardia).

Contestualmente, l'analisi testuale suggerisce perlomeno di ridimensionare la profondità della spaccatura tra una prima e una seconda fase della produzione calviniana (a meno di non volersi basare esclusivamente sul dato contenutistico; ma in questo senso già gli *Antenati* fanno problema): una divisione che rischia di adombrare gli elementi di continuità in momenti diversi dell'opera dell'autore, all'insegna di uno schematismo eccessivamente semplificante e di un'interpretazione deterministica della parabola autoriale. Il rischio è quello di trascurare tanto la preoccupazione alla rappresentazione che agisce ancora nelle opere del cosiddetto 'secondo Calvino', quanto la tensione sperimentale e problematizzante delle opere del 'primo'. Lo *Scrutatore* è poi la cartina al tornasole per

lingua tendenzialmente media, caratterizzata da «un'oscillazione pendolare che si svolge tra i due poli costituiti da forme che sono colloquiali senza essere anti-grammaticali e da forme che sono letterarie senza essere preziosistiche» (Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 242), conviva con una spiccata aspirazione alla precisione.

- 7 In questa direzione si muove già lo studio di Guido Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1995. A dare prova della proficuità di un'analisi stilistica che metta in relazione il testo con fattori extra-testuali quali il posizionamento ideologico o più in generale la postura autoriale assunta da Calvino sta il volume di Bozzola, De Caprio, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, cit.
- 8 Cfr. già le considerazioni di Luperini (R. Luperini, *Il Novecento*, 2 voll., Loescher, Torino 1981, vol. II, pp. 762-763) e Mengaldo (che però limita il discorso allo *Scrutatore*; cfr. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, cit., p. 239: «GS, che anche rispetto ai precedenti racconti lunghi "urbani" si struttura apertamente come romanzo-réportage e romanzo-saggio, è l'opera in cui il tema "neorealistico" è per la prima volta visitato in modi non neorealistici, in una sorta di liquidazione interna della tendenza»).

misurare l'insufficienza della bipartizione a cui si è accennato: come si è detto, dal punto di vista formale, infatti, il racconto della giornata di Amerigo Ormea si configura certo come il testo delle *Cronache* in cui la forma-romanzo viene sottoposta alla maggiore pressione decostruttiva, ma allo stesso tempo si presenta come quello più propositivo: un paradosso rispetto al movimento disegnato dalla vulgata critica che vorrebbe un Calvino progressivamente più distaccato e disilluso e via via più intento alla costruzione di algide simmetrie (di cui, però, a loro volta, si trovano già delle tracce nelle *Cronache*, per esempio per la rilevanza sul discorso dello schema a raggiera).

Se rispetto alla trilogia calviniana uno studio più approfondito dei testi suggerisce quanto meno di ricalibrare la collocazione delle *Cronache* e del loro realismo stilizzato all'interno del panorama e della storia letteraria, i casi di Consolo e Sanguineti conducono a un risultato per così dire speculare, poiché portano a rivalutare la resistenza di un principio realistico e polemico rispetto al contesto extra-letterario anche in romanzi dalla vocazione apertamente sperimentale (resistenza data per pacifica in Calvino per il suo posizionamento politico e il tradizionale accostamento della sua prima produzione all'ampia stagione del neorealismo). Come si è cercato di dimostrare, il sistema testuale del *Capriccio* può essere interpretato più compiutamente se si tiene conto da un lato della matrice storico-materiale delle visioni oniroidi di Edoardo – che derivano dal disagio con cui il protagonista vive il suo ruolo sociale, innanzitutto in quanto padre di famiglia – e dall'altro di come questa debolezza costitutiva si ripercuote sul suo ruolo di regista narrativo (evidente per il carattere frammentario che assume il racconto), disattivando intenzionalmente il potenziale pedagogico del romanzo. Sembra dunque resistere una tensione alla rappresentazione critica del contesto extra-letterario, ma questa passa per la promozione della mediazione formale, convalidata anche dall'esibizione della natura artificiosa del discorso letterario. Un simile coefficiente di mediazione si ritrova nell'esordio di Vincenzo Consolo; sebbene precisamente localizzabile a livello geografico e cronologico, il contesto in cui si muovono i protagonisti della *Ferita* non è mai reso oggetto esplicito della narrazione. Eppure proprio quel contesto (che rimanda allegoricamente anche a quello da cui scrive Consolo) si configura come un punto di fuga che dà significato e verso il quale converge il sistema testuale: dall'interno della finzione narrativa, perché è la pressione che esercita a plasmare

lo svolgimento del percorso di crescita dei personaggi; a un livello superiore, riferibile alla regia autoriale, perché la polifonia dell'opera mira a restituire la complessità del tessuto sociale, attraverso il recupero di voci e prospettive altrimenti destinate al silenzio.

Il caso di Consolo dimostra in modo particolarmente evidente l'interdipendenza tra l'adozione di forme sperimentali e la resistenza di una tensione ideologica che dipende dal posizionamento dell'autore (non a caso Consolo si inserisce esplicitamente nella linea di «Officina», l'esperienza in cui più diffusamente si discute di stilistica e che lega la fondazione di un nuovo stile con quella di un nuovo impegno): una sintesi che, se correttamente interpretata, orienta il giudizio del lettore sulla realtà rappresentata; tuttavia, più che essere espresso e rivendicato esplicitamente, questo nucleo ideologico agisce come una radiazione di fondo e informa l'assetto formale del testo.

Da questo punto di vista, il romanzo sperimentale – di cui si sono considerati qui due casi esemplari, ma, come detto, il discorso si applica anche ad altri autori (Volponi, Mastronardi, Bianciardi...) e si può estendere anche al Calvino delle *Cronache* – risponde pienamente alla rivendicazione dell'autonomia del linguaggio letterario, dopo una stagione in cui le ragioni artistiche venivano percepite come subordinate al messaggio politico, e allo stesso tempo realizza la sua potenzialità di offrire una rappresentazione inedita del reale, che ne illumina e ne mette in discussione i meccanismi. Si tratta di un'operazione del tutto in linea con un'idea gnoseologica e politicizzata di stile quale è quella che anima le riflessioni teoriche di alcuni protagonisti del dibattito di fine anni Cinquanta (approfondite nella prima parte del lavoro: si pensi a Fortini e Pasolini) che hanno una relazione e un impatto evidenti sulla produzione letteraria. Se non si può parlare di influenza diretta è però innegabile un parallelismo tra il dibattito teorico e le soluzioni stilistiche concretamente praticate nella narrativa coeva.

A questo punto è opportuno trarre almeno due conclusioni, che suggeriscono anche alcune direzioni in cui potrebbe essere ampliato il lavoro. In primo luogo, la svolta sperimentale degli anni Sessanta va interpretata certo come un momento di frattura tra due macro-stagioni letterarie, ma la rivoluzione operata in ambito formale non deve offuscare la sostanziale continuità ideologica con la stagione (neo)realistica precedente. Una continuità definibile nella misura in cui a essere superati non sono di per sé i valori che l'avevano

animata (nel 1965, partecipando alla tavola rotonda organizzata da «Paese Sera», sia Pasolini che Sanguineti continuano a parlare della necessità di una rifondazione in ottica marxista del romanzo⁹), bensì la subordinazione dell'autonomia del discorso letterario alla prassi politica. In questo quadro, la frattura sul piano formale risponde precisamente alla volontà di salvaguardare quei valori nella scommessa che una loro traduzione a livello letterario possa invece aggiornarli a partire da uno sguardo intransigente e obiettivo sulle evoluzioni del contesto storico-sociale (va aggiunto in ogni caso che la riformulazione dell'impianto stilistico-formale implica necessariamente una ridefinizione anche di quel lascito ideologico, orientata soprattutto a correggerne il dogmatismo). Un possibile prosieguo del lavoro dovrebbe verificare i modi in cui l'eredità politica della stagione (neo)realistica – sovente rivendicata dagli autori in autocommenti e dichiarazioni di poetica e a livello generale riconosciuta dalla critica su base tematica¹⁰ – viene affidata alla stessa struttura del testo e dunque informa il discorso narrativo in un corpus di opere più ampio di quello qui considerato¹¹. Particolare attenzione andrà riservata alle ricadute formali conseguenti alla riformulazione del mandato sociale dell'intellettuale (che non è solo tematizzato nel sistema dei personaggi).

In secondo luogo, il lavoro parallelo su tre casi di studio tradizionalmente ritenuti incommensurabili e dunque considerati separatamente dalla critica ha dimostrato l'impossibilità di individuare confini netti sulla base delle soluzioni formali adottate, tanto più che l'interdipendenza sperimentalismo-tensione realistica si configura come trasversale. La divisione del campo allora è data, più che su base testuale, dal posizionamento reciproco degli autori e dall'afferenza o meno a diversi gruppi (già Corti riconosce un legame organico tra il campo di tensione che definisce «neosperimentalismo»

9 «Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni sessanta, cit., pp. 26-28.

10 Nella direzione di un'analisi testuale più approfondita si muove lo studio di Toracca, che però più che alla stagione immediatamente precedente riporta le soluzioni formali descritte all'esperienza del modernismo (Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit.). Come già accennato, inoltre, dalla categoria di neomodernismo rimangono esclusi gli esperimenti più oltranzisti riconducibili alla Neoavanguardia: un nodo problematico su cui torneremo tra poco.

11 Del resto, studi specifici sui testi hanno messo in evidenza una certa problematicità formale già in ambito neorealistico: cfr. già le considerazioni in G. Alfano, *Il romanzo del secondo Novecento*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, 4 voll., Carocci, Roma 2018, vol. IV *Il secondo Novecento*, pp. 21-35, a p. 25 e sgg.; ma si vedano soprattutto B. Falchetto, *Realismi di un 'mondo impreveduto'*, «The Italianist», 41/3 (2021), pp. 348-366, e M. Rossi Sebastiano, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023.

e la Neoavanguardia¹²). Sul piano dell'analisi letteraria appare dunque più produttiva l'adozione di una categoria formale, ossia sperimentalismo, che allude al distanziamento più o meno radicale rispetto a un modello di romanzo inteso in senso più tradizionale; una categoria da immaginare come un *continuum* in cui si individuano vari gradi di quel distanziamento. Ciò non significa che si neghi del tutto la possibilità di individuare dei sottoinsiemi più omogenei al loro interno, ma questa deve essere fondata su un'analisi stilistico-formale dei testi, così da valorizzare la porosità dei confini e l'inevitabilità delle sovrapposizioni, sia formali che ideologiche, tra neoavanguardisti e non. Se come 'sperimentalisti' (o 'neosperimentalisti') sono stati tradizionalmente classificati autori come Consolo, Volponi o Bianciardi, in quanto non riconducibili a poetiche collettive (definite dall'appartenenza a gruppi formalizzati o in sede critica per esempio su base generazionale), qui si propone di ampliare la definizione in due direzioni, e cioè di considerare nel discorso anche autori di anti-romanzi neoavanguardisti, così come testi all'apparenza più tradizionali ma comunque eccentrici rispetto al modello (emblematico il caso Calvino, ma si pensi anche a Ginzburg o ad Arpino; valutare come la tensione sperimentale conviva con un meccanismo romanzesco più accessibile potrebbe portare a risultati di ricerca inaspettati, analogamente a quanto ottenuto con lo studio stilistico-formale delle *Cronache*).

Si può trarre infine un'ultima considerazione di natura metodologica sulla legittimità e sui metodi dell'analisi stilistica oggi, sulla base degli aggiornamenti della critica novecentesca e contemporanea. Innanzitutto si è confermato il vantaggio di considerare il testo nel suo insieme, non limitandosi esclusivamente al livello linguistico, ma indagando anche come la lingua interagisce con le strutture narrative e altri dispositivi portanti del testo quali il sistema dei personaggi e la costruzione dell'intreccio. Inoltre, se l'adozione di una prospettiva di analisi stilistica comporta inevitabilmente un confronto con la scivolosità della questione dello stile, per restringere e definire meglio il campo di indagine un punto di partenza fruttuoso si è individuato nella necessità di storicizzare la questione, ossia di contestualizzarla e di ricostruire i termini con cui viene definita entro uno specifico contesto storico-culturale. Per lo snodo di storia letteraria qui preso in esame, alla

12 Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 131.

considerazione dell'opera nel suo complesso saranno dunque da affiancare lo studio del rapporto tra testo e dimensione extra-testuale, individuata come sede della genesi dell'opera e a un tempo destinazione delle sue potenziali ricadute, e, contestualmente, delle ripercussioni formali determinate dai nuovi modi con cui i letterati adempiono al proprio mandato sociale.

Bibliografia

S. Agosti, *L'esperienza della verbalità*, «Humanitas», LVI (2001), pp. 653-664.

N. Ajello, *Intellettuali e PCI: 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979.

G. Alfano, *Il romanzo del secondo Novecento*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, 4 voll., Carocci, Roma 2018, vol. IV *Il secondo Novecento*, pp. 21-35.

R. Antonelli, *Esercizi di lettura di Gianfranco Contini*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, IV. *Il Novecento*, II. *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, pp. 339-406.

Id., *Contini e la poesia italiana*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*. Atti del Convegno internazionale di Arcavata, Università della Calabria, 14-16 aprile 2010, a cura di N. Merola, ETS, Pisa 2011, pp. 85-106.

Id., *Contini e la cultura europea*, in *Gianfranco Contini 1912-2012. Attualità di un protagonista del Novecento*, a cura di L. Leonardi, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014, pp. 3-20.

A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1965.

Id., *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana* a cura di A. Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 549-648.

Id., *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, Palazzo Medici - Riccardi, 26-28 febbraio '87, a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988, pp. 261-276.

Id., *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001.

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], 2 voll., Einaudi, Torino 2000.

Id., *Lingua letteraria e pubblico nell'antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960.

Id., *Recensione a L. Spitzer, Essays in Stylistics*, in Id., *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari 1970, pp. 233-253.

G. Baldi, "Il sorriso dell'ignoto marinaio" e l'ipotesto di "Libertà", «Italianistica», XLII, 3 (2013), pp. 21-31

A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Sessanta*, UTET, Torino 2008.

M. Barenghi, *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino*, Postfazione a I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2002, pp. 341-358.

Id., *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007.

Id., *Calvino*, il Mulino, Bologna 2009.

G. Bàrberi Squarotti, *Metodo stile storia*, Fratelli Fabbri, Milano 1962.

Id., *La critica dantesca: "Commedia" e "Vita nuova"*, in *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita. Atti del convegno di Torino, 5-6 dicembre 1986*, a cura di E. Soletti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989, pp. 161-168.

G.L. Beccaria, *Benvenuto Terracini: dalla linguistica alla critica*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini (II)*, Liviana, Padova 1970, pp. 780-811.

Id., *La critica e la storia della lingua italiana*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti, C. Segre, Eri, Torino 1970, pp. 215-273.

Id., *Terracini storico della lingua*, in *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*, cit., pp. 1-8.

M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006.

A. Berardinelli, *Calvino moralista. Ovvero, restar sani dopo la fine del mondo*, «Diario», 7 (1991), pp. 37-58.

C. Bertoni (a cura di), «*Non è in crisi il romanzo borghese*»: una polemica degli anni sessanta, in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», VIII, 16 (2018).

F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

P. Bianchi, *Valori estetici e metodologia della lettura* in *Critica del gusto di Galvano della Volpe*, «Materialismo Storico», 1, VI (2019), pp. 135-164.

F. Billiani, *Officina: experiments in engaging with the arts*, «Modern Italy», vol. 21, n. 2 (2016), pp. 199-214.

F. Billiani, D. La Penna, M. Milani (edited by), *Mediating Culture in the Italian Literary Field 1940s-1950s*, «Journal of Modern Italian Studies», 21.1 (2016).

F. Billiani, D. La Penna, M. Milani (edited by), *National Dialogues and Transnational Exchanges Across Italian Periodical Culture 1940-1960*, «Modern Italy», 21.2 (2016).

F. Billiani, D. La Penna, M. Milani (edited by), *Continuity and Rupture in the Italian Literary Field 1926–1960*, «Italian studies», 73.2 (2018).

C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana “Mimesis” di Pasolini*, in *Mimesis. L’eredità di Auerbach*. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario, Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Esedra, Padova 2009, alle pp. 445-466.

R. Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in *Dieci inverni senza Fortini*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 185-194.

F. Bondi, *Lo specchio dei sogni e i segni dello specchio (nei primi due romanzi di Edoardo Sanguineti)*, in *Attraverso lo specchio: l’immagine, il doppio, il riflesso*, a cura di S. M. Barillari e M. Di Febo, Virtuosa-mente, Arenzano (GE) 2019, pp. 221-248.

G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1995.

M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Modena 2013.

M. Boselli, *Il linguaggio del «Capriccio»*, «Nuova Corrente», n. 35, (1965), pp. 35-50.

G. Bottioli, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

S. Bozzola, C. De Caprio, *Forme e figure nella saggistica di Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2021.

G. Bragantin, *La questione del potere*, «il Menabò», 5 (1962), pp. 10-18.

R. Bufalo, *Galvano della Volpe e l'estetica di Benedetto Croce*, «Bollettino Filosofico», 28 (2013), pp. 22-47.

A. Cadioli, *L'industria del romanzo: l'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori riuniti, Roma 1981.

Id., *Le diverse pagine: il testo letterario tra scrittore, editore, lettore, il saggiautore*, Milano 2012.

A. Cadoni, *Pasolini e Auerbach*, «Studi pasoliniani», 5 (2011), pp. 79-94.

D. Calcaterra, *Consolo. Lo scrittore verticale. Conversazione con Vincenzo Consolo*, Medusa, Milano 2014.

C. Calligaris, *Italo Calvino*, Mursia, Milano 1973.

I. Calvino, *La «tematica industriale»*, «il Menabò», 5 (1962), pp. 18-21.

Id., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991.

Id., *Romanzi e racconti*, 3 voll., edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1991-1994.

Id., *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995.

Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli e con introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000.

F. Calvo, *Il problema del significato nella Critica del gusto di Galvano della Volpe*, «Giornale critico della filosofia italiana», 4 (1974), pp. 568-583.

M. Carini, *Sulla scrittura autobiografica calviniana*, «Strumenti critici», XXVIII, n. 1 (2013), pp. 55-71.

Id., «*E questa storia che m'intestardo a scrivere*». *Sull'istanza narrativa nell'opera di Consolo*, «ReCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman», 21 (2018; numero monografico *Studi per Vincenzo Consolo. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo*, a cura di A. Frabetti e L. Toppan), pp. 157-172.

Id., «*La speculazione edilizia*» di Italo Calvino: *l'intellettuale, il cemento e la storia*, «Strumenti critici», a. XXXVIII, n. 1 (2023), pp. 55-72.

G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2018.

C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 215-253.

Id., *Opinioni su Metello*, in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 70-87.

R. Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, «allegoria», 56 (2007), pp. 52-79.

Id., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIX, 1 (2010), pp. 23-45.

Id., *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Artemide, Roma 2013.

R. Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. 19, n. 1 (1989), pp. 109-129.

Id., *Leo Spitzer tra Stilgeschichte e Geistesgeschichte*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*. Atti del 36° convegno interuniversitario Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Esedra, Padova 2010, pp. 13-32.

A. Chemello, M. Moretti (a cura di), *Un'amicizia in atto. Corrispondenza tra Gianfranco Contini e Aldo Capitini*, SISMELE- Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012.

M. Ciliberto, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie 5, Vol. 5, N. 2 (2013), pp. 571-597.

D. Cohn, *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.

G. Colella, *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010.

V. Coletti, *L'italiano di Italo Calvino*, «Nuova corrente», XXXIV (1987), pp. 283-296.

Id., *Calvino e l'italiano «concreto» e «preciso»*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*. Atti del Convegno internazionale di Sanremo, 28-29 novembre 1986, a cura di G. Bertone, Marietti, Genova 1988, pp. 36-43.

Id., *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino 1993.

D. Colussi, *Spitzer e la pianticella di Croce*, «Belfagor», vol. 64, n. 2 (2009), pp. 161-174.

Id., *Croce e Spitzer*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit, pp. 65-84.

Id., *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, Carocci, Roma 2016, pp. 107-138.

A. Compagnon, *Il demone della teoria* [1998], Einaudi, Torino 2000.

A proposito di critica stilistica. Due lettere di G. Contini e G. Petronio, «Società», XIV (1958), pp. 1126-1132.

G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 169-192.

Id., *Filologia ed esegesi dantesca*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 407-432.

Id., *Introduzione alla Cognizione del dolore*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 601-619.

Id., *Tombeau de Leo Spitzer*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 651-660.

Id., *Un anno di letteratura*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*. Edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 291-398.

Id., *Una lettura su Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura*, cit., pp. 242-258.

Id., *Espressionismo letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri. 1968-1987*, Einaudi, Torino 1988, pp. 41-106.

Id., *Lettere all'editore (1945-54)*, a cura di P. Di Stefano, Einaudi, Torino 1990.

V. Consolo, *La metrica della memoria*, in *La parola scritta e pronunciata*, cit., pp. 177-190.

Id., *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta e con uno scritto di C. Segre, Mondadori, Milano 2015.

B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1946.

Id., *Storia della lingua e storia della poesia* [1926], in Id., *Conversazioni critiche. Terza serie*, Laterza, Bari 1951, pp. 101-105.

M. Corti, *Il parlante come protagonista*, in Ead., *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 119-130.

Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978.

M. Corti, C. Segre, *La critica e la vita letteraria*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, cit., pp. 405-417.

M. A. Cuevas, *Le tre edizioni de La ferita dell'aprile di Vincenzo Consolo*, in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di G. Adamo, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 49-70.

S. Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., pp. 39-43.

S. De Laude, *Pasolini lettore di "Mimesis"*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, cit., pp. 467-481.

L. De Castris, *Croce, Lukács, della Volpe. Estetica ed egemonia nella cultura del Novecento*, De Donato, Bari 1978.

L. De Federicis, *Italo Calvino e La giornata d'uno scrutatore*, Loescher, Torino 1989.

D. Della Terza, *Contini e Croce*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento. Atti del convegno di studio di Napoli, 2-4 dicembre 2002*, a cura di A. Pupino, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 113-124.

C. De Matteis, *Contini e dintorni*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1994.

T. De Mauro, *Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer*, «Rassegna di filosofia», 5 (1956), pp. 148-172.

Id., *Io, uomo della terza Italia*, «Nuova Antologia», n. 2200 (ott.-dic. 1996), pp. 85-92.

G. della Volpe, *Critica stilistica e critica sociologica*, «Società», XV (1959), pp. 183-186.

Id., *Marxismo e critica letteraria*, «Il Contemporaneo», 23 (marzo 1960), pp. 13-25.

Id., *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966.

L. Di Nicola, *Autobiografismi e autobiografie di Italo Calvino. Percorsi critici*, «Bollettino di italianistica», n.s., I, n. 1 (2004), pp. 162-178.

L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, «Italianistica», vol. 41, n.1 (2012), pp. 93-105.

Id., *Per l'espressionismo di Contini*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, ETS, Pisa 2020, pp. 79-96.

R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.

U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

G. Falaschi, *Calvino fra «realismo» e razionalismo*, «Belfagor», vol. 26, n. 4 (1971), pp. 373-391.

B. Falchetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*. Atti del Convegno di San Giovanni Valdarno, 5-6 dicembre 1986, a cura di D. Frigessi, Lubrina, Bergamo 1988, pp. 39-61.

Id., *Realismi di un 'mondo impreveduto'*, «The Italianist», 41/3 (2021), pp. 348-366.

F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze 2013.

R. Favia, *Il linguaggio del mondo senza parole: una proposta di lettura de La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*, «Critica letteraria», a. XXXVI, fasc. III, n. 140 (2008), pp. 557-579.

C. Fenoglio, *I Nuovi saggi italiani: poesia giustizia verità*, in *Fortini '17*. Atti del convegno di studi di Padova, 11-12 dicembre 2017, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 201-218.

S. Ferlita, *Contro l'espressionismo. Dimenticare Gadda e la sua eterna funzione*, Liguori, Napoli 2011.

G. C. Ferretti, *«Officina»: cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.

Id., *Il mercato delle lettere: industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Einaudi, Torino 1979.

Id., *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Id., *Introduzione a V. Consolo, La ferita dell'aprile*, Mondadori, Milano 1989, pp. V-XIV.

Id., *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Mursia, Milano 1981.

Id., *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992.

M. Flores, *La crisi comunista del '56 tra indipendenza e obbedienza: il ruolo degli intellettuali*, «Bollettino di italianistica», fasc. 1 (gennaio-giugno 2019), pp. 23-31.

F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.

Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.

Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003.

Id., *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], a cura di S. Peluso e con un saggio di M. Marchesini, Quodlibet, Macerata 2018.

M. Frankel, *Capriccio italiano: un tentativo di interpretazione*, «Forum Italicum», n. 1 (1974), pp. 70-80.

J. Fraser, *Il pensiero di Galvano della Volpe*, Liguori, Napoli 1979.

M. Fubini, *Stile della critica*, in Id., *Critica e poesia*, Laterza, Bari 1966, pp. 75-84.

Id., *Legittimità e limiti di una critica stilistica*, in Id., *Critica e poesia*, cit., pp. 85-105.

Id., *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, in Id., *Critica e poesia*, cit., pp. 106-126.

Id., (Recensione a) *Critica stilistica e storia del linguaggio di Leo Spitzer*, in Id. *Critica e poesia*, cit., pp. 426-430.

Id., *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'Inferno*, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A.G. Hatcher, K.L. Selig, Francke, Berna 1958, pp. 175-188.

Id., *Rileggendo «La poesia di Dante» di Benedetto Croce*, in Id., *Il peccato di Ulisse e altri saggi danteschi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966, pp. 137-163.

F. Gambaro, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*. Atti del Convegno Internazionale di Salerno, 16-18 febbraio 1989, a cura di L. Giordano, Metafora Edizioni, Salerno 1991, pp. 127-136.

Id., *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Mursia, Milano 1993.

L. Gasparotto, A. Panicali, *Conversazione su Auerbach e Pasolini*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, cit., pp. 483-508.

G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Torino 2006.

S. Ghidinelli, *Norma, orma, forma. La metrica per Fortini*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta e E. Esposito, Ledizioni, Milano 2018, pp. 105-120.

E. Giachery, *Progetto e postilla per Leo Spitzer italianista*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini (II)*, cit., pp. 754-779.

G. Giannantoni, *Il marxismo di Galvano della Volpe*, Editori Riuniti, Roma 1976.

V. Gigliotti, *Italo Calvino «scrutatore» dell'aporia di una giustizia giusta*, «Lettere italiane», vol. 71, n. 2 (2019), pp. 316-345.

R. Gilodi, *Fortini traduttore e la cultura tedesca*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 143-156, alle pp. 143-148.

G. Graffi, *Due secoli di pensiero linguistico. Dai primi dell'Ottocento ad oggi*, Carocci, Roma 2010.

G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, in Id., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 174-180.

A. Guiducci, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano 1967.

P. Guiraud, *Les stylistiques et leurs problèmes*, in Id., *Essais de stylistique*, Klincksieck, Parigi 1969.

G. Iacoli, *Hortus conclusus, rupe. Modelli per un accerchiamento testuale nella «Giornata d'uno scrutatore» di Italo Calvino*, «Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2 (2005), paragrafo V. Lo studio è consultabile al link: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Iacoli.html>.

D. Isella, *La critica stilistica*, in *I metodi attuali della critica*, cit., pp. 159-214.

D. Isella (a cura di), *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997.

D. La Penna, *Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta. Ricognizioni tematiche e linguistico-stilistiche su La ferita dell'aprile di Vincenzo Consolo*, in *La parola scritta e pronunciata*, cit., pp. 13-48.

R. Lapia, *Linguaggio, prassi e ideologia: l'ottica gramsciana di Edoardo Sanguineti*, «Chroniques Italiennes», 36 (2/2018), pp. 278-290.

M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

F. Leonetti, *Sulla vecchia «Officina», nel '73*, in Ferretti, *«Officina»: cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., pp. 468-471.

G. Lo Monaco, *Paolo Volponi e la neoavanguardia: affinità e divergenze attraverso uno studio su *Corporale**, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandroni, Metauro, Pesaro 2015, pp. 191-204.

N. Lorenzini, «*Officina*», «*il Verri*»: *il dibattito fra le riviste alla fine degli anni '50*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di D. Ferrari e G. Scalia, Pendragon, Bologna 1998, pp. 193-204.

Ead., *Il dibattito critico sulle riviste di pieno Novecento (da *Officina* al *Menabò* al *Verri*)*, «*Esperienze letterarie*», XXXVII, 4 (2012), pp. 105-115.

G. Lucchini, *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, «*Quaderni di critica e filologia italiana*», II, 2 (2005), pp. 127-177.

Id., *Una mancata miscellanea in onore di Leo Spitzer (1937). Due lettere inedite di Erich Auerbach a Giulio Bertoni*, «*Strumenti critici*», a. XXI, 1 (2006), pp. 99-115.

Id., *Spitzer e l'idealismo linguistico*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 49-64.

Id., *Politica e letteratura nel carteggio Contini-Capitini*, «*Strumenti critici*», a. XXVIII, 3 (2013), pp. 397-414.

Id., *Auerbach e lo storicismo tedesco*, «*Carte Romanze*», 4/2 (2016), pp. 259-302.

Id., *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*, Esedra, Padova 2019.

G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950.

Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953.

R. Luperini, *Il Novecento*, 2 voll., Loescher, Torino 1981.

Id., *Su Fortini saggista e teorico della letteratura*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Piero Manni, Lecce 2007, pp. 89-97.

Id., *Metodo e utopia in Mimesis*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*. Atti del Convegno della Scuola di dottorato, Siena, 29-30 aprile 2008, a cura di R. Castellana, Artemide, Roma 2009, pp. 63-76

Id., *La critica secondo Fortini*, in *Fortini '17*, cit., pp. 159-165.

G. Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, in G. Luti, C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 11-47.

M. Mancini, *Contini e lo strutturalismo*, in *Gianfranco Contini 1912-2012*, cit., pp. 21-62.

Id., *Stilistica filosofica. Spitzer, Auerbach, Contini*, Carocci, Roma 2015.

B. Manetti, M. Tortora (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2022.

C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, ETS, Pisa 2007, pp. 57-92.

Ead., *Attraverso l'espressionismo di Contini*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo*, cit., pp. 137-158.

C. Mathieu, *Fortini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, cit., pp. 509-515.

L. Matt, *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011.

E. Mattioda, *Italo Calvino e il romanzo*, in *Il romanzo in Italia*, vol. IV *Il secondo Novecento*, cit., pp. 115-130.

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

M. McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998.

P. V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, «Revue des Études Italiennes», 27/II-III (1981), pp. 140-185.

Id., *Preliminari al dopo Contini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 159-173.

Id., *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 227-291.

Id., *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Id., *La critica militante di Gianfranco Contini*, «Strumenti critici», a. XVII, 2 (2002), pp. 191-206.

Id., *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in Leo Spitzer. *Lo stile e il metodo*, cit., pp. 1-12.

C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino* [1990], nuova edizione rivista e accresciuta, con presentazione di B. Falchetto, Carocci, Roma 2022.

M. Modica, *L'estetica di Galvano della Volpe. Marxismo, linguistica e teoria della letteratura*, Officina, Roma 1978.

Id., *Estetica e semiotica nella Critica del gusto*, in C. Violi, *Studi dedicati a Galvano della Volpe*, Herder, Roma 1989, pp. 139-176.

G. Molinié, *La stylistique*, PUF, Paris 1993.

G. Molinié, P. Cahné (éds.), *Qu'est-ce que le style? Actes du Colloque International de Paris, 9-11 octobre 1991*, PUF, Paris 1994.

E. Mondello, *Gli anni delle riviste*, Milella, Lecce 1985.

A. M. Morace, *Consolo tra esistenza e storia, La ferita dell'aprile*, in Id., *Spettrografie narrative*, Herder, Roma 1984, pp. 21-36.

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

L. Morlino, *Precisazioni sulla ricezione di Spitzer in Italia nei primi anni Venti*, «Strumenti critici», a. XXVIII, 2 (2013), pp. 255-266.

U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996.

C. Muscetta, *Realismo, norealismo, controrealismo*, Garzanti, Milano 1976.

G. Nava, *La ricezione di Auerbach in Italia negli anni Cinquanta*, in *La rappresentazione della realtà*, cit., pp. 177-182.

G. Nencioni, *Orientamenti del pensiero linguistico italiano*, «Belfagor», VII (1952), pp. 249-271.

Id., *Croce e la linguistica*, in *L'eredità di Croce*. Atti del Convegno internazionale, Napoli-Sorrento, febbraio 1983, Guida Editori, Napoli 1985, pp. 199-216.

E. O'Ceallachain, 'Pessimo me, come padre': *Paternity in Sanguineti and the Novecento tradition*, «Modern Languages Open», 1 (2020), pp. 1-27.

F. Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà*, cit., pp. 17-62.

T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, in *Per Edoardo Sanguineti*. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di M. Berisso e E. Risso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 171-179.

A. Paghi, "Lettore modello" e "lettore utopico" in *Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «allegoria», a. IV, n. 12 (1992), pp. 25-44.

M. Parigini, *I Giovani del Po di Calvino: storia di una difficile impresa letteraria*, Carocci, Roma 2022.

O. Parlangeli (a cura di), *La nuova questione della lingua*, con prefazione di V. Pisani, Paideia, Brescia 1971.

P. P. Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986.

Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio introduttivo di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999.

G. Patrizi, *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996.

W. Pedullà, *Lo sperimentalismo di Calvino*, «L'Illuminista», n. 34-35-36, a. XII, numero monografico *Italo Calvino negli anni Sessanta* (2012), pp. 7-55.

P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 133-154.

S. Perrella, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999.

G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, «Società», XIV (1958), pp. 781-799.

A proposito di critica stilistica. Due lettere di G. Contini e G. Petronio, «Società», XIV (1958), pp. 1126-1132.

G. Petronio, *La critica stilistica o della neoretorica*, «Società», XV (1959), pp. 187-205.

G. Polimeni, *Grammatica e stile dell'ineffabile: Spitzer legge Dante*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 371-380.

A. Prete, *Sui romanzi di Sanguineti*, in Id., *La distanza da Croce*, CELUC, Milano 1970, pp. 163-182.

I. Pugliese, *Ai margini del mondo: il "Cottolengo" di Italo Calvino*, «Critica letteraria», a. XXXVIII, fasc. III, n. 148 (2010), pp. 509-533.

M. Puppo, *Il metodo e la critica di Benedetto Croce*, Mursia, Milano 1964.

Id., *Stilistica e linguistica di L. Spitzer*, in Id., *Croce e D'Annunzio e altri saggi*, Olschki, Firenze 1964, pp. 117-130.

Id., *Gli scritti danteschi di Leo Spitzer*, «Lettere italiane», vol. 19, n. 3 (1967), pp. 318-326.

G. Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999.

E. Risso, *Gramsci in Pasolini e in Sanguineti: l'Ideologia della passione contro il Linguaggio dell'ideologia*, «Poetiche», n. 45 (2016), pp. 347-382.

Id., *Prefazione a E. Sanguineti, Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 2021, pp. I-XIV.

G. Rizzarelli, *Il futuro difficile. Tre racconti di Italo Calvino tra scrittura realista e trasfigurazione fantastica*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a cura di A. Benassi, F. Bondi, S. Pezzini, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2012, pp. 98-113.

A. Romanò, *Tre lustri dopo*, in Ferretti, «Officina»: *cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., pp. 474-476.

A. Roncaglia, *Saggio introduttivo a Auerbach, Mimesis*, cit., pp. VII-XXXIX.

M. Rossi, *La speculazione edilizia: romanzo e racconto*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», X/1 (2015), pp. 73-110.

M. Rossi Sebastiano, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023.

P. Russo, *L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino*, «Sinestesie», XVII (2019; *Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila. Temi e stili*, a cura di C. Tavella), pp. 421-430.

C. Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, «Società», V (1949), pp. 272-278.

Id., *La cultura e il metodo di Leo Spitzer*, «Il Contemporaneo», 30-31 (1960), pp. 108-115.

Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967.

E. Sanguineti, *Poesia e mitologia*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 7-16.

Id. *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 1963.

Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.

G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012.

N. Scaffai, *Calvino e la «nuova questione della lingua»*, in Id., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2007, pp. 221-235.

G. Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra*, in Ferretti, «Officina»: *cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., pp. 350-360.

D. Scarpa, *Da Poznàn alle Antille. Italo Calvino e il 1956*, «Paragone», n. 41-42 (ottobre-dicembre 1993), pp. 60-73.

Id., *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

Id., *Il fotografo, il cavaliere e il disegnatore. Italo Calvino nel 1964*, «Belfagor», 48 (1993), pp. 519-532.

C. Scarpati, *Leo Spitzer e le ragioni del testo*, saggio introduttivo a L. Spitzer, *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 7-40.

C. Segre (a cura di), *Strutturalismo e critica* [1965], il Saggiatore, Milano 1985.

C. Segre, *Segni, sistemi e modelli culturali nell'interpretazione del testo letterario*, in Id., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, con un saggio introduttivo di G. L. Beccaria, Mondadori, Milano 2014, pp. 78-107.

Id., *Testo letterario, interpretazione, storia*, in *Letteratura italiana* a cura di Asor Rosa, vol. IV: *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 21-140.

Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

Id., *La letteratura: teoria e problemi*, in *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*, cit., pp. 127-136.

Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991.

Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.

Id., Critica stilistica e storia del linguaggio *nel carteggio Spitzer-Schiaffini*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P.D. Stewart, Cadmo, Fiesole 1998, pp. 506-507.

Id., *Vitalità, passione, ideologia*. Introduzione a P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. XI- XLVI.

Id., *Contini uno, due e tre*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo*, cit., pp. 7-17.

Id., *Croce, Contini e la critica degli scartafacci*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani*, cit., pp. 281-295.

F. Serra, *Calvino*, Salerno, Roma 2006.

Ead., *Calvino 1956. Tre libri e la fine del mondo*, «Revue des Études Italiennes», n.s., LVII, 1-2 (2011), pp. 125-140.

R. Simone, *Parafrasi critica e traducibilità della poesia nell'estetica di Galvano della Volpe*, «Giornale critico della filosofia italiana», 4 (1974), pp. 258-273.

W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.

V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo: la narrativa italiana nel secondo Novecento*, il Saggiatore, Milano 2007.

M. Spinella, *La critica marxista*, in *Sette modi di fare critica*, a cura di O. Cecchi, E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 88-103.

L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954.

Id., *La mia stilistica*, «La cultura moderna», XVII (1954), pp. 17-19.

Id., *Risposta a una critica*, «Convivium», XXV (settembre-ottobre 1957), pp. 597-603.

Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura e con un'introduzione di P. Citati, Einaudi, Torino 1959.

Id., *Sviluppo di un metodo*. Testo della conferenza tenuta alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma il 23 maggio 1960, «Cultura Neolatina», XX, 2-3 (1960), pp. 109-128.

Id., *Les études de style et les différents pays*, in *Langue et littérature*. Actes du VIII Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Les Belles Lettres, Parigi 1961, pp. 23-38.

Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano 1976.

Id., *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon* [1985], introduzione di C. Segre, con un prologo e un epilogo di G. Contini, Sansoni, Firenze 2004 (prima edizione 1985).

Id., *Rabelais. La formazione di parole come strumento stilistico* [1910], a cura di L. Assenzi e D. Colussi, Quodlibet, Macerata 2021.

D. Stefanelli, *Cesare Cases e la stilistica di Leo Spitzer*, «Strumenti critici», XXXI/3 (2016), pp. 451-466.

Id., *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria. Positivismo e idealismo in Italia e in Germania*, Frank&Timme, Berlin 2017.

B. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, Einaudi, Torino 1963.

Id., *Analisi stilistica: teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966.

E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

Id., *Senza stile*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», IV, 1 (2002), pp. 13-21.

Id., *Stile, discorso, intreccio*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II: *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 271-299.

Id., *Questioni di stile*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di L. Neri e G. Carrara, Carocci, Roma 2022, pp. 115-139.

T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 211-229.

Id., *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XV/1 (2020), pp. 105-147.

Id., *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.

G. Turchetta, *I padri e lo sparginchiostro: La ferita dell'aprile (1963) di Vincenzo Consolo*, in *Le rire et la raison: mélanges en hommage à Denis Ferraris*, a cura di E. Chaarani Lesourd e V. Giannetti-Karsenti, Chemins de tr@verse, Neuville-sur-Saone 2015, pp. 437-452.

Id., *Da un luogo bellissimo e tremendo*, saggio introduttivo a V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta e con uno scritto di C. Segre, Mondadori, Milano 2015, pp. XXII-LXXIV.

Id., *L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese*, in *Italiani di Milano. In onore di Silvia Morgana*, a cura di M. Prada e G. Sergio, Ledizioni, Milano 2017, pp. 779-788.

N. Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.

Id., *Città 'invisibili' vs città 'invivibili': urbanistica utopica e distopica nell'Italia del boom*, in *La città e l'esperienza del moderno*. XII Convegno internazionale di studi MOD (Milano, 15-18 giugno 2010), a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, Tomo I, ETS, Pisa 2012, pp. 167-178.

A. Vallone, *Aspetti e problemi di alcuni dantisti di oggi*, in Id., *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Olschki, Firenze 1961, pp. 211-227.

C. Verbaro, *Il dibattito letterario: idee, poetiche, movimenti, gruppi letterari a confronto dal secondo dopoguerra ai primi anni Settanta*, in *Storia letteraria d'Italia. Nuova edizione a cura di A. Balduino. Il Novecento*, a cura di G. Luti, Piccin, Padova 1993, vol. II, pp. 1309-1361.

Ead., *Il dibattito delle poetiche*, in Luti, Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, cit., pp. 49-114.

F. Vighi, *Lo sperimentalismo di Pasolini: impegno come existenz*, «The Italianist», vol. 20/1 (2000), pp. 229-252.

P. Volponi, *La difficoltà del romanzo*, in Id., *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, 3 voll., Einaudi, Torino 2002, vol. I, pp. 1023-1038.

L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007.

Id., *La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti*, «Poetiche», vol. 15, n. 39 (2-3, 2013), pp. 225-239.

B. Weiss, *Cottolengo: Calvino's Living Hell. The Speculating Intellectual at the Crossroads*, «Italian Culture», vol. 10, 1 (1992), pp. 145-158.

T. Wlassics, *La percezione onirica: Lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «MLN», vol. 88, n. 1 (Jan. 1973), pp. 111-124.

P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.