

Laura Bardelli

Il romanzo in Italia III. Il primo Novecento

Il “giorno più lungo” del romanzo, secondo la cornice proposta da Francesco de Cristofaro, è il 16 giugno del 1904. Quel giorno, mentre sulle pagine della «Nuova Antologia» si svelava il finale di «una delle più strambe storie mai inventate da uno scrittore di casa nostra» (p. 19), per le vie di Dublino un personaggio fino ad allora sconosciuto si apprestava a vivere quell’«epico giorno qualunque» (p. 20) che avrebbe dato il via a un’inarristabile metamorfosi della forma romanzo. Che Adriano Meis / Mattia Pascal e Leopold Bloom si traguardassero, seppur in linea obliqua e sottomarina, dalle rispettivamente remote isole, è il segno che in questa, come nelle altre storie raccontate nel volume, contano il *quando* e il *dove*, trame di una rete storico-geografica che viene tirata a riva, con il suo vario pescato di atti, persone, luoghi, oggetti che, travalicato il sacrosanto timore dell’aneddotica, si fanno spesso prisma di lettura. Del resto, non è strettamente storiografico né tantomeno manualistico il criterio secondo il quale è articolato questo terzo tomo del *Romanzo in Italia*, opera con cui si intende proporre «la declinazione di una grande forma internazionale all’interno di una singola cultura» (p. 18). Scorrendo i titoli dei saggi che sfaccettano la materia trattata si trovano infatti interventi di tipo monografico, approfondimenti tematici, riflessioni su aspetti tecnico-formali e contributi di taglio comparatistico. Al lettore dunque, sia egli studente universitario, studioso esperto o semplice appassionato, il compito di trovare la propria rotta nel vasto arcipelago così emergente, con l’aiuto, oltre che del quadro d’apertura, dello schedario ragionato posto in coda che, apertosi con *Una donna* di Sibilla Aleramo (1906), si conclude con *La pelle* di Curzio Malaparte (1949), ribadendo le coordinate temporali entro cui inscrivere i ventotto capitoli che costituiscono il volume.

Spetta a Federico Bertoni, nel primo contributo, soffermarsi sulla definizione fluida di *modernismo*, «esemplare particolarmente volubile e indisciplinato» (p. 39) nonché divisivo e lungi dall’essere accolto da tutti, e circoscrivere il complesso passaggio fra i due secoli, fra il 1904 del *Fu Mattia Pascal* e il 1929 degli *Indifferenti*. Numi tutelari dell’operazione saranno Debenedetti e Auerbach, colonna sonora il «rumore di cose che si rompono» di cui parla Virginia Woolf: prime fra tutte le categorie ottocentesche di realtà, narratore, tempo, trama, personaggio. In sede di valutazione dei danni prodotti dalla coppia vulgata scolastica-canone accademico ai fini di una comprensione organica dell’opera pirandelliana, Marina Polacco dimostra, testi alla mano, come «lo strappo nel cielo di carta» si fosse prodotto già all’altezza dell’*Esclusa*. Complici del delitto che conduce alla morte del personaggio sono gli scrittori umoristi, dal Settecento in poi, oggetto del capitolo nel quale Giorgio Forni conduce il lettore in una cavalcata da Madame de Staël al «personaggio cretinowski» di

Gadda, i piedi ben piantati in terra tedesca (Heine e Jean Paul), alla ricerca di una via italiana che passa da Collodi e Palazzeschi per compiere significative fermate nelle pagine di Brancati, Bontempelli, Landolfi. Non v'è invece traccia di quel sorriso che disgrega, se si eccettua la leggerezza del palazzeschiano uomo di fumo, nel romanzo futurista, di cui Antonio Saccone segnala, accanto ai voli marinettiani, alle vicissitudini agoniche ed esplosive, agli esperimenti erotico-sociali e sintetici, l'incursione nella tematica dell'occulto (nella fattispecie attraverso le pagine di Bruno Corra), fra epiche stravaganze, tratti medianici, visioni fantascientifiche. Subito dopo, quasi a bilanciare le prodezze virili dei supereroi, il percorso sul romanzo al femminile tratteggiato da Mariella Muscariello porta in superficie, fra Sibilla Aleramo e Anna Banti, l'opera di Annie Vivanti, Grazia Deledda, Maria Messina, Gianna Manzini, Paola Masino, Fausta Cialente, Alba De Céspedes: una rassegna che si vorrebbe presto leggere in ogni manuale per le scuole superiori. Con un profilo di Federigo Tozzi e della sua opera, si entra nel vivo delle caratteristiche tecniche del romanzo modernista, colto nel suo dipanarsi attraverso le linee tematico-formali che Massimiliano Tortora individua nei romanzi dello scrittore senese, fino alla struttura disarticolata delle sessantotto prose di *Bestie*; si introduce così la riflessione con cui Silvia Acocella segue l'evoluzione del rapporto fra forma breve e forma lunga, l'assottigliarsi del discrimine fra romanzo e racconto, il frangersi della narrazione in una «struttura cumulativa, modulare» (p. 138). Quanto, in tutto questo, sia almeno in parte da ascrivere all'ingresso della letteratura russa sulla scena occidentale è fra i punti che cerca di mettere a fuoco Stefano Aloe nel capitolo successivo. Dopo una prima, entusiastica quanto approssimativa lettura, negli anni Venti si assiste alla nascita della slavistica italiana, complice il vivo interesse dei vociani, e al crescere di un vivaio di traduttori eccellenti quali Rebora, Poggioli, Landolfi, Alvaro, che mediano l'irruzione nella nostra lingua letteraria di una oralità magmatica, introspettiva, teatrale. Altri due sono gli interventi che concorrono, insieme con quello di Aloe, a delineare il panorama delle traduzioni italiane: per Nicola Turi, nel decennio 1931-1942, confrontarsi con gli americani significa porsi sotto il segno di un'opposta attrazione, per la modernità da una parte, per la dimensione del selvaggio dall'altra. E mentre, accanto ai nomi dei curatori di *Americana*, scorrono quelli di Carlo Linati, Mario Praz, Alberto Moravia, Luciano Bianciardi, Mario Soldati, Fernanda Pivano e la *ghost translator* Lucia Rodocanachi, resta lo spazio per accennare al problema non secondario dei debiti contratti, sul piano formale e non solo, dagli scrittori nel loro corpo a corpo con la pagina degli autori tradotti. Sulla ricezione del romanzo tedesco in Italia si soffermano infine Daria Biagi e Irene Fantappiè, esplorando l'arco temporale che dall'*Ortis* (debitore, come si sa, del *Werther* goethiano), attraverso gli autori della *Neue Sachlichkeit*, conduce fino a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, non senza soffermarsi sui casi esemplari di Mann e Kafka.

Pare insomma arrivato, anche per i nostri letterati, il «tempo di edificare», secondo la nota formula di Antonio Borgese, del cui romanzo *Ambra Carta* fornisce una scheda

dettagliata, ascrivendolo sì alla categoria dell'inefficienza ma all'interno di un'architettura complessa e in certo senso ancora ottocentesca. Si torna ad occuparsi di questioni di metodo, terminologia e periodizzazioni con il contributo di Paolo Trama, che si concentra in particolare sull'evoluzione dello statuto del narratore e la necessità di sfatare il mito storiografico che vuole la narrativa novecentesca figlia di una generica reazione allo scientismo positivista. Di qui, a suo parere, la necessità di ridefinire un canone ancora *in fieri*, la cui lunga transizione prende l'avvio a metà Ottocento, quando il linguaggio della psicologia e della psichiatria, dalla Francia, confluisce nell'opera di Tarchetti, Fogazzaro, Capuana, Pirandello, Svevo: del contributo della psicanalisi alla costruzione del «narratore inattendibile» (p. 201) della *Coscienza di Zeno* si occupa infatti Nunzia Palmieri. Con il capitolo che Simone Casini dedica alla genesi degli *Indifferenti*, il lettore è accompagnato in un viaggio nei carteggi e nelle pagine autobiografiche dell'autore, attraverso una circostanziata riflessione sul suo metodo di lavoro e sul "farsi" del romanzo in una dimensione eminentemente teatrale. Segue, oltre la panoramica di Maria Panetta sul rapporto fra riviste e romanzo, un approfondimento di Monica Marchi sull'esordio di Gadda e la mai dismessa battaglia dell'Ingegnere non soltanto con la sua nevrosi ma anche con le pastoie di un lavoro tecnico che non gli concede di produrre, almeno fino ad un certo punto, altro che splendidi, aggrovigliati frammenti. Ma se Gadda, come si sa, tiene il suo *Giornale di guerra e di prigionia* ben chiuso nel cassetto fino agli anni Cinquanta, il racconto della Grande Guerra si va tuttavia delineando intorno alla memorialistica anche se, osserva Giovanni de Leva, Borgese mostra «ciò che una testimonianza dal fronte non avrebbe potuto, e cioè che i meccanismi della guerra, della supremazia della macchina al governo della massa, coincidono con quelli della modernità industriale e che di conseguenza il conflitto prosegue sotto mentite spoglie in tempo di pace» (p. 262). Ancora per lungo tempo, tuttavia, *Il mio diario di guerra* di Mussolini escluderà di fatto dal canone proprio il genere romanzo e con esso *Un anno sull'altipiano*, l'opera con cui, in vista di un nuovo conflitto mondiale, «Lussu distilla dalla propria esperienza bellica principi morali, militari e politici di resistenza» (p. 270). Il gradiente letterario del fascismo, quel *quid* imponderabile che si configura come fatto di natura estetica, è oggetto dell'*excursus* di Emanuele Canzaniello, da Malaparte alla violenza rurale di Soffici e del primo Bilenchi, senza dimenticare l'apporto dell'onnipresente Marcello Gallian, di Liala e Lucio D'Ambra, o trascurare il mito erotico (ne costituisce inventario esaurientemente esplicito l'*Eros e Priapo*) che appare nelle pagine di Margherita Sarfatti. Non deve poi stupire la presenza, in questo saggio, di uno spazio riservato a Tommaso Landolfi il quale, se di fatto non ha mai prodotto un vero e proprio romanzo, sulla propria inadeguatezza a scriverne ha lungamente riflettuto: avversa ad ogni forma di rappresentazione del quotidiano, la scrittura landolfiana abbisogna di una concentrazione stilistica (la «lingua-pelle» di cui Paolo Zublena parla anche in un suo recente studio) talmente densa e difensiva, che può sopportare soltanto la misura della narrazione breve, salvo poi parodiare il romanzo stesso nelle pagine autobiografiche della *BIERE DU PECHEUR*,

lo pseudo-diario con cui, nel 1953, lo scrittore (e giocatore) sbanca pubblico e critica. Il binomio oppositivo città-campagna che, dal *Decameron* in poi informa la nostra narrativa, è oggetto del contributo di Massimiliano Tortora: prendendo in considerazione gli anni Trenta lo studioso segnala, oltre al fenomeno del *township modernism* (rivalutazione delle città di provincia o del singolo quartiere), un'assenza significativa nella cartografia del romanzo modernista, quella di Milano. Parte da Calvino e continua con Peter Szondi Enrico M. Ferrara, per analizzare l'irruzione del teatro nel narrato, secondo «l'idea bachtiniana del romanzo come crogiolo di linguaggi» (p. 339), e studiare il contributo della drammaturgia alla dissoluzione dell'io. Il problema del documento e della narrazione, che già si era visto all'opera per le scritture della Grande Guerra, si ripropone nelle pagine di Alessandro Baldacci sui romanzi della Resistenza: aveva ragione Franco Fortini, quando esortava i giovani «a leggere la memorialistica e la diaristica, più che i romanzi e le poesie» (p. 351), oppure Cesare Pavese, allorché sosteneva che «quando si prende in mano una penna per narrare sul serio, tutto è già accaduto, si chiudono gli occhi e si ascolta una voce che è fuori dal tempo»? (p. 360). Nel mezzo c'è posto per gli scritti di Renata Viganò, Pietro Chiodi, Giuseppe Berto, Luigi Meneghello, Elio Vittorini, Italo Calvino e pure per la declinazione perturbante del *Racconto d'autunno* landolfiano. Molti di questi scritti, sebbene con taglio diverso, tornano come oggetto del contributo di Nicola Turi, che si sofferma sulla controversa periodizzazione del romanzo neorealista (di cui fissa comunque la parabola fra il 1945 di *Uomini e no* ed il '63 di *Una questione privata*), declinandone i parametri tematico-stilistici. In questo clima appare davvero «eversiva» (p. 362) la produzione dell'ultimo Pavese, quello del triennio 1947-50, di cui Monica Lanzillotta segue, sul versante degli studi (la celebre "Collana viola" einaudiana curata con De Martino) e delle traduzioni come della scrittura creativa, l'immersione vertiginosa nelle profondità del mito. In un ritratto a tutto tondo, Beatrice Manetti insegue la penna di Natalia Ginzburg prima e dopo lo spartiacque costituito da *Lessico familiare*, sul discrimine fra saggistica e romanzo, autobiografia e racconto «lunghetto» (p. 386) ma soprattutto fra le maglie di una narrazione-caleidoscopio sempre pronta a infrangersi come onda sui temi ricorrenti del matrimonio, della famiglia, delle aspettative sociali, luoghi geometrici in cui si costruisce la storia di una voce narrante.

Il volume si avvia verso la conclusione con una coppia di saggi dedicati all'interazione del romanzo con due universi paralleli: quello ravvicinato del cinema e quello almeno apparentemente distante della scienza. Sul piano dei temi, delle forme e della scrittura narrativa, l'impatto della settima arte sul romanzo italiano del Novecento va valutato, secondo Attilio Motta, attraverso diverse fasi: dall'ancillarità degli inizi, il sospetto e la sufficienza dei letterati, fino alla svolta costituita dai *Quaderni di Serafino Gubbio* per poi arrivare, attraverso il Neorealismo e il *Disprezzo* di Moravia, allo sguardo del *Palomar* calviniano. Dall'irrisione leopardiana dello scientismo alla «modernolatria» (p. 423) futurista il passo certo non è breve, specie se poi il cammino passa da *Arte e scienza* di Pirandello, dalle pagine

“quantistiche” di Gadda o, a metà secolo, dalle prose di un altro ingegnere prestato alle lettere, Leonardo Sinisgalli, per poi avviarsi verso le *Cosmicomiche* calviniane e le *Storie naturali* di Primo Levi. Alla ricerca di un arduo ma irrimandabile *ménage à trois* fra filosofia, letteratura e scienza (l’espressione è presa in prestito da Calvino), Antonio Saccone si imbatte nelle pagine di matematici e fisici (Paolo Giordano e Guido Trombetti gli esempi scelti) ma stenta a trovare, sul versante letterario della contemporaneità, autori in grado di narrare gli effetti dei dirompenti rivolgimenti tecnico-scientifici sul sentire umano. In chiusura, riprende la parola Francesco de Cristofaro con una carrellata sulle scritture per l’infanzia. Tra Pinocchio e Chiodino, la figura ideata da Marcello Argilli nel 1954 per sferrare un pugno letteralmente di ferro al moralismo imperante, oltre ad insinuarsi l’esordio di Gianni Rodari, si pone anche l’inizio della straordinaria esperienza di don Milani a Barbiana: tutti fatti che concorrono a «costruire, nel sottosuolo di un *Kindergarten* pieno di stoffa patriottica e bigotta, una specie di sacca di resistenza» (p. 442). Non sarà operazione da poco, in un’Italia che dovette attendere i *cartoons* della Disney per appropriarsi di una letteratura per i più giovani che, fuori da confini nazionali, si presentava con assoluta originalità nelle forme di un *Bildungsroman* insieme istruttivo, giocoso e poetico (*Mary Poppins* e *Peter Pan*, tanto per fare due esempi). Né sarà per caso che, sulla pesantezza degli anni di piombo, si depositi l’aerea, palazzeschiana lezione della *Grammatica della fantasia* di Rodari (1973), il cui invito a trovare un posto per l’immaginazione all’interno del sistema educativo non soltanto è sempre valido ma, significativamente, conclude nel segno di *paideia* e *ludus* questo volume di riflessioni sulla grande avventura del romanzo.

Indice del volume

Premessa

Francesco de Cristofaro, Quadro III. *La prosa della modernità*

Federico Bertoni, *Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia*

Marina Polacco, *Luigi Pirandello*

Giorgio Forni, *L’umorismo*

Antonio Saccone, *Il romanzo futurista*

Mariella Muscariello, *Il romanzo femminile*

Massimiliano Tortora, *Federigo Tozzi*

Silvia Acocella, *Forma breve e forma lunga*

Stefano Aloe, *Il romanzo russo*

Ambra Carta, *Rubè*

Paolo Trama, *Verso una nuova soggettività.*

Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento

Nunzia Palmieri, *La coscienza di Zeno*

Simone Casini, *Gli indifferenti*

Maria Panetta, *Le riviste e la scrittura del romanzo*

Monica Marchi, *L’esordio di un romanziere: Gadda negli anni Trenta*

Giovanni de Leva, *Il romanzo della Grande Guerra*

Emanuele Canzaniello, *Il romanzo del fascista italiano*

Paolo Zublena, *Tommaso Landolfi*

Nicola Turi, *Tradurre gli americani*

Massimiliano Tortora, *Città e campagna*

Daria Biagi e Irene Fantappiè, *Il romanzo tedesco in Italia*

Enrica M. Ferrara, *Romanzo e teatro nel Novecento italiano*

Alessandro Baldacci, *Romanzi della Resistenza*

Monica Lanzillotta, *Uno sguardo sulla violenza: l'ultimo Pavese tra mito e storia*
Nicola Turi, *Il romanzo neorealista*
Beatrice Manetti, *Natalia Ginzburg*
Attilio Motta, *Romanzo e cinema*
Antonio Saccone, *Il romanzo e la scienza*
Francesco de Cristofaro, *Il secolo dei fanciulli. Romanzi per l'infanzia tra Italia e mondo*

Schede

Sibilla Aleramo, *Una donna* (Schiano)
Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista* (Assante)
Aldo Palazzeschi, *Il codice di Perelà* (De Luca)
Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani* (Marangolo)

Grazia Deledda, *Canne al vento* (Gallo)
Massimo Bontempelli, *La vita intensa* (Caputo)
Maria Messina, *La casa nel vicolo* (Tartaglione)
Corrado Alvaro, *Gente in Aspromonte* (Torre)
Ignazio Silone, *Fontamara* (Panarella)
Elio Vittorini, *Il garofano rosso* (Greco)
Carlo Bernari, *Tre operai* (Liberti)
Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro* (Tartaglione)
Romano Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa* (Sabbatino)
Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari* (Messina)
Cesare Pavese, *Paesi tuoi* (Messina)
Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (Greco)
Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso* (Marangolo)